

MUNDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLHARES CRUZADOS (II)

REFLEXÕES INTERARTES
SOBRE CULTURA
E TEORIA LITERÁRIA

VALERIA TOCCO
FILIPA ARAÚJO
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
COORD.

Mundos de língua portuguesa - olhares cruzados apresenta a síntese do debate científico que vários especialistas ligados à Associação Internacional de Lusitanistas compartilharam na cidade de Roma, em tempo de pandemia. Neste volume são reunidos estudos que problematizam questões de ordem sociológica, antropológica, ecocrítica ou interartística, transversais à comunidade de língua portuguesa. Encontram-se ainda contribuições que tratam de jornalismo, museus, turismo cultural, cinema, teatro, arquitetura e temas de cultura galega.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

Agata-Ciosek — Unsplash

INFOGRAFIA

Pedro Matias

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2531-7

ISBN DIGITAL

978-989-26-2532-4

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2532-4>

MUNDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLHARES CRUZADOS (II)

REFLEXÕES INTERARTES
SOBRE CULTURA
E TEORIA LITERÁRIA

VALERIA TOCCO
FILIPA ARAÚJO
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
COORD.



(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Discurso corânico: possibilidades de novas construções do <i>ethos</i> da mulher brasileira. Um estudo sobre a correlação entre a retórica dos versículos sagrados corânicos e os novos valores culturais e existenciais das brasileiras muçulmanas	
<i>Mônica Peralli Broti</i>	9
Devorando Capuchinho Vermelho: processos de diferenciação e digestão transcultural	
<i>Thales Estefani</i>	37
<i>Girls in the House: a Machinima</i> e as estratégias discursivas em narrativa digital	
<i>Jéssica de Amorim Barbosa</i>	55
Mário Pedrosa e o Museu das Origens: Para Pensar a Arte Brasileira	
<i>Ana Cecília Araújo Soares de Souza</i>	79
O fantasma de Glauber Rocha no delírio de <i>Bacurau</i>, de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho	
<i>Jolanta Rekawek</i>	93
Nostalgias e saudades de África: fantasmagorias, pós-memória e reconstruções do passado	
<i>Roberto Vecchi</i>	115

Hermilo Borba Filho e Gil Vicente: Correspondências Literárias e Culturais	
<i>Rosângela Divina Santos Moraes da Silva</i>	125
 Conservadorismo regressivo, ressentimento e dogma	
<i>Jaime Ginzburg</i>	175
 Percursos da Crítica e Historiografia Literária Brasileiras no Século XIX: Gilberto Freyre Crítico de Literatura e Arte	
<i>Rogério Lima</i>	187
 «Tomar uma gelada» ou «entrar numa fria»: humor e crítica nas tirinhas de Edgar Vasques	
<i>Manuela Luiza de Souza</i>	197
 O Modernismo «sem dureza» de Fernando Távora e Francisco Keil do Amaral. A resposta portuguesa a uma interpretação crítica da Arquitectura Moderna	
<i>Mariangela Licordari</i>	223
 Função social dos municípios ecológicos: regulação e caracterização da (dis)funcionalidade ecológica municipal pelo descumprimento legal	
<i>Celso Maran de Oliveira</i>	251
 O fotojornalismo e a construção narrativa na imprensa brasileira durante o Regime Militar (1964-1985)	
<i>Thomas Dreux Miranda Fernandes</i>	273
 Lendo a FLUP, a Festa Literária das Periferias (2012-2020): um mapeamento das transformações e das publicações literárias do festival literário carioca	
<i>Laura Fracalanza</i>	295

A arte portuguesa pelo mundo. Robert C. Smith: dimensão de um legado	
<i>Silvia Ferreira</i>	315
Os rascunhos dramáticos inéditos de Xohán Casal: pensamento, estética e desígnios	
<i>Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes</i>	339
O campo editorial galego de 2003 a 2019: uma aproximação empírica e relacional	
<i>Lucia Cernadas</i>	359
Heterotopia à flor da pele, histórias de corpos e afetos	
<i>Anna Amélia de Faria</i>	385
O labirinto da saudade é um passeio turístico pela Lisboa moderna	
<i>Agnese Soffritti</i>	403
A página sete: o lugar da imagem no «Artes e Letras» em 1955	
<i>Elizabeth Olegario Bezerra da Silva</i>	423
E se fosse connosco? A construção de coligações anti-racistas no RAP português contemporâneo	
<i>Peter Haysom-Rodríguez</i>	449

(Página deixada propositadamente em branco)

**DISCURSO CORÂNICO: POSSIBILIDADES DE NOVAS
CONSTRUÇÕES DO *ETHOS* DA MULHER BRASILEIRA
UM ESTUDO SOBRE A CORRELAÇÃO ENTRE
A RETÓRICA DOS VERSÍCULOS SAGRADOS
CORÂNICOS E OS NOVOS VALORES CULTURAIS
E EXISTENCIAIS DAS BRASILEIRAS MUÇULMANAS**

**KORANIC DISCOURSE: POSSIBILITIES OF NEW CONSTRUCTIONS
OF THE *ETHOS* OF BRAZILIAN WOMEN
A STUDY ON THE CORRELATION BETWEEN THE RHETORIC
OF KORANIC SACRED VERSES AND THE NEW CULTURAL
AND EXISTENTIAL VALUES OF BRAZILIAN MUSLIM WOMEN**

Mônica Peralli Broti

Universidade Federal do ABC

<https://orcid.org/0000-0002-1873-8359>

RESUMO: Este artigo visa contribuir, para ampliar as discussões no que diz respeito a Linguagem, Religião, Relações de Gênero, Identidade e Diversidade. Ao tratar de temas como a conversão das mulheres brasileiras ao contexto religioso islâmico, o estudo problematiza a leitura do texto sagrado corânico como fundamento para a entrada das mulheres ao Islam. Ao recorrer aos conceitos de dialogismo, de alteridade e de polifonia, o estudo estabelece perspectivas para leituras da linguagem religiosa advindas da teoria bakhtiniana que destacam os mecanismos textuais da religião como conjunto de valores suficientes para a construção e manutenção de uma identi-

dade e a representação de sua pessoa. Em suma, o presente estudo, oferece elementos para perceber a centralidade da linguagem de forma direta na escolha de uma maneira de vida. Na análise proposta, encontra-se suporte em duas vertentes teóricas. Primeiro, na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2018), do filósofo e linguista, Valentin Volóchinov é referencial ao evidenciar as relações da concepção bakhtiniana de linguagem com os aspectos culturais, sociais e históricos. E para análise do diálogo entre estereótipos estigmatizantes e muçulmanas, a obra *Um Feminismo Decolonial* (2020), da cientista política e historiadora, Françoise Vergès é alusiva, pois a autora apresenta as marcas sociais diacríticas, como costumes e religião, que impedem mulheres de adentrarem na seleta e exclusiva sociedade ocidental contemporânea.

Palavras-chave: linguagem, relações de gênero, islamismo, identidade, vulnerabilidade.

ABSTRACT: This article aims to contribute to broaden the discussions regarding Language, Religion, Gender Relations, Identity and Diversity. By dealing with issues such as the conversion of Brazilian women to the Islamic religious context, the study problematizes the reading of the Koranic sacred text as a basis for the entrance of women to Islam. By resorting to the concepts of dialogism, alterity and polyphony, the study establishes perspectives for readings of religious language arising from Bakhtinian theory that highlight the textual mechanisms of religion as a set of values sufficient for the construction and maintenance of an identity and the representation of its person. In short, the present study offers elements to understand the centrality of language directly in the choice of a way of life. In the proposed analysis, we find support in two theoretical strands. First, in the work *Marxism and philosophy of language* (2018), the philosopher and linguist, Valentin Volóchinov is referential when highlighting the relations of the Bakhtinian conception of language with cultural, social, and historical aspects. And for the analysis of the dialogue between stigmatizing stereotypes and Muslim women, the work *A Decolonial Feminism* (2020), by the political scientist and historian, Françoise Vergès is allusive, as the author presents the diacritical social marks, such as

customs and religion, that prevent women from entering the select and exclusive contemporary Western society.

Keywords: language, gender relations, islam, identity, vulnerability.

1. Introdução

No variado espectro da política feminista brasileira, uma situação singular: mulheres sem ascendência muçulmana manifestam o interesse pela conversão religiosa islâmica. Nas diferentes expressões das lutas feministas, a igualdade de oportunidades, a participação mais substantiva no acesso à educação, à esfera política, à remuneração financeira, à integridade física e o controle à sua capacidade reprodutiva, constituem as premissas básicas. No entanto, as vivências das brasileiras como mulheres muçulmanas trazem para os debates feministas outras questões entorno das experiências valorativas que elas assumem.

No Islam, os aspectos mais pessoais da existência do indivíduo entrelaçam-se de maneira direta com as regras advindas da religião, o planejamento da vida do muçulmano está conforme a vontade de *Allah*. As brasileiras convertidas ao contexto religioso islâmico passam a viver uma vida de acordo com as regras advindas da religião, significando a construção de uma nova identidade. A vida passa a ter uma ligação constante com o divino por meio das práticas religiosas.

Asad Tarsin (2019) apresenta aos muçulmanos a maneira de viver e praticar a sua fé no contexto religioso islâmico. A primeira das práticas do islamismo¹ é a *Shahadb*, a profissão de fé muçulmana:

¹ O Islam defende cinco bases de devoção para orientar os seguidores muçulmanos em suas relações com a religião e com *Allah*. São chamadas de Cinco Pilares do Islamismo: *Shahadb*, a profissão de fé muçulmana; o sentimento religioso de

«Atesto que não há Deus senão *Allab* e que Muhammad é seu Profeta». Ao fazer essa afirmação da unicidade de Deus exige-se do muçulmano a reinterpretação da sua própria vida, tornando Deus sua única prioridade e fonte de adoração. «O Islam não o substitui por outra pessoa; ele realça quem você já é» (Tarsin, 2019, p.3). As mulheres brasileiras, ao fazerem a sua *Shabadh*, entregam a vida a Deus e assimilam o significado maior do Islam: Deus criou o homem para que ele o adorasse, todas as ações diárias do cotidiano – o trabalho, a alimentação, o lazer, a leitura – são atos de adoração necessárias para servirem apenas a *Allab*. A conversão ao Islam orienta o muçulmano para a submissão à vontade e ao poder divino e à obediência aos ensinamentos do Profeta Muhammad para preparar o indivíduo para o dia do Juízo Final e as recompensas com a entrada ao paraíso.

Nas últimas décadas,² as conversões de mulheres brasileiras ao contexto religioso islâmico registraram um crescimento significativo. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2012), verifica-se um aumento de fiéis muçulmanos no Brasil: estima-se cerca de 35.167 da população do país, um crescimento de 29,1% dos anos de 2000 a 2010. Dessa estatística, entre os muçulmanos brasileiros, 21.042 são homens e 14.124, mulheres³. Para a Federação das Associações Muçulmanas do Brasil (Fambras, 2012), os números de muçulmanos no país são os maiores já registrados, entre os anos de 2010 e de 2015, houve um aumento entre

submissão à benevolência de Deus para o muçulmano está na prática da oração (*salat*), segundo pilar do Islam; a doação de esmolas (*zakat*) é outra prática islâmica; o quarto pilar trata da participação no jejum (*sawn*) que acontece no período do Ramadã; o *Hajj*, peregrinação feita pelo muçulmano até a Casa Sagrada de *Allab* (a *Ka'bab*) na cidade de Meca (*Makkab*) é o quinto pilar da religião.

² Tendo como ponto referencial o 11 de setembro de 2001.

³ População muçulmana cresce 29% no Brasil, Agência de Notícias Brasil-Árabe, 2012. <https://anba.com.br/populacao-muculmana-cresce-29-no-brasil/> Acesso em: 09/07/2021.

800 mil e 1,2 milhão. O número de mesquitas e mussalas (salas de oração) no Estado de São Paulo cresceu próximo de 20% em 2015, impulsionados pela chegada de refugiados e pela conversão de brasileiros⁴.

O expressivo aumento de muçulmanos no Brasil é explicitado na busca de homens e mulheres, em Mesquitas, por informações da religião a partir de relatos da imprensa sobre conflitos como os ataques terroristas ao *World Trade Center*, nos Estados Unidos em 2001, quando a partir do conhecimento sobre o conteúdo religioso islâmico, começa haver: uma identificação e depois a conversão ao Islam; os deslocamentos migratórios de países com populações majoritariamente islâmica, como Síria, Nigéria, Gana, Marrocos, Tanzânia e Bangladesh com um fluxo significativo em direção ao Brasil; as representações do Islam, de árabes e muçulmanos veiculadas ao produto ficcional da televisão brasileira;⁵ o acesso à internet e mídias digitais que facilitam o contato entre brasileiros e estrangeiros muçulmanos; um aumento de divulgação da religião em várias cidades e Estados do país, pela comunidade muçulmana; por fim, a busca por uma identidade religiosa e a aproximação com a leitura corânica.⁶

Este artigo tem por finalidade propor uma leitura do texto sagrado corânico como fundamento à conversão das mulheres brasileiras ao contexto religioso islâmico. Ao recorrer aos conceitos de dialogismo, de alteridade e de polifonia, o artigo estabelece perspectivas para

⁴ Número de centros islâmicos sobe 20% em 2015 em São Paulo, BBC News Brasil, 2015. https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150911_mesquitas_saopaulo_cc. Acesso em: 09/07/2021.

⁵ A telenovela *O Clone*, exibida ao final de 2001 até meados do ano seguinte, lançou moda, promoveu a música, a dança e a comida árabe e a religião islâmica.

⁶ Informações reunidas durante entrevista com o Sheikh Rodrigo Rodrigues, responsável pelos assuntos religiosos da Liga da Juventude Islâmica do Pari, em São Paulo, a partir da pesquisa de mestrado *O encontro entre o feminino brasileiro e o Islam: caminhos e desencontros* (Broti, 2017).

leituras da linguagem religiosa advindas da teoria bakhtiniana que destacam os mecanismos textuais da religião como conjunto de valores suficientes para a construção e manutenção de uma identidade e a representação de sua pessoa. O artigo visa contribuir, para o reconhecimento dos novos significados culturais e existenciais daquelas que professam a fé no islamismo e para ampliar as discussões no que diz respeito a Religião, Competências Linguísticas, Relações de Gênero, Identidade e Diversidade.

Na análise proposta, encontra-se suporte em duas vertentes teóricas. Primeiro, na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2018), do filósofo e linguista, Valentin Volóchinov é referencial ao evidenciar as relações da concepção bakhtiniana de linguagem com os aspectos culturais, sociais e históricos. E para análise do diálogo entre estereótipos estigmatizantes e muçulmanas, a obra *Um Feminismo Decolonial* (2020), da cientista política e historiadora, Françoise Vergès é alusiva, pois a autora apresenta as marcas sociais diacríticas, como costumes e religião, que impedem mulheres de adentrarem na seleta e exclusiva sociedade ocidental contemporânea.

No Brasil, país de tradição judaico-cristã,⁷ a religião islâmica, bem como suas especificidades,⁸ ocupa um lugar expressivo na cotidianidade da vida social e privada da mulher brasileira muçulmana. Em suma, a contribuição do debate acerca da conversão feminina islâmica, oferece elementos para reorientar os valores e critérios de análise no que respeita à religiosa e o contexto cultural islâmico.

Este artigo divide-se em três partes. Na primeira, *Introdução*, apresentou-se uma análise da aproximação e conversão da mulher

⁷ Termo usado para caracterizar, como principal doutrina, o conjunto de livros composto pelo Velho Testamento e Novo Testamento.

⁸ Uso do *hijab* (lenço islâmico), cumprimento das orações e sermões nas Mesquitas de sexta-feira (obrigatória aos homens e facultativo às mulheres), festas como *Eid Fitr* (celebração que marca o fim do jejum do Ramadã) e *Eid al-Adha* (Festa do Sacrifício que sucede a realização do *Hajj*, a peregrinação a Meca).

brasileira ao contexto religioso islâmico, pensando os novos valores culturais e existenciais das religiosas. Na segunda parte, *O Qu'ran e a reinterpretação à vida*, estuda-se a produção de sentido em ver/tocar/ouvir/ler o texto corânico sobre as motivações de que as mulheres brasileiras acabam, dando uma nova reinterpretação à vida. Na terceira parte, *O dialogismo bakhtiniano e a produção de sentido*, apresenta-se a concepção bakhtiniana de linguagem e as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. Na quarta parte, *A construção de uma nova identidade e a islamofobia*, propõe uma reflexão a cerca das experiências de desrespeito social e pessoal que sinalizam a denegação ou a privação de reconhecimento das religiosas muçulmanas brasileiras.

2. O *Qu'ran* e a reinterpretação à vida

A palavra de *Allab* fora pronunciada pela primeira vez no monte Hira, no ano de 610, na cidade de *Makka* (Meca) ao profeta Muhammad,⁹ logo essa escritura sagrada acabaria sendo chamada de *Qu'ran*, traduzido como A Recitação. É o derradeiro dos livros revelados à humanidade. Nele, estão os princípios básicos da fé islâmica e a orientação para todos os aspectos da vida dos muçulmanos. O *Qu'ran* foi revelado versículo por versículo, no decorrer dos últimos vinte e três anos da vida de Muhammad.

Pela tradição religiosa islâmica, a poesia do *Qu'ran* ressoa entre os religiosos sendo capaz de alterar o modo de vida. Muitos dos primeiros crentes foram convertidos pela beleza do texto corânico,

⁹ Para a escrita desse artigo optou-se, pela forma transliterada do nome «Muhammad», e não «Maomé», para preservar a raiz do étimo árabe do qual deriva: o verbo «hamd», que significa «louvar», «glorificar». Logo, preferiu-se a grafia Islam, em vez de «Islã» ou «Islão», para indicar a conformidade com termos correlatos da raiz «salâm» (paz), «muslim» (muçulmano), «Qu'ran» (Alcorão).

como foi de Umar ibn al-Khattab, devoto do paganismo e um opositor do profeta Muhammad. Quando Umar, especialista em poesia árabe e, na primeira vez que ouviu as palavras do livro sagrado sentiu-se envolvido pela eloquência que possuíam. Com ele disse, a linguagem rompeu todas as suas reservas em relação à mensagem: «Quando ouvi o Corão, meu coração se enterneceu e eu chorei, e o Islam entrou em mim» (Armstrong, 2001, p.44). O *Qu'ran* sagrado ocupa uma posição importante no Islam, e nada se iguala a ele.

O Alcorão Sagrado é a palavra de Deus, glorificado seja, e o milagre do seu generoso Mensageiro. Seus versículos possuem o papel de guiar a humanidade em todos os seus aspectos e em todos os assuntos da vida, e são a garantia para obtenção da felicidade, seja ela na vida terrena ou na vida eterna, pois afinal, o segredo do Alcorão é que se trata das próprias palavras de Deus. Por isso, além de lê-lo devemos nos aprofundar em seus versículos, pesquisar seus significados e saber interpretar o sentido dos ensinamentos que nele estão, e para isso, sempre utilizando fontes islâmicas. [...] Ele é a constituição de Deus, o Único e Eterno, para todos os assuntos da humanidade, sendo que aborda sobre tudo que necessitamos em nossas vidas. (Al-Khazraji, 2012, p. 8)

O texto corânico é dividido em cento e quatorze *Suras*, seis mil e trezentos e quarenta e dois versículos na linguagem árabe – as traduções são chamadas de Significados dos Versículos do Alcorão Sagrado – e a recitação dos seus versículos é a expressão completa da importância dada pelos muçulmanos à palavra, sendo assim, oralidade é um modo de dar vida a mensagem sagrada. Ferreira (2017), observa a performance como uma experiência comum entre os seguidores do Islam. Ao narrar as mensagens corânicas, o muçulmano valoriza os aspectos da estética corporal: o comportamento silencioso e envolvido com o Profeta Muhammad durante a leitura,

o ritual da ablução (higienização das partes do corpo: rosto, braços, mãos e pés) para o fiel tocar no livro. A recitação reforça a ideia de lembrar *Allab* –, rezando o religioso sente-se em contato com o divino – logo, nesses rituais retomam a tradição islâmica ensinada por Muhammad no ano de 610, data de início das revelações.

Para compreender a produção de sentido em ver/tocar/ouvir/ler o texto corânico, na qual as mulheres brasileiras, manifestam por meio dele o desejo pela conversão ao Islam, a pesquisa qualitativa etnográfica foi empregada para a escrita do artigo. A aproximação com as brasileiras muçulmanas ocorreu na Liga da Juventude Islâmica do Pari, localizada na cidade de São Paulo. Contribuíram com as entrevistas um total de vinte e nove mulheres entre 25 e 59 anos.¹⁰ As muçulmanas brasileiras participaram de maneira espontâneas das entrevistas e todas foram informadas sobre os procedimentos a serem aplicados e o anonimato para a publicação do seu depoimento seria empregado, assim fosse a escolha da entrevistada.

Algumas informações sobre as brasileiras muçulmanas participantes da pesquisa e mencionadas no artigo são apresentadas no quadro 1:

Quadro 1: Dados sociodemográficos das muçulmanas brasileiras.

Nome Idade	Ocupação	Escolaridade	Estado Conjugal	Filhos	Procedência Religiosa	Tempo de Conversão ao Islam
Aisha 45 anos	Psicanalista	Superior Completo	Casada	1 filho	Evangélica	9 anos
Camila 30 anos	Professora	Superior Completo	Casada	1 filho	Católica	10 anos
Gisele 48 anos	Psicóloga	Superior Completo	Divorciada	4 filhos	Católica e estudante da Wicca	13 anos

Fonte: Autora.

¹⁰ Dos depoimentos coletados foram analisados e apresentados na dissertação de mestrado: *O encontro entre o feminino brasileiro e o Islam: caminhos e desencontros* (Broti, 2017).

Para a coleta de dados, foi utilizada uma entrevista semidirigida com perguntas abertas para flexibilizar a conversa e dar oportunidade de novos temas. Um roteiro com vinte e cinco questões foi desenvolvido, a fim de compreender a relação entre a religião islâmica e as novas concepções culturais das brasileiras muçulmanas. Nas primeiras perguntas, buscou-se identificar como ocorreu a aproximação entre as brasileiras e o Islam. Nesse item, avaliou-se a influência dos meios de comunicação, amigos e redes de relacionamento amoroso sobre a decisão das convertidas pelo interesse à religião. Com as questões seguintes procurou-se investigar o nexos entre as motivações das brasileiras à conversão e ao contexto religioso islâmico com a linguagem corânica. As últimas perguntas, por sua vez, foram sobre a nova sociabilidade em uma comunidade muçulmana, o reconhecimento identitário pelos grupos de convívio (amigos, familiares e mercado de trabalho) e relatos de experiências de desrespeito ou privação de reconhecimento.

Para as brasileiras participantes, consideram a religião islâmica o aspecto mais importante das suas vidas. Afirmaram que, ao adotarem o Islam, houve uma reinterpretação à vida, percebidas pela mudança de comportamento, pela convivência social entre muçulmanos, com os valores culturais religiosos, com critérios para a escolha do seu parceiro, com o uso diário do *hijab* (véu islâmico) e com as práticas exigidas pelo novo contexto religioso, como exemplo, a não ingestão de bebida alcoólica ou o consumo de carne de porco. Em relação, as motivações para a conversão ao Islam, a convicção de buscar a fé e a vida em consonância com a vontade de *Allah*, a identificação com as práticas religiosas islâmicas e a leitura dos versículos do texto do *Qu'ran* sagrado. As mulheres entrevistadas apresentaram experiências de desrespeito ou privação de reconhecimento por parte dos grupos de convívio social, ou mesmo nos espaços públicos após a conversão ao Islam.

3. O dialogismo bakhtiniano e a produção de sentido

A perspectiva de diálogo entre os conceitos da concepção bakhtiniana de linguagem – princípio dialógico interativo, textos polifônicos, pluralidade semântica das palavras, intersubjetividade, alteridade, enunciação – e o discurso das brasileiras muçulmanas no que respeita as motivações que levaram as religiosas à conversão ao contexto cultural islâmico. Bakhtin estabelece o contexto extraverbal, as condições socioculturais, as representações de visões de mundo no interior do discurso, possibilita a percepção da linguagem em sua totalidade, não apenas um sistema linguístico convencional, mas integrando-se ao cotidiano do sujeito, ao relacionamento dos interlocutores do discurso.

O conceito de dialogismo bakhtiniano considera a palavra como dialógica, prioriza a relação entre contexto sócio-histórico e sujeito. O «eu» só existe na medida em que está relacionado a um «tu»: «Ser significa comunicar-se», e um «eu» é alguém a quem se dirigiu como um «tu». A teoria bakhtiniana de linguagem, é uma prática social cotidiana que envolve a experiência do relacionamento entre indivíduos, confrontos ideológicos, divergências de opiniões, contradições sociais, pluralidades e especificidades culturais e posições éticas.

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (Pires, 2002, p. 95 *apud* Bakhtin, 1929, p. 95)

No pensamento bakhtiniano da linguagem, o significado do diálogo como prática de intersecção entre sujeitos e ponto de encon-

tro de concepções de mundo, constitui-se como uma relação ativa. O diálogo é o espaço de ações e pensamentos, possibilita a construção do conhecimento por parte do sujeito, constitui-se partir da palavra como ser social, político e ideológico. Diante dessa caracterização, o diálogo é um instrumento que permite ao indivíduo desenvolver opiniões, atitudes, considerar as especificidades culturais, tomar em consideração a intersecção com o outro e criar as suas identidades de novo.

Nesse sentido, as brasileiras muçulmanas passam por constante processo de identificação e desidentificação com o texto corânico que a interpela. As experiências dialógicas entre as religiosas e a narrativa adquiriram proporções significativas na adesão às tradições e práticas religiosas islâmicas. No depoimento de uma das brasileiras muçulmanas, expressa a identificação com uma das *Suras* corânicas:

Aisha Mohammad Nasser Ibrahim, 45 anos, psicanalista, convertida ao Islam desde o ano de 2013¹¹.

¹¹ As três entrevistas com as brasileiras muçulmanas, Aisha, Camila e Gisele, como parte da metodologia etnográfica adotada no processo de pesquisa neste artigo, foram transcritas integralmente sem intervenções gramaticais, o direcionamento feito foi apenas sobre a relação entre a conversão do Islam e o texto corânico. Aisha Mohammad Nasser Ibrahim, foi o nome muçulmano escolhido pela brasileira religiosa para substituir o seu nome real. O nome Aisha, faz referência a uma das esposas do Profeta Muhammad.

Figura 1: Aisha e o filho Ibrahim



Fonte: Compilação da autora¹²
AL FÁTHIA – A ABERTURA
Revelada em Makka; 7 versículos

1. Em nome de Allah, o Clemente, o Misericordioso.
2. Louvado seja Allah, Senhor do Universo,
3. O Clemente, o Misericordioso,
4. Soberano do Dia do Juízo.
5. Só a Ti adoramos e só de Ti imploramos ajuda!
6. Guia-nos à senda reta,
7. À senda dos que agraciaste, não à dos abominados, nem à dos extraviados.

¹² Foto tirada para a escrita do presente artigo, em visita à muçulmana no ano de 2020. A imagem fotografada foi autorizada para publicação.

«Por que escolho esta sura? Embora pareça óbvia escolha, esta sura fala sobre uma das luzes sobre muitas questões que buscava enquanto estudava o Islam. Esta última fala me explicava Deus de um modo único e irresistível. Tudo era muito difícil em outras religiões, cheio de regras que por mais que seguisse sempre apontavam para o mais e mais.

Graciosamente esse Deus tão grande imenso, universal agora vinha para mim correndo. Sem levar em conta aparência. Quem vinha para mim correndo era o Senhor do universo, Soberano do Dia do Juízo. E não houve descoberta mais forte do que aprender que o Senhor dos humanos, dos mundos o que julgara a todos nós é o mesmo que quando temos forças de ir andando, ele vem para nós correndo. Esta sura é literal, conforto e segurança, pois ele é como eu o imagino, tão grande mas coube dentro de mim. Que mais poderia desejar um ser limitado como mais intendo senão a intimidade com o clemente, misericordioso, Soberano do Dia do Juízo. Eu vou para ele andando e ele vem correndo».

É certo a identificação da religiosa brasileira com o texto corânico como uma das razões apresentadas para a sua conversão ao contexto religioso islâmico. O sentido que o texto da *sura* AL FÁTHIA produziu na brasileira, contribui para a construção da sua identidade como mulher muçulmana, passando a viver uma vida fiel às práticas islâmicas: a oração diária, o uso do véu islâmico, a modéstia, a obediência aos ensinamentos do Profeta Muhammad, a recitação do *Qu'ran*. Quando questionada sobre o que é ser mulher muçulmana, a brasileira Aisha responde: «a mulher é representada pela sua generosidade para com *Allab*, para com a sua família e para com os mais necessitados de amparo e de amor».

A abordagem bakhtiniana sobre a linguagem está diretamente relacionada a uma análise filosófica da língua. Para Bakhtin (2018), a possibilidade de produção de sentido numa situação de comunicação – oral ou escrita – ocorre quando os sujeitos envolvidos

estejam integrados. Ao mesmo tempo, o leitor participa do diálogo encontrando um sentido e dando uma resposta ativa. As relações dialógicas não são passivas, o que significa dizer que toda palavra dialoga com outras palavras e constitui-se a partir de outras palavras.

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo. Um livro, ou seja, um discurso verbal impresso também é um elemento da comunicação discursiva. Esse discurso é debatido em um diálogo direto e vivo, e, além disso, é orientado para uma percepção ativa: uma análise minuciosa e uma réplica interior, bem como uma reação organizada, também impressa, sob formas diversas elaboradas em dada esfera da comunicação discursiva (resenhas, trabalhos críticos, textos que exercem influência determinante sobre trabalhos posteriores etc.). [...] Desse modo, o discurso verbal impresso participa de uma espécie de discussão ideológica em grande escala: responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante. (Volóchinov, 2018, p. 219)

A brasileira muçulmana, encontra na interação dialógica com o texto corânico um espaço possível para elaborar seu mundo interior e, portanto, de modo indissolúvelmente relacionado com o mundo exterior. O sentido produzido ao ver/ler, simultaneamente, as palavras corânicas contribui para a brasileira legitimar a sua identidade como religiosa muçulmana e perceber a imagem de si nas interações com o texto. No depoimento de Camila, brasileira revertida ao Islam, sobre a relação entre o sentido produzido pela leitura corânica e a sua conversão, é bem ilustrativo:

Camila, 30 anos, professora, convertida ao Islam desde o ano de 2012.

Figura 2: Camila e a prática da oração diária.



Fonte: Compilação da autora¹³

AL 'IKHLASS – A SINCERIDADE

Revelada em Makka; 4 versículos.

Em nome de Allah, o Clemente, o Misericordioso.

1. Dize: Ele é Allah, o Único!
2. Allah! O Absoluto!
3. Jamais gerou ou foi gerado!
4. E ninguém é comparável a Ele!

¹³ Foto tirada para a escrita do presente artigo, em visita à muçulmana no ano de 2019. A imagem fotografada foi autorizada para publicação.

«Nesta Surata, sinto a perfeição de Deus, encontro nela todas as respostas para as questões que sempre me incomodavam. A beleza infinita do divino está nestas palavras. E a partir delas, compreendi quem sou eu e qual a minha missão: agradar a Deus e praticar a caridade. Essa é a minha autenticidade é a maneira que escolhi para viver. As maravilhosas palavras do Alcorão não acabam e em cada uma delas percebo quem eu sou, sinto como uma referência para orientar a minha vida e de toda a minha família.

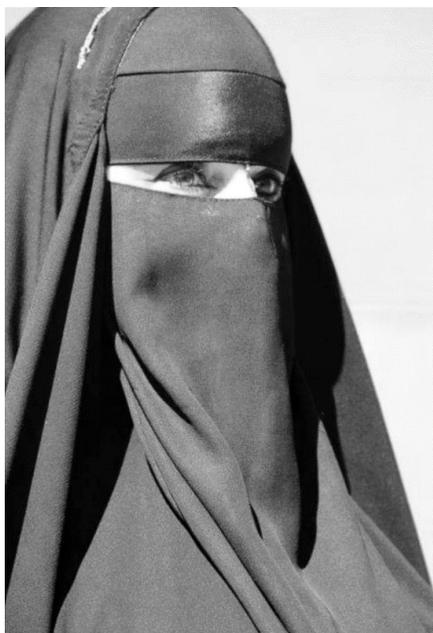
O Profeta Mohammad, dizia que o lar onde se lê o Alcorão e Deus é lembrado tem as suas bênçãos aumentadas, conta com o afastamento do demônio, e este lar irá brilhar para o povo do céu como uma estrela que brilha para o povo da terra. Na minha casa lemos todos os dias o Alcorão sagrado. E quando leio em particular tenho a certeza que quero viver a minha vida com as práticas do texto sagrado. Vivo hoje em submissão a Deus, pratico diariamente as minhas orações e todos os outros pilares do Islam. Enquanto as roupas, maquiagens não é mais a minha necessidade, sinto que a minha beleza está na leitura do texto sagrado e das práticas que faço do Islam. A vaidade para nós muçulmanas é igual a de todas as mulheres, porém a minha vaidade hoje é o meu coração estar tranquilo com Deus».

A mudança de comportamento após a entrada para o Islam, apresentada no depoimento de Camila, é um exemplo significativo a respeito da construção identitária da religiosa. A conversão relaciona-se a uma entrega a Deus em sua totalidade. A reinterpretação à vida passa a ter um sentido constante com o divino por meio da leitura corânica. Para Ferreira (2017), o Islam desperta as sensações do corpo, no qual as fiéis percebem os seus sentidos do ponto de vista da religião. A construção de sentidos, de efeitos de sentido da crença das palavras corânicas passam pelo corpo, modificando os gestos e as percepções de mundo externo das religiosas.

Nos discursos das brasileiras muçulmanas, o processo de comunicação interativa, na qual a religiosa se reconhece através do texto corânico, permite compreender a dimensão em que a linguagem verbal – oral ou escrita – desempenha na construção de uma verdadeira imagem de si (Amossy, 2019, p.16). Em um outro depoimento, a brasileira muçulmana manifesta a inter-relação entre o texto islâmico sagrado e a afirmação de um novo «eu»:

Gisele, 48 anos, psicóloga, convertida ao Islam desde o ano de 2009.¹⁴

Figura 3: O Islam e a imagem de si.



Fonte: Página de Gisele Marie Rocha no Facebook¹⁵

AL BÁCARA – A VACA

Revelada em Madina: 286 versículos

¹⁴ Partes do depoimento da muçulmana foi apresentado na dissertação: *O encontro entre o feminino brasileiro e o Islam: caminhos e desencontros* (Broti, 2017).

¹⁵ Disponível em: <http://www.facebook.com.br/giselemarierocha>. Acesso em: 20 abr. 2021.

256. Não há imposição quanto à religião, porque já se destacou a verdade do erro. Quem renegar o sedutor e crer em Allah, ter-se-á apegado a um firme e inquebrantável sustentáculo, porque Allah é Oniouvinte Sapientíssimo.

257. Allah é o Protetor dos crentes; é quem os retira das trevas e os transporta para a luz; ao contrário, os protetores dos incrédulos são os sedutores, que os retiram da luz, levando-os para as trevas; eles serão condenados ao inferno, onde permanecerão eternamente.

«Venho de uma família alemã católica fervorosa, portanto, minha formação religiosa era católica, apesar que eu estudava bruxaria, sempre fui muito curiosa em relação a religiões. Me tornei uma muçulmana, por acaso, sou apaixonada por livros e literatura. Na época, em 2009, estava estudando o idioma e literatura árabe, foi quando li o Alcorão. Eu me apaixonei. Quando li a Surata 2, Al Bâcara, versículos 256 e 257, que diz ‘Já não há mais obrigação da religião porque a verdade foi revelada’, percebi que tinha encontrado uma religião que não impõe intermediários entre o fiel e Deus. O *sheikh* em uma mesquita apenas cuida da saúde social da comunidade, porém ele não é um intermediário. No Islam, a minha ligação é direta com o Criador. Não há rituais e imagens, existe entre nós muçulmanos uma vida em consonância com Deus e com os ensinamentos do Profeta Muhammad.

Gosto muito de música, sou guitarrista em uma banda de heavy metal, chamada Eden Seed, me apresento em casas noturnas em São Paulo. É muito interessante quando olho para o meu público e vejo outras muçulmanas e *sheikhs* aproveitando o meu som. Me visto com o meu *niqab*¹⁶, na banda, nas ruas do bairro ou quando

¹⁶ Um tipo de véu islâmico, complementado por um pequeno tecido, que só deixa a mostra os olhos. Algumas mulheres o vestem acompanhado de luvas. O *niqab* tem a sua origem epistemológica na palavra árabe «*niqba*», que significa «esburacar», porque o tecido deixa os olhos a mostra.

vou ao bairro paulistano de Pinheiros para comprar algum acessório para a banda. Eu digo que já passei do limite da intolerância para me tornar um atrativo turístico da cidade, as crianças, quando me veem nas ruas, me param para tirar foto. Sei o quanto sou exótica».

O que está explícito neste depoimento é a reinterpretação a si mesmo por meio do texto corânico. Ao entrar para o contexto religioso islâmico, a mulher brasileira, transforma o seu *ethos*, no sentido de identidade e constrói novos valores culturais. Trata-se de uma vida modelada às ações do Profeta Muhammad e ao livro sagrado, *Qu'ran*.

O ato de tomar a narrativa corânica implica na construção da identidade e do *ethos* das brasileiras no contexto religioso islâmico, depreende-se do enunciado, pelas posturas que adota e pela sua nova concepção de vida firmemente arraigada nos valores islâmicos. De acordo com Amossy (2019), o locutor outorga a imagem de si no discurso: posição política, ideológica, ética e especificidades culturais. Na verdade, o enunciador deve se conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber (Amossy, 2019, p.16).

Na perspectiva da teoria bakhtiniana da linguagem e dos demais membros de hoje denominado Círculo, a dimensão da linguagem verbal como a escrita, apresenta-se como fundamental para a análise da construção de sentidos e efeitos de sentido quer ideológicos, emocionais, estéticos ou de outra natureza, quando autor-texto-dialogismo-sujeito-enunciado estejam integrados.

4. A construção de uma nova identidade e a islamofobia

As brasileiras convertidas ao contexto religioso islâmico passam a viver uma vida de acordo com as regras advindas da religião, sig-

nificando a construção de uma nova identidade. A vida passa a ter uma ligação constante com o divino por meio das práticas religiosas.

Contudo, essa reinterpretação da vida traz às mulheres brasileiras¹⁷ muçulmanas experiências de desrespeito ou a denegação de reconhecimento nos espaços de convívio social como família, trabalho, amigos e locais públicos. De um lado, estão as mulheres brasileiras convertidas ao Islam, adotando uma nova conduta de vida e uma identidade religiosa. De outro, estão os não muçulmanos, como da própria família das brasileiras que, de alguma forma, criticam o contexto islâmico, as práticas religiosas (oração, vestimenta, a vida familiar, as relações de gênero, a vida cotidiana), negam a conversão das mulheres e reforçam as tensões geradas pelos argumentos de desqualificação sobre o Islam e das que professam sua fé nessa religião.

A aproximação da religião islâmica, por parte da mulher brasileira, tem gerado desconfortos e conflitos principalmente, porque a nova reinterpretação da vida requer da convertida uma mudança de comportamento e novos valores culturais que passam a orientar suas atividades diárias. Para familiares e amigos, essa religião está associada à ideia de fanatismo e radicalismo e a conduta de vida compele às mulheres uma situação desfavorável,¹⁸ uma vida marcada pela incompletude da identidade e pelo modelo disciplinar masculino, em que não há relação articulável entre os sexos, portanto, essa escolha identitária, para a origem familiar das religiosas islâmicas, subestima o lugar da mulher no discurso da emancipação feminina.

¹⁷ Uma nota de advertência: as mulheres brasileiras mencionadas na pesquisa não são mulheres de origem familiar do contexto religioso islâmico, ou descendentes de países de tradição muçulmana.

¹⁸ Essa informação foi coletada a partir de contato com diversas religiosas brasileiras na Mesquita da Misericórdia de Santo Amaro e na Liga da Juventude Islâmica do Pari, em São Paulo, a partir da pesquisa de mestrado *O encontro entre o feminino brasileiro e o Islam: caminhos e desencontros* (Broti, 2017).

Para os grupos de convívio social das brasileiras muçulmanas é intrincado o limite entre o contexto religioso islâmico e violência – percepção simplificada de ligação do Islam com o fundamentalismo e com o terrorismo. Assim, quando se analisam as interpretações das práticas religiosas islâmicas por parte de amigos e de familiares das mulheres muçulmanas, as noções e os discursos mais frequentes de que se tem do Islam são o fanatismo, a submissão e as ações violentas. O papel negativo atribuído ao Islam, pelos grupos de convívio e pela sociedade brasileira, ao vincular os seguidores muçulmanos como uma ameaça à cultura e aos valores ocidentais, evidencia como as ações discriminatórias e islamofóbicas, contribuindo para intolerâncias várias contra a comunidade muçulmana.

Publicado pela Editora Ambigrama no formato de *e-book*, o primeiro *Relatório de Islamofobia no Brasil*, trabalho de pesquisas realizadas pelo Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos (Gracias), da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP) da Universidade de São Paulo (USP), sob a coordenação da professora Francirosy Campos Barbosa.

O trabalho de pesquisas faz parte de uma análise do fenômeno da islamofobia: estranhamento e preconceito, discriminações e generalizações contra os religiosos muçulmanos. Participaram da pesquisa 653 pessoas muçulmanas¹⁹ (homens e mulheres, nascidos e convertidos) que responderam a um questionário *online* e dispuseram-se a compartilhar experiências de desrespeito e de depreciação do modo de vida religioso islâmico.

Do total desse número, as mulheres formaram a maioria (68%), e também foram as pessoas que mais apontaram ter sofrido islamofobia. A violência verbal é apontada com mais frequência tanto pelos homens quanto pelas mulheres. E os locais com maiores incidências de violência: a rua, os ambientes de trabalho, nas escolas ou

¹⁹ Entre os meses de fevereiro e maio de 2021.

universidades e nos grupos de convívio social.²⁰ O relatório lista comentários de homens e mulheres, em que narram as violências sofridas:

«Uma vez estava com amigas em uma praça e alguns meninos ficaram me zuando de longe gritando ‘boom’ e ‘vai explodir’ e todos sabiam que era pra mim até que me senti muito irritada e fui tirar satisfação e eles arrancaram o meu hijab. Eu consegui colocar de volta porque meus amigos correram atrás. Eu fiquei no banheiro trancada».

«Uma vez saindo da dentista, dentro do elevador com a minha mãe, que na época também usava o hijab, fomos agredidas verbalmente, e ninguém nos defendeu. Já puxaram meu hijab na faculdade quando eu fazia direito, eu segurava ele com uma presilha no queixo, quando puxaram a presilha abriu e machucou meu pescoço».

«Já perdi vagas de emprego por uso do hijab, e lembro que uma vez o gerente que era responsável pelas lojas onde eu trabalhava fez a minha chefe solicitar que eu retirasse o hijab para trabalhar. Sobre agressão física, eu e uma outra irmã estávamos saindo da mesquita e um homem passou por mim, e quando ele passou puxou o meu niqab, feriu meus olhos e o meu rosto, naquele momento não tinha nenhum policial próximo, então acabei desistindo de fazer a denúncia.» (Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos, 2022, pp. 67-68)

A produção de discursos negativos à qual se vincula a religião islâmica e as formas de maus-tratos práticos, em que a capacidade

²⁰ Pesquisadores da USP lançam o primeiro relatório sobre islamofobia no Brasil, *Jornal da USP*, 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/pesquisadores-da-usp-lancam-o-primeiro-relatorio-sobre-islamofobia-no-brasil/>. Acesso: 20/11/2022.

de assumir uma autonomia pessoal é retirada violentamente da mulher muçulmana, revelam outros traços comuns a discriminações que incluem, o patriarcalismo, a negação ao reconhecimento das diferenças, o sexismo, ao eurocentrismo no pensamento cultural, e outras referentes às marcas sociais como cor, costumes, religião, língua e classe social. A entrada das brasileiras para o Islam significa também dizer que o reconhecimento político das especificidades culturais, de permitir que mulheres reinterpretem sua imagem, seu *ethos*, sua autenticidade, sua autonomia para que possam expressar sua singularidade no mundo. Para Taylor (1994) está na reflexão sobre o processo de construção da identidade a relevância do reconhecimento social e intersubjetivo tanto para a universalização da noção de dignidade,²¹ como para a autorrealização do indivíduo em contextos contemporâneos nos quais mostram-se cada vez mais globalizados e multiculturais.

As narrativas expostas no primeiro *Relatório de Islamofobia no Brasil*, a religião e o gênero estão associados à experiência de desrespeito social, a depreciação de modo de vida, ao seu insulamento na instabilidade do emprego, à informalidade, à precarização nas relações de trabalho e submetidas à responsabilidade exclusiva com a esfera doméstica. Entre as condenações da denegação de reconhecimento e traços discriminatórios, a questão da instabilidade e da exclusão do emprego na sociedade capitalista em particular é, um dos eixos centrais que organiza as experiências das religiosas no contexto islâmico. Na luta pelo reconhecimento identitário, o direito das mulheres muçulmanas no mercado de trabalho é uma premissa básica para que possam ter condições reais à igualdade de oportunidades.

²¹ Baseia-se na premissa da afirmação da igualdade de oportunidades e respeito a um conjunto diversificado de valores culturais.

Em sua análise sobre a intersecção entre classe, raça e gênero, Francoise Vergès (2020) expõe o processo de exploração-dominação-opressão das mulheres negras, e aponta o capitalismo e o feminismo como mecanismo de reprodução das desigualdades. As mulheres negras, pobres e racializadas são expostas sempre no emprego invisível doméstico, na limpeza dos espaços públicos e privados e no cuidado de crianças e idosos. Na perspectiva de Vergès, em muitas das frentes das lutas feministas, a exigência foram a igualdade de oportunidades entre homens e mulheres e a libertação sexual. Mas é preciso considerar que a questão de raça naturaliza e reproduz as relações opressivas de dominação. É nesse sentido que Vergès requer da luta feminista, o feminismo decolonial, ao questionar os problemas gerados pelas relações coloniais (a escravidão e seus efeitos), como a persistência de limites à igualdade de oportunidades, no acesso a recursos, a experiência restrita à esfera doméstica e empregos com baixa remuneração.

[...] Elas limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar. Elas desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas, tudo muito prejudicial à saúde delas. Geralmente, viajam por longas horas de manhã cedo ou tarde da noite. Um segundo grupo de mulheres racializadas, que compartilha com o primeiro uma intersecção entre classe, raça e gênero, vai às casas da classe média para cozinhar, limpar, cuidar das crianças e das pessoas idosas para que aquelas que as empregam possam trabalhar, praticar esporte e fazer compras nos lugares que foram limpos pelo primeiro grupo de mulheres racializadas. (Vergès, 2020, p. 19)

Nesse quadro, as críticas de Vergès relativas à racialidade permitem observar a condição das mulheres brasileiras muçulmanas na

organização atual da sociedade capitalista. As religiosas são expostas cotidianamente à vigência dos estereótipos negativos, às pressões e constrangimentos; as experiências de trabalho ficam restritas à esfera doméstica, muitas vezes, diplomadas, que têm trabalhos precários, submetidas a baixa remuneração, a violações trabalhistas, a pagamento irregular e ao desemprego por longos períodos. É evidente que a baixa representação das mulheres muçulmanas nos postos de trabalho indica uma forma de desigualdade incorporada na sociedade salarial, sendo uma barreira importante para a construção de uma sociedade com igualdade substantiva e em que cada mulher negra ou muçulmana possua maior controle sobre a própria vida.

Considerações finais

Considerar a produção de sentido com a leitura do texto corânico pelas mulheres brasileiras muçulmanas, é perceber a relevância do pensamento bakhtiniano para compreender não apenas o campo linguístico, mas a abertura de horizontes para leituras da linguagem da religião e do multiculturalismo. O diálogo das mulheres com as palavras corânicas, foi significativo na vida das brasileiras. A dimensão discursiva do texto sagrado motivou as religiosas criarem as suas identidades de novo no contexto islâmico. Nos depoimentos reproduzidos no presente artigo, mostram a leitura dos versículos do *Qu'ran* uma prática altamente significativa na vida das entrevistadas. Para as brasileiras o Islam abre a possibilidade de valores culturais diversificados, a construção da subjetividade e o acesso a outras concepções de vida.

A presença dos depoimentos dessas mulheres brasileiras muçulmanas fortalece a reflexão proposta e confere às perspectivas bakhtinianas a relevância do dialogismo nas relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados no processo de comunicação.

«Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa» (Bakhtin, 1988, p.88). Assim, o texto, em sua totalidade viva, em seu uso real, em sua propriedade dialógica constitui uma contribuição decisiva para a concepção de uma nova vida.

Referências bibliográficas

- ALCORÃO SAGRADO. (2009). Marsa M Editora Ltda. [Tradução: Prof. Samir El Hayek]
- Al-Khazraji, T. H. (2012). *O Alcorão no Islam*. Editora Islâmica Arresala.
- Amossy, R. (2019). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. (2nd ed.). Contexto.
- Armstrong, K. (1994). *Uma história de Deus*. [Tradução: Marcos Santarrita]. Companhia das Letras.
- Bakhtin, M. M. (1988). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. [Tradução Aurora Fornoni Bernardini]. Editora da Unesp/Hucitec.
- Broti, M. P. (2017). *O Encontro entre o Feminino Brasileiro e o Islam: Caminhos e Desencontros* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- Costa, C. (2015). Número de centros islâmicos sobe 20% em 2015 em São Paulo. *BBC News Brasil*. https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150911_mesquitas_saopaulo_cc.
- Federação das Associações Muçulmanas do Brasil. (s.d.). *Dados Estatísticos de 2010 a 2016*. FAMBRAS.
- Ferreira, F. C. B. (2007). *Entre Arabescos, Luas e Tâmaras*. [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo.
- . (2022). *I Relatório de Islamofobia no Brasil*. Ambigrama Editorial.
- Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos (Gracias). (2022). Pesquisadores da USP lançam o primeiro relatório sobre islamofobia no Brasil. *Jornal da USP*. <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/pesquisadores-da-usp-lancam-o-primeiro-relatorio-sobre-islamofobia-no-brasil/>.
- Rocha, A. (2012). População muçulmana cresce 29% no Brasil. Agência de Notícias Brasil-Árabe. <https://anba.com.br/populacao-muculmana-cresce-29-no-brasil/>
- Tarsin, A. (2019). *Ser Muçulmano*. Sandala Inc.
- Taylor, C. (1994). *Multiculturalismo*. [Tradução: Marta Machado]. Instituto Piaget.
- Vergès, F. (2020). *Um Feminismo Decolonial*. Ubu Editora.
- Volóchinov, V. (2018). *Marxismo e filosofia da linguagem*. [Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo]. Editora 34.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DEVORANDO CAPUCHINHO VERMELHO:
PROCESSOS DE DIFERENCIAÇÃO E DIGESTÃO
TRANSCULTURAL¹**

**DEVOURING LITTLE RED RIDING HOOD: PROCESSES
OF DIFFERENTIATION AND CROSS-CULTURAL DIGESTION**

Thales Estefani

Universidade de Coimbra,
Centro de Literatura Portuguesa,
Faculdade de Letras

<https://orcid.org/0000-0001-5549-2880>

RESUMO: O conto conhecido como Capuchinho Vermelho tem uma ampla história de difusão através da tradição oral, não só no contexto europeu, mas também transcontinental. No século XVII, ganhou a primeira versão impressa conhecida no ocidente, publicada em francês na coletânea de Charles Perrault. Posteriormente, no século XIX, foi publicado numa coletânea da tradição oral alemã, organizada por Jacob e Wilhelm Grimm. Entre os temas que foram descartados das versões de Perrault e dos irmãos Grimm, a fim de agradar determinados públicos leitores, estão passagens que retratam tétricas cenas de canibalismo.

Este trabalho busca apresentar algumas diferenciações locais e temporais do conto da Capuchinho Vermelho, abordando o tema

¹ O presente artigo inscreve-se no âmbito do projeto PD/BD/142772/2018, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal.

através das perspectivas da antropologia cultural e estudos sobre intertextualidade, com um breve olhar sobre a história da difusão transcultural deste conto. O próprio tema do canibalismo presente em Capuchinho Vermelho representa um importante recurso para tratar a questão. Tendo como inspiração o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade e, como metáfora elucidativa, os relatos de canibalismo sobre os povos indígenas no Brasil colonial, as variações do conto de Capuchinho Vermelho são definidas como resultados dos processos de devoração da alteridade (do cânone) para a rearticulação de sua identidade (nas diversas reescritas da história). Essa definição relaciona-se com a própria temática do conto, que em muitas tradições trata dissimuladamente a puberdade, a transformação da infância para a idade adulta, a partir do tema da consumação da cultura incorporada na carne e no sangue da avó, que a menina ingere.

Palavras-chave: Capuchinho Vermelho, antropofagia, canibalismo, transculturalidade, intertextualidade.

ABSTRACT: The tale known as Little Red Riding Hood (LRRH) has a long history of diffusion through oral tradition, not only in the European context, but also transcontinentally. In the 17th century, it gained the first known printed version in the West, published in French in Charles Perrault's collection. Later, in the 19th century, it was published in a collection of German oral tradition, organized by Jacob and Wilhelm Grimm. Among the themes that were discarded from those printed versions in order to please certain target readers there are passages that portray gruesome scenes of cannibalism. This work seeks to present some local and temporal differentiations of the LRRH tale, approaching the theme through the perspectives of cultural anthropology and studies on intertextuality, with a brief look at the history of the transcultural diffusion of this tale. The very theme of cannibalism present in LRRH represents an important resource to deal with the issue. Taking as illustrative metaphors Oswald de Andrade's *Anthropophagic Manifesto* and the reports of cannibalism on indigenous peoples in colonial Brazil, the variations of LRRH's tale are defined as results of processes of devouring the alterity (the canon) to the remaking of their identity (the various

rewritings of the story). This is related to the theme of the tale itself, which in many traditions covertly portrays puberty, the transformation from childhood to adulthood, represented by the consummation of the culture incorporated in the flesh and blood of the grandmother, which the girl eats.

Keywords: Little Red Riding Hood, anthropophagy, cannibalism, trans-culturality, intertextuality.

A tradição literária de Capuchinho Vermelho, que se estende por um longo período histórico, tem como principal ponto fundacional no ocidente a versão publicada na coletânea de Charles Perrault em 1697. O texto é encarado como resultado de um trabalho de fixação dos temas que corriam na tradição oral popular da França à época. A publicação dessa coletânea de contos populares estava inserida no contexto de uma disputa intelectual entre os classicistas, os «Antigos», e os «Modernos», como Perrault, literatos que buscavam «provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos (gregos e romanos)» (Coelho, 1987, p.66).

Influente na corte e na Academia francesas, Charles Perrault era, antes de tudo, um escritor, não um folclorista; de modo que sua pretensa iniciativa de preservação da tradição oral francesa pode ser relativizada. Para fixar os temas populares, o autor adotou a estratégia de dissimular «os conteúdos que seriam mais chocantes para o público aristocrático», detentores do que se chamava, naquele tempo, a cultura oficial (Vaz da Silva, 2011, p.23). Nesse sentido, em vez de um ato de preservação, o que parecia mais evidente era o trabalho autoral, num esforço de adaptação inseparável das dinâmicas sociais e políticas vigentes.

No século XIX, surgiu outra das versões mais propagadas e reconhecidas do conto da Capuchinho Vermelho, escrita por Jacob e Wilhelm Grimm. Tal versão, também publicada em uma coletânea,

foi responsável por popularizar o enredo em que o caçador (ou lenhador) aparece ao final da história e salva a menina e sua avó. Esse novo paradigma do conto contribuiu ainda mais para dissimular os temas trágicos característicos da tradição oral e foi responsável por fixar definitivamente Capuchinho Vermelho ao cânone da literatura infantil mundial.

Os irmãos Grimm eram filólogos e investigadores da mitologia e da história do Direito alemão (Coelho, 1987, p.73). O período em que se dedicaram à organização de sua coletânea de histórias populares é marcado por um forte caráter nacionalista, coincidindo com o próprio processo de consolidação da Alemanha. Assim, argumenta-se a respeito da ideia de que essa coletânea representava a intenção explícita de preservação de um suposto patrimônio alemão como parte de um programa político (Zipes, 1987, p.67).

Apesar da manifesta intenção de criar, com certo rigor acadêmico, esse *corpus* de histórias tipicamente alemãs, considera-se que a versão de Capuchinho Vermelho publicada pelos Grimm teria sido derivada do texto francês. Em vez de terem coletado a história entre os camponeses, teriam reescrito o conto a partir de dois trechos enviados para eles por mulheres letradas, conhecedoras da obra de Perrault (Zipes, 2015, p.70).

Muitas vezes estudiosos recorreram a utilização de expressões como «patrimônio» ou «tradição nacional» no tratamento crítico dos contos de fadas que nascem da disseminação oral; nos casos acima citados, especificamente para os contextos francês e alemão. Contudo, é preciso enfatizar que o conto da Capuchinho Vermelho (dentre outros) se encontra difundido pelas mais diversas culturas, com registros coletados em épocas diferentes. Inclusive, estudos apontam para a existência de narrativas ainda mais antigas que traziam algumas características similares àquelas encontradas em Capuchinho Vermelho (Silva, 2015; Tehrani, 2013). De qualquer forma, as obras de Perrault e dos Grimm, devido ao grande sucesso

e disseminação, instituíram as versões canônicas desse conto, excluindo ou dissimulando muitas passagens características das variantes orais que circulavam na Europa. Dentre essas passagens, podemos encontrar tétricas cenas de canibalismo.

O ato canibal pode ser facilmente identificado em variantes orais do conto em que o vilão é retratado de forma dúbia, como um ser entre animal e humano. Este ser devora a avó e, muitas vezes, também a menina. Por não estar descrito puramente como um animal (lobo) e estar mais próximo da caracterização de um lobisomem², o ato da devoração, nesses casos, não se trata de predação, mas canibalismo. Entretanto, o antropólogo português Francisco Vaz da Silva nos apresenta, em *Capuchinho Vermelho ontem e hoje* (2011), variantes orais que retratam o fenômeno canibal de formas muito particulares, em eventos diferentes do supracitado. Dentre essas variantes, destacam-se especificamente contos recolhidos em solo italiano.

Na variante «O Chapulho Vermelho»³, após matar a avó, o ogro⁴ (personagem correspondente ao lobo) pendura os intestinos da vítima à porta, guarda seu sangue numa garrafa e os dentes e mandíbulas no armário. Ao chegar à casa, a menina puxa os intestinos da avó, pensando tratar-se de uma corda que serviria para abrir a porta. Depois, afirmando estar com fome, come os dentes e a mandíbula da avó, além de beber o seu sangue, que são oferecidos pelo ogro como se fossem arroz, carne e vinho (Vaz da Silva, 2011,

² Em uma variante oral francesa é explícito que o vilão se trata de um lobisomem (*bzou*) (Vaz da Silva, 2011, p.37). O ser parte lobo e parte homem também aparece descrito como «lobo-homem» em uma variante oral portuguesa (Ibid., p.93).

³ Recolhida no Tirol italiano e publicada em alemão em 1867 (Vaz da Silva, 2011, p.128).

⁴ Em algumas variantes do conto ao redor do mundo o vilão da história sofre alterações em sua forma, sendo, entretanto, bastante comum que se trate de um animal predador ou de um ser humanoide com características ferias (pelos, garras, presas, etc).

p.82). Na variante «A ogra»⁵, ocorre algo muito parecido. A menina experimenta os dentes da avó que estavam a cozer num tacho e bebe o sangue que a ogra havia guardado num frasco (Ibid., p.86).

Vaz da Silva interpreta tais passagens de canibalismo a partir do tema da transformação geracional da criança em adulta. Essa ideia é indicada, logo no início de muitas das variantes do conto, pela apresentação das três personagens em estágios diferentes da vida: a menina, a mãe e a avó. Entretanto, a consanguinidade familiar não é o único meio através do qual o sangue conecta as personagens. Os «detalhes macabros do repasto canibal» representam metaforicamente a incorporação da mulher pela menina mediante o contato com a fera, uma característica temática recorrente da tradição de Capuchinho Vermelho (Ibid., p.84). A ideia da transformação geracional e de uma certa transmissão da fertilidade feminina está também simbolizada pelo próprio capuz vermelho que a avó oferta à neta⁶, como se lhe transmitisse o sangue e a maturidade (Ibid., p.38).

É importante destacar que parece ter sido a versão canónica de Charles Perrault aquela a elevar a puberdade, no sentido arcaico da maturidade reprodutiva e da iniciação sexual, a tema fundamental dessa história, de forma a limitá-la (Ibid., p.43). O texto moralizante acrescentado pelo autor ao fim do conto alerta diretamente as jovens moças sobre o perigo representado pelos homens. Tal direcionamento é, inclusive, motivo recorrente para críticas à versão de Perrault, principalmente em pesquisas que se debruçaram sobre variantes orais menos influenciadas pelas reescritas canónicas, como as empreendidas por Jack Zipes e Catherine Orenstein. O primeiro argumentou que «Perrault revised the oral tale to make it the literary standard bearer for good Christian upbringing» (Zipes, 1983, p.80).

⁵ Escrita por António de Nino, em 1883, a partir de uma variante ouvida no Abruzzo (Vaz da Silva, 2011, p.129).

⁶ Quando ocorre, este evento é geralmente descrito no início da narrativa.

Orenstein endossou o discurso afirmando que os clássicos infantis de Perrault, como Capuchinho Vermelho, eram alegorias cuidadosamente elaboradas e que, «[b]etween their plots, they captured the concerns of the Court and the social and sexual politics of the seventeenth-century French upper class» (Orenstein, 2002, p.28).

Portanto, é possível dizer que no trabalho de adaptação dos temas da tradição oral para a audiência aristocrática Perrault não tenha se preocupado apenas com a dissimulação de eventos violentos como as eventuais passagens de canibalismo. A iniciativa parecia estar também comprometida com a pauta política da defesa das donzelas da corte. Assim, da mesma maneira, traços temáticos que estariam associados a outros contextos foram igualmente dissimulados e desvirtuados para a temática sexual.

Em uma variante da tradição oral francesa, Capuchinho Vermelho tem de escolher entre duas opções de caminhos para a casa da avó: o caminho das agulhas ou o dos alfinetes. Zipes defende que esses temas estão relacionados com o fato de que tal variante oral era contada entre mulheres das sociedades de costura (2015, p.69). Na reescrita de Perrault, entretanto, a escolha entre os caminhos⁷ é substituída pela passagem em que a menina se desvia do percurso para colher flores, evento então mantido na versão dos Grimm. «Esta linguagem simbólica sugere que a menina que vai visitar a avó carregada de flores irá ser desflorada pelo lobo» (Vaz da Silva, 2011, p.38).

O tema das flores continua a aparecer também em variantes orais recolhidas em solo português tempos depois. Tal fator reafirma que o sucesso da versão de Perrault pode ser medido não só pela influência que teve sobre outras publicações, mas também

⁷ Francisco Vaz da Silva apresenta uma interpretação dos caminhos das agulhas e dos alfinetes como percursos simbólicos da dor, ligando o tema novamente à questão do sangue e da transmissão geracional da fertilidade: «objetos que arranham ou picam e, assim, fazem sangue» (Vaz da Silva, 2011, p.38).

sobre a própria tradição oral dos contadores dos séculos XIX e XX, que integravam elementos do texto ao repertório⁸ (Ibid., p.23). A observação, em muitas das variantes orais a que temos acesso, de elementos temáticos característicos de textos publicados anteriormente, ocorre porque a grande maioria dos registros dessas variantes passaram a ser feitos apenas a partir do século XIX, quando o interesse pela cultura popular estava mais em voga. Entretanto, de acordo com Vaz da Silva, textos orais ou publicados não se sobrepõem em termos de autoridade e a data de recolha de uma variante não deve ser considerada necessariamente seu ponto de origem (Vaz da Silva, 2016, p.169).

O conto da Capuchinho Vermelho não fazia parte da tradição oral portuguesa antes da disseminação dos textos dos irmãos Grimm (Vaz da Silva, 2011, p.98). As primeiras versões das histórias da coletânea alemã apareceram em Portugal a partir de 1837, publicadas de forma esporádica em periódicos destinados ao público infantil, muitas vezes sem indicação da autoria ou tradução (Cortez, 2001). Sara Reis da Silva realizou análise de várias publicações do conto da Capuchinho Vermelho em Portugal, partindo da versão incluída em *Contos para a Infância* (1877), de Guerra Junqueiro, até obras contemporâneas. O estudo comprovou a prevalência no universo literário português das «rewritings of Little Red Riding Hood according to the german reassuring paradigm, leaving to fall the ambiguity, the tragic conclusion and intentionality and / or morality of Perrault's text» (Silva, 2015, p.164).

Maria Tereza Cortez, em sua tese sobre a recepção dos contos dos Grimm em Portugal, buscou explicitar também como eles foram inseridos na tradição oral através das dinâmicas de assimilação,

⁸ O caçador que aparece no fim da história é outro tema bastante recorrente em variantes orais dos séculos subsequentes, indício de que a assimilação do conto a certas tradições orais pode ter ocorrido somente após a disseminação do texto dos Grimm. Isso demonstra não existir prevalência de um meio sobre o outro e que variantes orais e textos publicados se influenciam mutuamente.

fertilização e a tradicionalização, enfatizando que as histórias imprimiram certas características alheias aos contos portugueses; bem como o processo inverso, em que os contos dos Grimm receberam traços do folclore nacional (Cortez, 2001, pp.410-418). Segundo Vaz da Silva, há uma variante oral portuguesa particular em que se nota tal fator. Essa variante apresenta a história dividida em duas partes e traz duas irmãs como protagonistas. A primeira parte da narrativa obedece maioritariamente ao padrão do cânone, mantendo o foco em apenas uma das irmãs, que ao final foge do lobo e volta para a casa. Entretanto, na segunda parte, a irmã mais nova foge de casa e o enredo recorre «à imagem tradicional, vivaz no Norte de Portugal e na Galiza, da peeira dos lobos: uma moça que tem de viver no monte, ao pé dos lobos, durante um tempo determinado, após o qual reingressa no universo social que deixara» (Vaz da Silva, 2011, p.99). Nesse exemplo, ocorre a junção de dois temas orais distintos, dando origem a uma variante completamente nova.

A segunda metade do século XIX marcou um grande aumento no número de publicações de versões de Capuchinho Vermelho em Portugal e, em 1894, a primeira versão totalmente brasileira do conto foi publicada. Tratava-se do texto contido no livro *Contos da Carochinha*, de autoria de Figueiredo Pimentel, publicado pela Livraria Quaresma no Rio de Janeiro (Zilberman, 2016, p.37). No Brasil, antes da circulação dessa edição, liam-se versões do conto em publicações portuguesas ou francesas, principalmente. Como tantos outros elementos constituidores da cultura brasileira, pode-se dizer que Capuchinho Vermelho seguiu a corrente do processo colonizador, apesar de ter chegado algum tempo depois das caravelas. No Brasil, ela foi nomeada primeiramente de «Chapellinho Vermelho». ⁹ Com o tempo, o título «Chapeuzinho Vermelho» se

⁹ Na publicação portuguesa *Contos para a infância* (1877), de Guerra Junqueiro, a história recebe o título de «O chapellino encarnado». O título português pode ter

consolidou como o mais conhecido pelos brasileiros para referir à história em questão.

Ao pensarmos criticamente sobre o impacto dos processos colonizadores na formação da cultura brasileira é impossível não recordar também o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, lançado alguns anos mais tarde, em 1928. O Manifesto surgiu da crítica à assimilação passiva, por vezes copista, da cultura e dos padrões estéticos europeus nas artes; aliada a um certo descontentamento quanto à falta de uma identidade nacional. A ideia da antropofagia no discurso oswaldiano pode ser definida como «estratégia literária de apropriação da cultura europeia como um mecanismo válido de renovação de toda a cultura latino-americana por meio de uma incorporação inovadora» (Cândido & Silvestre, 2016, p.244). Apesar de estar ligado mais especificamente à produção literária, o argumento do Manifesto, quando transformado em conceito, parece poder ser utilizado como lente para observar outros diversos fenômenos artísticos.

Leyla Perrone-Moisés, em um trecho do livro *Vira e mexe nacionalismo* (2007), citado por Weslei Cândido e Nelci Silvestre, explica a referência temática para o conceito do manifesto:

Um tipo de receptividade crítica e criadora era o que defendia o modernista brasileiro Oswald de Andrade, em sua proposta de antropofagia cultural: devorar (metaforicamente) os aportes estrangeiros para nos fortalecermos, como faziam (literalmente) os índios tupinambás com os primeiros colonizadores do Brasil.

influenciado o título brasileiro no livro de Figueiredo Pimentel. Atualmente, entretanto, «Capuchinho Vermelho», ou variantes próximas, é o título mais comumente encontrado entre as reescritas feitas em Portugal.

(Perrone-Moisés, 2007, p. 24 *apud* Cândido & Silvestre, 2016, p. 244)¹⁰

É necessário enfatizar que os relatos de canibalismo no período colonial brasileiro são muitas vezes contraditórios e carregados de intenções ideológicas adjacentes, conforme demonstrou a investigação realizada pela historiadora Heather E. Martel. A investigadora analisou profundamente os relatos de exploradores europeus do século XVI, como Hans Staden, que teria permanecido em cativeiro durante dez meses com os Tupinambás. Agregando a fortuna crítica a respeito desse evento, juntamente com relatos de outros exploradores daquele tempo e a análise da conjuntura histórico-social do período, Martel observou que:

Anthropologists and historians have argued that agreement between Thevet, Léry, and Staden proves the veracity of their accounts and the existence of cannibals in sixteenth-century Brazil. However, information given to all three of them by French-born members of Brazilian communities during a brief sixteen-year period from Staden's first encounter in 1548 to Thevet's departure in 1564 may have come from the same unreliable source. In fact, the three major chroniclers of sixteenth-century Brazilian culture – Hans Staden, Jean de Léry, and André Thevet – studied the Tupinamba and their supposed practice of cannibalism with the aid of French interpreters [...] While many have found Staden's Christian narrative of captivity among cannibals believable, it is possible that either he or his sources intentionally misrepresented the Tupinamba. [...] The Tupinamba and some of their French allies used the Western fascination with cannibals. They took

¹⁰ Enfatiza-se aqui que a utilização do termo «índio» por Perrone-Moisés foi mantida por tratar-se de uma citação direta. Entretanto, o termo mais correto a empregar seria «povo(s)».

advantage of Reformation controversies surrounding the Eucharist that facilitated the spread of rumors about Brazilian cannibalism among their Portuguese competitors and the Catholic and Calvinist missionaries who came to colonize their homeland. If so, the real story is about the subversive power of rumors in resisting imperialism. (Martel, 2006, pp. 67-69)

Mesmo não havendo uma resposta definitiva a respeito da veracidade de todo o teor dos relatos de canibalismo no período colonial, essa ideia é elevada à maior potência metafórica no Manifesto Antropófago e, assim, «[e]xagera-se na forma ritual do ato antropofágico, revestindo-o de um caráter quase religioso pagão de devorar o Outro, a fim de assimilá-lo» (Cândido & Silvestre, 2016, p.244). A antropofagia de Oswald de Andrade não nega a cultura exógena. Trata-se de uma proposta dialética, e que é encarada como meio inescapável no contato intercultural.

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo (sic). De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question. (Andrade, 1928, p. 3)

Compreendida dessa maneira, a ideia da antropofagia aplicada à literatura pode servir também para caracterizar as diversas formas de reutilização e subversão dos temas, tradições ou padrões estéticos dessa arte. Enquanto o canibalismo pode representar, no enredo do conto da Chapeuzinho Vermelho, a metáfora para a assimilação e transformação características da puberdade; ao nível exterior, no

âmbito da análise da difusão do conto, pode ser visto como metáfora para os processos de incorporação e adaptação pelos quais essa história passa em cada cultura e tempo em que é recontada. O ditado popular «quem conta um conto, aumenta um ponto» ganha outros contornos quando consideramos a ideia de assimilação proposta pela antropofagia. E o ditado pode ser objetivamente verificado quando consideramos a análise filogenética de Jamie Tehrani, antropólogo que relaciona as variantes orais e versões canônicas do conto em redes de pontos em interconexões¹¹ (2013).

Tehrani propôs a utilização da análise filogenética, método originalmente desenvolvido no contexto dos estudos sobre a evolução das espécies, como uma abordagem possível para compreender as relações entre as versões do conto da Chapeuzinho Vermelho. Tal método possibilita considerar todas as características relevantes das variantes orais e textos canônicos e classificá-los dentro de um ambiente complexo de relações, sem pressupor que um traço mais comum ou aparentemente mais antigo seja o elemento de maior importância no conjunto (Tehrani, 2013, p.2). O foco está na relação entre os textos. Este método evita, assim, perspectivas de análise restritivas, arbitrárias ou etnocêntricas.

O estudo de Tehrani englobou variantes do conto da Chapeuzinho Vermelho recolhidas na Europa, África, Oriente Médio e no leste da Ásia. A partir da medição estatística e da formação de redes, a análise filogenética pode quantificar processos de convergência ou distanciamento entre as variantes e, assim, torna possível identificar suas relações e graus de sobreposição. Apesar de esse método de análise inspirar a pretensão da reconstrução de estados ancestrais

¹¹ No seu estudo, Tehrani apresenta três gráficos de rede, representativos dos resultados de diferentes formas de tratamento dos dados coletados: Cladistics: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871.g002>; Bayesian inference: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871.g003>; NeighbourNet: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871.g004>.

do conto, Tehrani enfatiza que sua utilização mais relevante é para analisar como as variantes de uma história se relacionam com padrões locais e temporais (Tehrani, 2013, p.9).

Retomando o tema da deglutição no conto, há um exemplo de variação local bastante simples que pode ser observado quando comparamos os alimentos que a menina leva para sua avó comer. A partir das traduções de recolhas orais apresentadas por Francisco Vaz da Silva notamos que dentro da própria tradição francesa encontramos diferentes alimentos: manteiga e queijinhos, na variante do Forez, de 1863; pão e queijinho, na variante da região da Ardèche, de 1874; *époigne* (pequeno pão redondo) e leite, na variante da região do Nivernais, em cerca de 1885; *fouace* (pão achatado cozido sob cinza) e manteiga, na variante dos Altos-Alpes, de 1957; *toumette* (queijo fermentado), em outra variante da região dos Altos-Alpes, de 1959; etc. (Vaz da Silva, 2011). Tal variação pode corresponder, potencialmente, à localidade onde cada conto foi recolhido. E, ainda que a hipótese necessite de investigações mais aprofundadas, a variação dos alimentos descritos nos contos cria, por si só, versões distintas umas das outras.

Ocorre algo semelhante nas variantes italianas: sopa, na variante do Tirol, publicada em alemão em 1867; *scrippellucce* (fritos doces), no texto publicado em 1883 a partir de várias versões ouvidas no Abruzzo; panquecas, na variante recolhida em Romagna (Ibid.). Entretanto, nessas variantes, é recorrente que os alimentos estejam mais relacionados aos interesses da menina do que a um ato de gentileza. Em duas das variantes italianas, em vez de levar os alimentos para um familiar, a menina vai pedir-lhes os meios para satisfazer a sua gulodice. Vaz da Silva enfatiza o que chamou de traços característicos da tradição italiana: «a heroína é excessivamente gulosa, egoísta e caprichosa e irá conseqüentemente ser punida» (Ibid., p.92). Obviamente, tal comportamento indigno não levaria a um final feliz, principalmente quando o assunto são contos cautelares.

Em «Tio Lobo», nos deparamos com a mais pavorosa moral possível na frase final: «É assim que o Tio Lobo come mocinhas gulosas» (Ibid., p.91). Seja pela ingestão de alimentos ou de pessoas, é possível observar que o tema da devoração é fundamental em muitas instâncias das tradições de Chapeuzinho Vermelho.

Retornando o trabalho de Jamie Tehrani, é necessário reafirmar que o antropólogo não considera apenas a variação local das versões de Chapeuzinho Vermelho na influência dos seus temas, mas aponta também para a importância da variação temporal, na mudança das gerações e as consequentes transformações que podem surgir no enredo, representativas das tradições e costumes que uma sociedade tem interesse em levar adiante, modificar ou interromper (Tehrani, 2013, p.9). A versão canônica de Charles Perrault, por exemplo, teve como objetivo priorizar as questões da puberdade e da virgindade femininas, criando ou reforçando certa tradição de interpretação desse conto e, conseqüentemente, operando grande influência nos papéis de gênero no Ocidente (Zipes, 1983, p.78).

Uma perspectiva positiva deste fenômeno da transmissão ou transformação de costumes e tradições de uma sociedade através dos contos pode ser verificada quando analisamos os enredos de publicações contemporâneas de Chapeuzinho Vermelho: versões em que a protagonista é retratada com uma postura mais ativa, ligando o enredo às questões de empoderamento feminino; tratamentos do conto por perspectivas ecológicas; a mudança de foco para a construção emocional das personagens num viés conciliador; a sátira do tema antigo; ou mesmo a utilização do argumento da história para tratar outras questões completamente diferentes. No universo das reescritas de Chapeuzinho Vermelho, «various threads of the traditional tale have been woven together differently to reflect changing times, audiences, aesthetics, and cultural landscapes» (Beckett, 2014, p.11). Está aí uma das maiores virtudes das histórias tradicionais: não apenas manterem a tradição, mas

avançarem para a compreensão dessa tradição em face às novas realidades que se apresentam.

Um exemplo valoroso deste trabalho é a reescrita do conto feita por Maria Lucia Takua Peres. Pertencente à etnia Ava Guarani, a escritora, que é também professora, vive na aldeia *Tekoba Aty Miri*, na cidade de Itaipulândia, região oeste do Paraná. Sua versão do conto é chamada *A indiazinha Chapeuzinho Verde* (2016)¹² e trata de temas como a devastação das florestas, a ameaça à vida dos animais e a questão da luta pelos territórios dos povos originários. A narrativa ainda mescla elementos da cultura urbana e da tecnologia atual, relocando a tradição do conto na contemporaneidade. Encontramos o lobo nesta história como mais uma vítima da destruição predatória dos ecossistemas, sofrendo de fome. A heroína da história, a Chapeuzinho Verde, ajuda-o dividindo um pouco da comida que levava no caminho para a aldeia. A narrativa mostra, de forma conclusiva, através do exemplo da partilha do que a terra dá e do aspecto comunitário da aldeia, não só a amizade entre a menina e o lobo, mas uma proposta para repensar toda a vida na terra.¹³

Voltando à história de Hans Staden junto aos Tupinambás, Martel enfatiza que o explorador relatou ter de interpretar muitos papéis para sobreviver durante o período cativo, fingindo ser curandeiro e até emissário de Deus. Entretanto,

[j]ust as Staden played with identity to preserve himself, the Tupinamba and the nativized Norman interpreters «played cannibal» to European expectations. Though they were overcome by

¹² É possível adquirir uma versão digital do conto (PDF) e contribuir financeiramente com a aldeia da autora por meio do endereço divulgado em: <https://twitter.com/karibuxi/status/1264039201252741120>.

¹³ Para a análise mais aprofundada desta versão do conto, ver Silva, E. A. K., Cortez, M. & Takua, M. L. (2021). A voz das mulheres na literatura indígena: «A indiazinha Chapeuzinho Verde» da escritora guarani Maria Lucia Takua. *Rev. Igarapé*, 14(2), 16-30.

disease in the end, the myth of the cannibal earned the Tupinamba notoriety that lasts to this day and may have been effective in frightening and sometimes even freeing Europeans from their imperial purpose. (Martel, 2006, pp. 67-69)

De forma semelhante, a ideia da antropofagia aplicada à cultura, e à literatura especificamente, conforme proposta por Oswald de Andrade, representa um ato de interpretação do que é externo – em um sentido diferente de interpretar um papel; uma interpretação semântica – com um resultante sentido de liberdade. Uma devoração que envolve o consumo crítico daquilo que chega até nós sem necessariamente ser bem-vindo, mas que somos capazes de transformar em algo que é nosso, reapropriar e reinventar a nossa própria identidade.

Assim como a menina que é salva na versão dos Grimm, a tradição do conto da Chapeuzinho Vermelho está sempre a ser semidigerida e retirada da barriga do lobo, para ser engolida novamente em outro tempo e outro lugar, transformando-se sempre. Afinal de contas, a menina que sobrevive e volta à casa não é a mesma menina que saíra de lá carregada de alimentos para a avó. Na lógica interna dos contos cautelares, Chapeuzinho Vermelho aprende uma lição. Na lógica da digestão transcultural, “Chapeuzinho Vermelho” torna-se uma narrativa completamente nova, um ponto a mais na rede de relações que integram esse universo ficcional.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 3; 7, maio 1928.
- BECKETT, S. L. *Revisioning Red Riding Hood around the world: an anthology of international retellings*. Detroit: Wayne State University Press, 2014.
- CÂNDIDO, W. R.; SILVESTRE, N. A. C. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 38, n. 3, p. 243-251, 2016.

- COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- CORTEZ, M. T. *Os contos de Grimm em Portugal: a recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e Minerva Coimbra, 2001.
- MARTEL, H. E. Hans Staden's Captive Soul: identity, imperialism, and rumors of cannibalism in sixteenth-century Brazil. *Journal of World History*, Honolulu, v. 17, n. 1, p. 51-69, 2006.
- ORENSTEIN, C. *Little Red Riding Hood uncloaked: sex, morality, and the evolution of a fairy tale*. New York: Basic Books, 2002.
- SILVA, E. A. K.; CORTEZ, M.; TAKUA, M. L. A voz das mulheres na literatura indígena: "A indiazinha Chapeuzinho Verde" da escritora guarani Maria Lucia Takua. *Rev. Igarapé*, Porto Velho, v. 14, n. 2, p. 16-30, 2021.
- SILVA, S. R. The Grimm legacy in portuguese children's literature: the case of Little Red Riding Hood. *Tropelias - Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Saragoça, n. 23, p. 163-170, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015231004 Acesso em: 10 ago. 2019.
- TEHRANI, J. J. The phylogeny of Little Red Riding Hood. *PLoS ONE*, San Francisco, v. 8 (11): e78871, p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871> Acesso em: 27 mar. 2019.
- VAZ DA SILVA, F. Charles Perrault and the evolution of "Little Red Riding Hood". *Marvels & Tales*, v. 30, n. 2, p. 167-190, outono 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.13110/marvelstales.30.2.0167> . Acesso em: 10 ago. 2019.
- _____. *Capuchinho Vermelho: ontem e hoje*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- ZILBERMAN, R. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. *FronteiraZ - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, São Paulo, n. 17, p. 22-42, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29413> Acesso em: 7 set. 2020.
- ZIPES, J. *Grimm legacies: the magic spell of the Grimms' folk and fairy tales*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- _____. The enchanted forest of the brothers Grimm: new modes of approaching the Grimms' fairy tales. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, v. 62, n. 2, p. 66-74. 1987.
- _____. A second gaze at Little Red Riding Hood's trials and tribulations. *The Lion and the Unicorn*, v. 7, p. 78-109. 1983. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/uni.0.0105> Acesso em 12 mar. 2021.

GIRLS IN THE HOUSE: A MACHINIMA
E AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS
EM NARRATIVA DIGITAL

Jéssica de Amorim Barbosa

Universidade Estadual Paulista

<https://orcid.org/0000-0002-5606-595X>

RESUMO: Observando que uma parcela significativa das narrativas produzidas na contemporaneidade, sobretudo na área do entretenimento, apresentam novas configurações, tanto do ponto de vista de sua produção, quanto de sua divulgação e de suas interações, o presente trabalho propõe analisar a relação entre texto sincrético e texto híbrido, constituído a partir de uma narrativa audiovisual criada em plataforma de jogo digital, e a construção de sentido, levando em consideração, desde a criação da narrativa pelo processo da machinima, até a sua circulação inscrita em um objeto-suporte digital. O trabalho justifica-se na medida em que, atualmente, vivemos em um contexto de transformação digital e midiático em que suportes tecnológicos possibilitam a criação de histórias e de personagens que podem representar o real como um simulacro do comportamento humano. Partindo do pressuposto semiótico de que o próprio texto determina suas formas de interação, este trabalho procura identificar quais os efeitos de sentidos produzidos pelo texto da machinima. Também investiga como os efeitos de sentido do processo de interação e de interferência do enunciador jogador/autor se estabelecem no desenvolvimento da narrativa e quais as estratégias discursivas se configuram no percurso gerativo da expressão, proposto por Fontanille, por meio dos níveis de pertinência semiótico.

Por meio de pressupostos da semiótica discursiva, oriunda dos trabalhos do grupo de Greimas, e de pesquisas na área da comunicação e do entretenimento audiovisual, estudamos as estratégias discursivas utilizadas na construção de uma narrativa audiovisual, que foi feita por um enunciador-jogador a partir de um jogo digital: o *The Sims 4*. A narrativa é editada e divulgada no formato de websérie no portal *YouTube*. Para entender sua construção e essa relação híbrida entre o jogo digital, a produção, a divulgação e consumo da narrativa audiovisual, o trabalho pauta-se em um estudo de caso da websérie *Girls in The House*, com que busca examinar a proposta do trabalho anteriormente apontada.

A websérie *Girls in the House* é uma animação brasileira produzida por meio de um jogo digital de simulação da vida real e foi criada por Raony Phillips para ser veiculada em seu canal no *YouTube*. A série estreou em 2014 e, até o momento, conta com três temporadas completas e uma quarta temporada em andamento. Os episódios têm em média de 10 a 20 minutos.

Por apresentar flexibilidade e liberdade narrativa, os jogos se tornam uma ferramenta ideal para produzir produtos midiáticos e novas histórias, por meio de uma prática da *machinima*. Não se trata de uma nova prática, porém ela se apresenta de forma ressignificada em plataformas digitais. Nosso estudo concentra seus esforços em compreender o funcionamento da *machinima* e sua importância para a construção de narrativas digitais, inclusive em um contexto educacional.

O trabalho também investiga como é possível que essa nova forma de criação narrativa com suporte de ferramentas digitais pode auxiliar no processo de ensino-aprendizagem e como o professor pode usar a plataforma de jogo digital para ensinar como construir uma narrativa.

Palavras-chave: semiótica, narrativa, *machinima*, websérie, práticas.

ABSTRACT: Observing that a significant portion of the narratives produced in contemporary times, especially in the area of entertainment, present new configurations, both from the point of view of their production, as well as their dissemination and their interactions, the present work proposes to analyze the relationship between syncretic

text and hybrid text, constituted from an audiovisual narrative created on a digital game platform, and the construction of meaning, taking into account, from the creation of the narrative through the machinima process, to its circulation inscribed in a digital object-support. The work is justified as we currently live in a context of digital and media transformation in which technological supports make it possible to create stories and characters that can represent reality as a simulacrum of human behavior.

Based on the semiotic assumption that the text itself determines its forms of interaction, this work seeks to identify the effects of meaning produced by the machinima text. It also investigates how the effects of meaning from the interaction and interference process of the enunciator player/author are established in the development of the narrative and which discursive strategies are configured in the generative path of expression, proposed by Fontanille, through the levels of semiotic pertinence.

Through presuppositions of discursive semiotics, derived from the works of the Greimas group, and research in the area of communication and audiovisual entertainment, we study the discursive strategies used in the construction of an audiovisual narrative, which was made by an enunciator-player from of a digital game: *The Sims 4*.

The narrative is edited and disseminated as a webseries on the YouTube portal. In order to understand its construction and this hybrid relationship between the digital game, the production, dissemination and consumption of the audiovisual narrative, the work is based on a case study of the webseries *Girls in The House*, with which it seeks to examine the proposal of the work previously pointed.

The *Girls in the House* webseries is a Brazilian animation produced through a digital real-life simulation game and was created by Raony Phillips to be broadcast on her YouTube channel. The series premiered in 2014 and, to date, has three full seasons and a fourth season in progress. Episodes average between 10 and 20 minutes. By presenting flexibility and narrative freedom, games become an ideal tool to produce media products and new stories, through a machinima practice. It is not a new practice, but it presents itself in a re-signified way on digital platforms. Our study focuses its efforts

on understanding how machinima works and its importance for the construction of digital narratives, including in an educational context. The work also investigates how this new form of narrative creation supported by digital tools can help in the teaching-learning process and how the teacher can use the digital game platform to teach how to build a narrative.

Keywords: machinima, narrative, semiotic, practices, game.

Girls in the house: A machinima e as práticas semióticas

A partir de estudos iniciados na área de audiovisual, principalmente no que concerne aos processos de desenvolvimento de narrativas sincréticas, como cinema e jogos digitais, por exemplo, foi constatado que esses textos verbovisuais ou multimodais, imbricados em estruturas complexas, formam um único enunciado dotado de sentido (Fiorin, 2008, p.77).

Por meio de pressupostos da teoria semiótica de linha francesa e de pesquisas na área da comunicação e do entretenimento audiovisual, estudamos as estratégias discursivas utilizadas na construção de uma narrativa audiovisual, que foi feita por um enunciadador-jogador a partir de um jogo digital que simula a vida real, o *The Sims 4*. A narrativa, produzida por meio desse jogo que permite a construção de personagens, é editada e divulgada no formato de websérie no portal YouTube. Para entender sua construção narrativa e essa relação híbrida entre o jogo digital, a produção, a divulgação e consumo da narrativa audiovisual, usamos o estudo de caso da websérie *Girls in The House*.

A websérie é brasileira e foi criada pelo carioca Raony Phillips. Atualmente, a série é veiculada, juntamente com outros produtos midiáticos do autor, em seu canal no YouTube, o RAO TV. A série estreou em 2014 e, até o momento, conta com quatro temporadas completas e com quinta temporada ainda em andamento. Além

dos episódios com formato padrão, que têm em média de 10 a 25 minutos de duração, a série possui *spin-offs* da personagem Dunny, que são mais curtos e duram por volta de 3 a 6 minutos, e vídeos, também da personagem Dunny, com a mesma média de duração dos *spin-offs*.

A série é do gênero comédia, com o humor permeando todo o seu discurso e seus diálogos. Na narrativa, acompanhamos as situações corriqueiras de três amigas (Dunny, Honey e Alex) que vivem e trabalham na pensão da Tia Ruiva (esta é uma personagem misteriosa que ainda não apareceu de fato).

O mais interessante de *Girls in the House*, porém, é que ela é uma animação, produzida por meio de um jogo eletrônico de simulação da vida real chamado *The Sims 4*, que tem a premissa bem parecida com o antigo jogo *Second Life*. Neste jogo, em questão, é possível criar avatares com as características pessoais para simular uma vida real dentro de um ambiente digital. Dessa forma, os jogos se tornam uma ferramenta ideal para se produzir produtos midiáticos e novas histórias, uma prática que não é nova, porém, é pouco conhecida nos meios acadêmicos, a *machinima*.

Machinima

Machinima é o resultado da união de *machine* e *animation* e é uma prática conhecida entre os *gamers*. Trata-se da prática de capturar cenas de jogos digitais no computador, fazer uma montagem com essas cenas e, por meio delas, criar uma outra narrativa. Usam-se dublagens, legendas, o que o produtor quiser. Para exemplificar e tornar a explicação mais clara, podemos dizer que é uma produção audiovisual que mistura jogo digital e filme.

Como todo início, os primeiros anos do processo da *machinima* conta com produtos e realizações bem rudimentares. Mas hoje, o cenário e as produções mudaram um pouco. Os usuários foram aprimorando

a forma de produzir *machinima*, ao mesmo passo que os programas de computador e as plataformas digitais também se modernizaram. Existem plataformas que possibilitam a criação de narrativas, como o *The Sims*, por exemplo. A diferença entre a *machinima* e os jogos já existentes é que com o *The Sims* é possível criar personagens e histórias do zero, usando elementos da própria plataforma.

O primeiro *machinima* foi «*Diary of a Camper*». Ele foi construído tendo como base o jogo *Quake* em 1996. Hoje, é possível encontrar essa animação no YouTube. A partir daí, milhares de narrativas foram criadas por meio dessa estratégia. O próprio jogo *The Sims* proporcionou a criação de várias, mas antes de *Girls in the House*, nenhuma havia tido tanto destaque entre o público jovem brasileiro.

Podemos atribuir o sucesso da série aos seus personagens bem caracterizados e bem construídos, ao roteiro de comédia com muito humor e mistério, às referências à cultura pop e às celebridades internacionais que são retratadas em alguns *spin offs* e episódios da série.

Estudar a construção narrativa por meio da *machinima* é um campo novo na área da Semiótica e ainda não foram encontrados estudos na semiótica francesa que abordem o hibridismo do processo da *machinima*. Esse estudo, portanto, pode ser considerado pioneira na área. Almeida (2014, p.13), porém, que estuda a prática da *machinima* em si, mas dentro de um contexto artístico, a conceitua: como um produto audiovisual acessível, «[...] cujas obras são influenciadas por características dos *games*, da animação computadorizada e da narrativa cinematográfica».

Adentrando a teoria semiótica do texto, a *machinima* se configura como uma prática semiótica. Por meio dessa prática, se ramificam processos, tanto de criação narrativa quanto de expansão e divulgação desses textos. O conteúdo final do processo de *machinima*, portanto, é similar aos produzidos de maneira convencional. A prática de produção, no entanto, interessa a essa pesquisa como objeto de estudo.

Níveis de pertinência e práticas semióticas

Os níveis de pertinência semióticos, ou o percurso gerativo do plano da expressão (Fontanille, 2008), só foram incorporados ao modelo de estudo semiótico em 2014, quando Fontanille trouxe sua teoria ao Seminário Intersemiótico de Paris (Portella & Silva, 2012). No seminário, discutiu-se muito os níveis de pertinência e como eles podem ser usados em níveis de análise organizados e estruturados em semióticas-objeto e semiótica da cultura.

Em semióticas-objetos temos os níveis iniciais em signos, textos-enunciados e objetos; em semiótica da cultura temos os níveis finais de estratégias e formas de vida. O estudo e identificação desses níveis, juntamente com o percurso gerativo do plano de conteúdo, ajudam no processo de significação e, conseqüentemente, no estudo das práticas semióticas.

Este percurso permite que analisemos o texto por outras vertentes, estrutura a sua existência semiótica e dá mais opções para entendermos o texto como um todo. É possível analisarmos seu objeto-suporte, o texto-enunciado, suas estratégias e suas práticas e formas de vida, a fim de encontrarmos uma coerência em seu sentido.

Dessa forma, podemos compreender, também, os conceitos de existência e experiência semiótica. O plano da expressão pressupõe uma experiência semiótica que, segundo Fontanille, é a forma como as semióticas-objeto se apresentam (expressão). Já a existência semiótica é a presentificação de seu conteúdo:

Quando analisado de perto, o percurso gerativo da expressão revela-se como a intersecção de soluções epistemológicas correntes na semiótica greimasiana, mas também de algumas concepções teóricas mais recentes, sobretudo no que concerne à constituição fenomenológica e sensível da significação, à esquematização de propriedades formais/estruturais a partir de propriedades

materiais e sensíveis e, conseqüentemente, à reavaliação do conceito de imanência. (Portela, 2008, p. 97)

Para que a experiência semiótica seja metodológica e tenha uma estrutura de organização para análise, Fontanille (2008, p.17) organizou os níveis de pertinência das práticas no percurso gerativo do plano da expressão em uma hierarquia de seis planos de imanência, que são: signos, texto-enunciado, objetos-suporte, cenas práticas, estratégias e formas de vida.

Os níveis seguem a ordem de análise aplicada na figura a seguir:

Tipo de experiência	Instâncias formais	Instâncias Materiais
figuratividade	figuras-signos ↓	Propriedades sensíveis e materiais das figuras
interpretação	textos-enunciados ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos textos
corporeidade	objetos ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos objetos
prática	cenas predicativas ↓	Propriedades sensíveis e materiais das cenas
conjuntura	estratégias ↓	Propriedades sensíveis e materiais das estratégias
êthos e comportamento	formas de vida	Propriedades sensíveis e materiais das formas de vida

Figura 1: Níveis de Pertinência in LIMA, E. S. de. O texto e seus entornos: a geração do sentido e os níveis de pertinência na proposta de Jacques Fontanille. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>.

Por meio desses níveis, é possível entender como funcionam as práticas semióticas, que integram os diferentes planos de imanência e possuem gêneros textuais bem definidos (Fontanille, 2014, p.100). Uma prática semiótica é um conjunto de atos que se constrói em tempo real.

Prática semiótica se define, também, por sua temática principal, que fornece o predicado central da prática, ao redor do qual se organiza um dispositivo actancial que compreende um operador, um objetivo e, sobretudo, outras práticas com as quais a prática de base interage. (Fontanille, 2006, p. 181)

De acordo com o autor, as práticas só têm significado quando estão relacionadas com o princípio da integração entre os planos de imanência. A integração é o que dá sentido e cria a experiência semiótica. Isso ocorre porque uma prática só pode existir quando esses planos estão interligados, pois eles dependem dessa ligação para sua existência. Segundo Fontanille (2008), a ideia de integração é baseada no trabalho de Benveniste (1995), em que ele relata que é necessário dividir o texto a ser estudado em unidades cada vez menores (p.128) para facilitar a análise dos diferentes níveis. Como exemplo, são citadas as transformações do signo em palavra e da junção de palavras em frases. Ademais, o texto detalha com mais precisão como esses níveis se relacionam entre si. «Entre os elementos de mesmo nível, as relações são distribucionais; elementos de nível diferente, são integrativas.» (Benveniste, 1995, p.133).

As práticas se apoiam, também, em suportes materiais e suportes formais para se manifestarem. Elas estão ligadas à sua dimensão predicativa, onde se situam as situações semióticas.

[...] uma prática pode comportar um ou vários *processos* (um ou vários predicados), atos de denúncia que implicam papéis actanciais desempenhados, entre outros, pelos próprios textos ou imagens, por seus objetos suportes, pelos elementos do ambiente, pelo transeunte, pelo usuário ou pelo observador, tudo que forma a «cena» típica de uma prática. Do mesmo modo, ela é composta pelas relações entre esses diferentes papéis essencialmente relações modais, mas também passionais. (Fontanille, 2008, p. 21)

Fontanille, em artigo *L'analyse du cours d'action: des pratiques et des corps*, publicado na revista *Semen – Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, conceitua dois tipos de práticas: as práticas textualizantes e as práticas em curso.

À la différence d'une action textualisée et finie, dont la signification est toute entière contenue dans le sens de l'objet visé par l'action (l'objet de valeur), une action. Revue de sémio-linguistique des textes et discours considérée dans son cours pratique doit sa signification à l'agencement même du cours de cette pratique; en d'autres termes, le processus de la production de cette signification est l'agencement syntagmatique lui-même. Inversement, rechercher le sens visé et clos d'une action en cours, focalisé sur l'objet de valeur revient à la traiter comme un texte narratif. (Fontanille, 2016)

O autor complementa afirmando que um mesmo objeto pode receber os dois tipos de análise, basta aceitar as peculiaridades de cada tipo de prática. A prática textualizada é fechada, com o seu significado no sentido do objeto-valor. Já a prática em curso há mais flexibilidade e possibilidades de buscar novas informações e arranjos para compor a ação, que está em curso. O objeto de pesquisa pode ser analisado somente pela sua prática, sem precisamente focar em sua produção ou interpretação.

Em resumo, o caráter «fechado», «rígido» e «recorrente» da sequência é em si uma modalidade explícita do ato de enunciação, uma «figura» que manifesta de forma figurativa e perceptível a «boa forma» sintática e que pretende-se obter um reconhecimento diferente e persuasivo do caráter ritual da prática. (Fontanille, 2014, p. 144)

Além da distinção entre práticas textualizadas e práticas em curso, há tipos modais de eficiências das práticas que tornam as

análises mais assertivas. São elas: práxis: poder-fazer, procedimento: saber-fazer, conduta: querer-fazer, protocolo: dever-fazer, ritual: crer.

As práticas, de maneira geral, não precisam pertencer exclusivamente a apenas um tipo de eficiência. O ideal é que ela adote vários tipos modais para que ela seja estabelecida. É importante, também, se atentar aos níveis de modalizações combináveis, pois um sempre pode complementar o outro.

Essa metodologia pode ser usada para identificar o tipo de prática empregada no objeto, e para que a análise fique mais completa, é preciso fazer uso dos níveis de pertinência, entender como funciona cada nível da expressão e como eles se integram e conferem sentidos aos textos e às práticas.

O primeiro nível de análise, o nível da pertinência do signo, que são as unidades mínimas na composição do sentido, está na semiótica-objeto e trata-se do primeiro nível da análise por ser a porção reduzida do todo de significação, conforme sugeriu Benveniste (1995). Para Portela (2008), os signos tomados como entidades isoladas exercem um fascínio inegável sobre a nossa inteligência e ele é responsável pela captação do nosso fluxo de atenção.

[...] o nível de pertinência dos signos continua sendo essencial para que pensemos a nossa relação com o mundo significante, já que esse nível é construído a partir da experiência da figuratividade. (Portela, 2008, p. 99)

No segundo nível de análise na síncope ascendente, (Integração ascendente) quando os níveis e as figuras se convergem em textos e passam da figuratividade para a experiência da interpretação, Fontanille (2008) vê o texto-enunciado como uma significação maior por meio de análise dos níveis de pertinência e imanência, que proporciona uma observação não só dentro do texto, mas permite

que olhemos além do texto. A esse nível de análise ele chamou de percurso gerativo da expressão.

Quando analisado de perto, o percurso gerativo da expressão revela-se como a intersecção de soluções epistemológicas correntes na semiótica greimasiana, mas também de algumas concepções teóricas mais recentes, sobretudo no que concerne à constituição fenomenológica e sensível da significação, à esquematização de propriedades formais/estruturais a partir de propriedades materiais e sensíveis e, conseqüentemente, à reavaliação do conceito de imanência. (Portela, 2008, p. 97)

A sintaxe figurativa do texto-enunciado organiza a enunciação em práticas, que são estruturadas nas cenas predicativas, que entram na proposta de análise da tese e deste trabalho.

As cenas configuram a ação no texto-enunciado, e trazem, atreladas a elas, elementos do percurso gerativo do plano de conteúdo, como a sintaxe narrativa (programa, percurso e esquema narrativo) e semântica narrativa (modalização do ser e fazer) e sintaxe discursiva (relações entre enunciador e enunciatário). Por meio da narrativa ou da ação, elas trazem as estratégias para a apreensão do sentido por meio das cenas. Pela experiência textual, os textos enunciados integram uma dimensão plástica, como explica Fontanille no livro *Práticas Semióticas*:

No entanto, o trânsito no nível de relevância superior, o «texto-enunciado», integra todos ou parte dos elementos sensíveis em uma «dimensão plástica», e a semiótica de uma dimensão textual podem ser reconfiguradas ou atribuídas diretamente formas de conteúdo, axiologias e funções ativas. Em suma, os elementos sensíveis e material da imagem nenhum resultado relevante desde um ponto de vista semiótica mais que em um nível superior,

é dizer no momento de sua integração em «texto-enunciado». (2014, p.32)

O nível do objeto-suporte do texto enunciado é o suporte material de inscrição do texto e que integra o enunciado e oferece uma estrutura de manifestação figurativa para a divulgação e o acesso ao texto. Fontanille diz que o objeto, além de estar no nível da semiótica-objeto e ser um elemento essencial de distribuição e afixagem (2005, p.39), também oferece dimensão estratégica na situação semiótica.

Os objetos são estruturas materiais, dotadas de uma morfologia, de uma funcionalidade e de uma forma exterior identificável, cujo conjunto é destinado a um uso ou a uma prática mais ou menos especializada. (Fontanille, 2005, p. 18)

As cenas práticas são situações semióticas que possuem diversos elementos construtores de sentido.

Uma situação semiótica é uma configuração heterogênea que reúne todos os elementos necessários para a produção e para a interpretação do significado de uma interação comunicativa. Por exemplo, para entender o significado das inscrições hieróglifos monumentais do Egito, não basta decifrar o texto ou até apreciar o tamanho e o layout (vertical): é necessário levar em conta em tal situação o elemento específico de uma comunicação com os deuses, que se manifesta em particular para a altura e proporções das inscrições. (Fontanille, 2014, p.37)

O nível de pertinência das estratégias, segundo Fontanille (2005), é a reunião das práticas por meio da programação dos percursos e dos ajustamentos. Ela mostra a previsibilidade da cena quando ela se ajusta no tempo e no espaço a outras cenas e práticas.

A estratégia é, em suma, um princípio de composição sintagmática das práticas entre si. A experiência subjacente não é a de uma prática específica, mas a da «conjuntura», a da superposição, a da sucessão, a da sobreposição ou a simultaneidade entre as práticas. A dimensão estratégica resulta, portanto, da conversão em um dispositivo de expressão (relações topológicas, aspecto-tempo, várias espécies de ordem e interseção, etc.) de uma experiência de conjuntura e ajuste entre cenas práticas. A forma de acomodação é relevante na medida em que estabelece uma função semiótica com desenvolvimento figurativo, atuarial, espacial e temporal, além de vários requisitos (modais, apaixonados, etc.) inerentes ao ambiente das práticas. (Fontanille, 2014, p. 41)

Além disso, ela se integra às cenas práticas com aspectos modais, figurativos, espaciais e temporais e proporciona um ajustamento das práticas. A esse ajustamento Fontanille chama de acomodação.

Níveis de pertinência como estratégias discursivas

Textos audiovisuais são textos sincréticos. Teixeira (2009, p.48) explica que a semiótica vale-se do conceito de sincretismo para tratar da «sobreposição de funções irradiadas a partir de um mesmo elemento». Ela complementa, observando que o que torna um objeto sincrético é quando ele é produzido por meio de várias linguagens de manifestação que manifestam um sentido único (p.49). Ou seja, é um texto formado por diversas linguagens que resultam em uma enunciação.

O objeto de análise corresponde ao primeiro episódio da websérie *Girls in The House*. Nesse caso, a prática de jogar não é unidimensional mas sim, bidimensional, pois se vale não apenas do ato de jogar mas, também, do ato de construir uma narrativa a partir do ponto de vista de um enunciador.

Vamos analisar a experiência semiótica e faremos o percurso partindo do texto-enunciado, passando pelas práticas, suas derivações e, por fim, o objeto-suporte. Todos esses níveis se integram e constituem sentido. De acordo com Fontanille (2005, p.101), «as instâncias enunciantes estabelecem relações sociais e modais e participam de uma estrutura global de interação [...]». A prática do jogar, nesse caso, integra-se à prática de contar histórias.

The Sims é uma plataforma de simulação da vida real, portanto, ela é totalmente adequada para explorar recursos narrativos e produzir histórias. Diferentemente de um jogo FPS¹ ou um jogo estrutural (jogos sem narrativa) por exemplo, que já apresentam ao jogador a narrativa pronta, os caminhos produzidos, uma prática programada que direciona o jogador para os desafios e obstáculos do jogo.

A plataforma do jogo *The Sims* permite que o jogador faça alterações e construções de personagens, que modifique o avatar e conte histórias autorais. Ou seja, o percurso do jogar, nesse tipo de jogo, condensa o percurso do fazer narrativo porque ao mesmo tempo que o jogo possui uma narrativa prévia e elementos pré-moldados, o enunciatário pode alterá-la a qualquer momento.

Dessa forma, na configuração proposta pelo jogo, há um enunciador que constrói os sentidos de sua narrativa para determinado narratário. Ao modificar essa proposta inicial da narrativa, o jogador passa a construir um outro enunciatário que se dirige a um outro enunciatário.

A análise proposta pela metodologia de Teixeira (2009), ajuda-nos a compreender as categorias cromáticas, topológicas, eidéticas, matéricas e cinéticas do plano da expressão. Essas categorias correspondem aos elementos próprios da semiótica plástica, que integram os estudos do plano da expressão.

¹ FPS: First Person Shooter – Atirador em primeira pessoa.

Declarado como existente, mas desconhecido, esse sistema só tem alguma probabilidade de ser apreendido e explicitado pelo exame dos processos semióticos – dos textos audiovisuais – mediante os quais se realiza: isso equivale a dizer que apenas o conhecimento dos objetos planares particulares pode levar ao conhecimento do sistema subjacente e que, se os processos são antes de mais nada apreendidos como realizados, eles pressupõem o sistema como virtual, que, por sua vez, não pode ser representado a não ser sob a forma de uma linguagem construída *ad hoc*. (Greimas, 2004, p. 84)

Segundo Greimas (2004), a semiótica sempre coloca à disposição de seus estudiosos instrumentos diversificados para a resolução de problemas que concernem à visualidade, mesmo que não existam modelos perfeitos ou receitas prontas para fazer esse tipo de análise. Não importa o ponto de partida da análise; o importante é que, ao final, ela configure apreensão de sentido.

Em seu texto, o autor explica que a exploração do objeto plástico começa com análise da sua topologia, tanto na sua produção quanto na sua recepção (Greimas, 2004, p.85). Os aspectos topológicos observados no episódio 1 da primeira temporada da série *Girls in the House* não trazem nenhuma alteração a ser considerada. Os posicionamentos das imagens e das personagens ocupam os lugares comuns que funcionam dentro de uma animação. Como é uma animação que simula a vida real, portanto, sua topologia traz aspectos de verossimilhança com a realidade. Ou seja, convence quem está assistindo ao episódio.

Na sua configuração eidética, tirando o simulacro da animação com os seres humanos, é possível perceber que há algumas falhas. Como são apresentadas animações produzidas por um jogo de *videogame*, por mais que elas tentem chegar perto da constituição do corpo humano, a caracterização do rosto, por exemplo, mostra

claramente as limitações da plataforma nesse aspecto. Os rostos são estáticos, não conseguem reproduzir as expressões faciais. Como a série é cômica, as situações engraçadas ficam concentradas no texto do roteiro.

Em se tratando da configuração cromática, a série traz tons coloridos, pastéis, em uma paleta que foca as cores roxo, lilás, rosa, verde claro e azul. A composição de cores usadas nesse primeiro episódio, e também nos demais, causam um efeito de sentido de harmonização. Como se trata de uma animação, as cores podem ser chamativas, mas quando elas estão em harmonia, é mais fácil permanecer assistindo a cena.

De acordo com a perspectiva da configuração cinética, uma vez que corresponde a texto audiovisual, são utilizados os recursos de movimentação dos personagens. Há, porém, alguma limitação na movimentação por se tratar de uma animação. Pode-se dizer que o movimento, assim como acontece na sua composição eidética, é engessado e limitado.

A despeito de os aspectos eidético e cinético não estarem em conformidade com a realidade, não instaurando, portanto, um contrato adequado de veridicção, os demais elementos do texto configuram-no como dotado de sentido.

O enredo traz situações corriqueiras, mas com aspecto cômico. Após assistir mais alguns episódios, nós verificamos que este aspecto permanece. O recurso da comicidade é comum à série. Para trazer o alívio cômico no texto ao longo da série, o autor usa situações do dia a dia, piadas que brincam com o comportamento, situações políticas e sociais que têm a ver com a nossa cultura. Segundo Propp, «[...] no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo» (1992, p.32).

Por exemplo, a comicidade na série se apresenta no texto-enunciado por meio do roteiro e do áudio, que trazem os diálogos, as

expressões idiomáticas e as falas engraçadas. Como a construção gráfica dos personagens tem pouca mobilidade, expressão facial limitada e poucos recursos para a criação de situações mais espontâneas, o humor se concentra no texto, como já foi dito anteriormente.

Cenas Predicativas

O texto-enunciado organiza a enunciação em práticas, que são estruturas nas cenas predicativas. Elas trazem as estratégias para a apreensão do sentido por meio das cenas.

[...] uma prática pode comportar um ou vários processos (um ou vários predicados) atos de enunciação que implicam papéis actanciais desempenhados, entre outros, pelos próprios textos ou imagens, por seus objetos-suporte, por elementos do ambiente, pelo transeunte, pelo usuário ou pelo observador, tudo que forma a «cena» típica de uma prática. (Fontanille, 2008, p. 21)

As cenas práticas trazem as marcas enunciativas que mostram como o texto-enunciado representa o discurso para a população jovem, LGBTQia+, que aprecia cultura pop e cenas de humor. Além disso, as cenas fazem simulacros de situações que pessoas reais poderiam vivenciar em seu cotidiano. Por exemplo: no episódio analisado, além das personagens principais, ele traz qual o tipo de enredo podemos esperar nos outros episódios da série. Já podemos esperar para os próximos episódios situações cotidianas que envolvem aspectos engraçados. Ele traz, também, uma situação cômica em que uma das personagens é convidada para um encontro com um rapaz bonito. A personagem é considerada uma das mais desajeitadas pelas amigas, por isso ela fica toda feliz com o encontro. Mas, ao chegar lá, ela descobre que o rapaz quer apenas que ela ajude no *buffet* do seu casamento.

O encontro era, na verdade, uma reunião de negócios comum na visão do rapaz. Mas para a personagem Alex, era a esperança de conhecer alguém legal e, talvez, desenvolver um relacionamento. Esta cena prática retrata e simula uma situação comum de um mal-entendido que poderia muito bem ter acontecido com qualquer pessoa que esteja assistindo ao episódio. Cenas deste tipo geram identificação, empatia e humor.

Objeto-suporte: Youtube

O YouTube foi uma grande criação. A plataforma possibilita a publicação de vídeos de todos os gêneros e também a criação, de forma independente, de diversos tipos de textos-enunciados. Cada gênero visa atender um nicho específico de público.

Além disso, *youtuber* hoje se tornou uma profissão, com altas possibilidades de ganho. Basta saber o caminho para a produção de conteúdo consistente. Mesmo que a plataforma tenha permitido e democratizado a veiculação de textos-enunciados, isso não significa que eles devam ser feitos de qualquer jeito. Afinal, o público é exigente e quer receber informações de qualidade. Os brasileiros, de uma maneira geral, foram criados em frente à TV. Possuem o hábito de receber informações mais em formato audiovisual do que por meio da leitura, por exemplo. Portanto, investir na criação de vídeos é uma excelente estratégia de divulgação de conteúdo, pois é um meio de fácil penetração e visualização, acessível por outros meios que não seja a TV, como os PCs, *tablets*, *smartphones*, por exemplo.

Durante muito tempo, para se fazer uma produção audiovisual de qualidade era preciso equipamentos de ponta que custam caro, uma grande equipe, um estúdio, profissionais qualificados e um bom orçamento para despesas. Desde o advento do cinema e da televisão tem sido assim. Pouco democrática, a produção audiovisual

sempre esteve restrita a esses meios, com quem tinha dinheiro ou quem tinha o poder de agências, produtoras de vídeo ou TV, ou mesmo produtoras de cinema. Com a banda larga e o surgimento de plataformas digitais como o YouTube, hoje não é preciso equipamentos caros e toda uma infraestrutura para produzir vídeos. Com o celular/*smartphone* e poucos recursos, é possível produzir conteúdo audiovisual de qualidade.

O YouTube, ao contrário do que muitos pensam, não é uma rede social. Ele é uma plataforma e um agregador de textos-enunciados. Cada pessoa ou empresa pode fazer a produção de seus vídeos de forma independente, usando os recursos que tiver em mãos, e fazer a veiculação por meio da plataforma. Ele promove a democratização da distribuição do conteúdo, tendo em vista que não é regulada por nenhuma empresa de mídia.

A plataforma de vídeos mais famosa do mundo foi criada por Chad Hurley, então com 29 anos, e Steven Chen, com 27 anos, em 2005. Em maio de 2006, o *site* atingiu a marca de 40 milhões de vídeos exibidos diariamente. Em junho do mesmo ano, o *site* alcançou a média de 100 milhões de exibições/dia, com o total de 2,5 bilhões de vídeos exibidos.

O YouTube não estabeleceu limites para o número de vídeos que cada usuário poderia colocar on-line via upload, ofereceu funções básicas de comunidade, tais como a possibilidade de se conectar a outros usuários como e a amigos, e gerava URLs e códigos HTML que permitiam que os vídeos pudessem ser facilmente incorporados em outros sites, um diferencial que se aproveitava da recente introdução de tecnologias de blogging acessíveis ao grande público. Exceto pelo limite de duração dos vídeos que podiam ser transferidos para o servidor, o que o YouTube oferecia era similar a outras iniciativas de vídeos on-line da época. (Burgess, 2009, p. 17)

Em 2019, o YouTube já atingiu a marca de 4,5 bilhões de visualizações por mês em todo o mundo. Assim, consolidou-se um novo espaço alternativo e democrático, que atende às massas, que distribui conteúdo audiovisual de qualquer espécie. Documentários, videoreportagem, vídeos antigos, paródias, ficção, videoaulas, propagandas, micronarrativas, tutoriais, entrevistas, DIY, enfim, uma variada gama de vídeos podem ser publicados na rede pela plataforma.

Com o intuito de buscar respostas, vamos entender que o nosso objeto tem como suporte de inscrição: a rede (ou *internet*) e o YouTube pode ser também entendido como um suporte de circulação. Pois ele traz a manifestação do texto-enunciado na plataforma. O objeto-suporte materializa os objetos manipulados e a rede constitui a materialidade do objeto. Porém, além de objeto-suporte, é possível constatar que a plataforma YouTube atua como uma estratégia de circulação de vídeos, que divulga os textos-enunciados por meio do ciberespaço.

A plataforma também permite que qualquer pessoa assuma o papel de enunciadador. Qualquer um pode ser usuário e produtor. Para isso, basta produzir um conteúdo audiovisual com o celular mesmo, editar em um aplicativo no próprio celular e postar no YouTube. O YouTube se torna, assim, um disseminador dos enunciados.

Se analisarmos o percurso narrativo da jornada do enunciatário-usuário, então, nota-se que ele muda de estado nesse processo: ele passa dos estados de querer-fazer e saber-fazer para os estados de poder-fazer e fazer-fazer. Ou seja, o usuário quer fazer parte do processo de construção de textos e sabe como fazer, porém, agora ele tem a competência e a performance, pode fazer, portanto, realiza. «É somente por meio do site que o usuário/produtor alcança o poder-fazer efetivo, que não seria possível, porém, sem o suporte da internet?» (Olivatti, 2008, p.243).

As plataformas digitais configuram novas formas de vida para os sujeitos. Hoje, usam-se os recursos virtuais para marcar sua presença *online* e sua identidade por meio da estratégia

poder+saber+querer+fazer, preenchendo todo o território virtual por meio de sua existência semiótica.

Considerações finais

A série *Girls in the House* é um texto sincrético que traz em sua constituição enunciativa, aspectos da narrativa contemporânea como hibridismo e complexidade. As práticas semióticas são os instrumentos teóricos principais que compõem essa análise. Por meio da teoria de Fontanille (2008, 2014), é possível configurar a *machinima* como uma prática semiótica, porque o seu conteúdo é aderente aos níveis de pertinência semiótico do percurso gerativo do plano da expressão, como demonstramos no texto. Conseguimos identificar estratégias enunciativas no objeto-suporte, no texto-enunciado e nas cenas predicativas. O texto cômico e os aspectos plásticos configuram sentido ao texto.

O YouTube é uma grande tendência na criação audiovisual, que veio para ficar. Por meio dele, é possível ter acesso a diversos tipos de conteúdos, com gêneros distintos e com propósitos igualmente diversos. Encontramos no YouTube uma sintaxe fora do padrão convencional, em que os textos se organizam pela data de inserção, por se tratar de uma plataforma digital. Além disso, notamos que ele está inserido em um limiar entre o objeto-suporte (rede) de inscrição e uma estratégia de circulação de textos-enunciados e cenas práticas.

O processo de criação narrativa no objeto, a *machinima*, também classificada como uma prática semiótica, configura dois tipos de prática: a prática em curso e a prática textualizada. Para entender melhor, esses estudos continuam e a ideia é fazer uma relação entre a produção audiovisual comum, feita com atores, cenários, equipe, figurino e todos os enunciantes envolvidos neste processo, como uma produção audiovisual digital feita por meio de uma plataforma de jogo de *videogame*.

Referências bibliográficas

- Benveniste, E. (1995). Os níveis da análise linguística. In *Problemas da Linguística Geral I* (pp.127-149). Pontes.
- Almeida, F. A. (2014). *Machinima: entre a narrativa e a experimentação*. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.
- Burgess, J. & Green, J. (2009). *YouTube e a revolução digital*. Aleph.
- Fiorin, J. L. (2013). Estrutura Narrativa. In A. C. Oliveira, *As interações sensíveis: ensaios da sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski* (pp. 435-452). Estação das Letras e Cores.
- Fontanille, J. (2008). Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In M. L. V. P. Diniz & J. C. Portela (org.), *Semiótica e mídia – textos, práticas, estratégias* (pp. 15-74). Unesp/Faac.
- . (2014). *Prácticas semióticas* (1ª ed.). [tradução Desidério Blanco]. Universidad de Lima: Fondo Editorial.
- . (2005). *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Sulina.
- . (2011). L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps. *Semen* [Em linha], 32, 131-158. <http://semen.revues.org/9396>. Consultado a 4, março 2021.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Dicionário de semiótica*. Cultrix.
- Lima, E. S. de. (2010). O texto e seus entornos: a geração do sentido e os níveis de pertinência na proposta de Jacques Fontanille. *Estudos Semióticos, A(B)*, 10-17. <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>. [Em linha]. Acesso em 30/09/2021.
- Olivatti, T. F. (2008). Internet, YouTube e Semiótica: novas práticas do usuário/produzidor. In M. L. V. P. Diniz & J. C. Portela (orgs.), *Semiótica e mídia – textos, práticas, estratégias*, pp. 237-249. Unesp/Faac.
- Oliveira, A. C. & Teixeira, L. (2009). *Linguagens na Comunicação*. Estação das Letras e Cores.
- Portela, J. C. (2008b). Semiótica midiática e níveis de pertinência. In M. L. V. P. Diniz & Portela, J. C. (orgs.). *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias*, pp. 93-113. Unesp/Faac.
- Propp, V. (1992). *Comicidade e riso*. Editora Ática.
- Moletta, A. (2019). *Você na tela: criação audiovisual para internet*. Summus.

Lista de Figuras

Figura 1: Níveis de Pertinência

Link do Episódio Date Night – Girls in The House <https://www.youtube.com/watch?v=DueqHtupyNI&t=607s>.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MÁRIO PEDROSA E O MUSEU DAS ORIGENS:
PARA PENSAR A ARTE BRASILEIRA¹**

**MÁRIO PEDROSA AND THE MUSEUM OF ORIGINS:
THINKING ABOUT BRAZILIAN ART**

Ana Cecília Araújo Soares de Souza
Universidade Federal de Minas Gerais
<https://orcid.org/0000-0001-6984-0428>

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o projeto do Museu das Origens (MO), pensado pelo crítico brasileiro, Mário Pedrosa (1900-1981), como uma solução para o incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1978. Dentre as nuances e as elucubrações, contidas nesta proposta, está o desejo de Pedrosa de reestruturar uma narrativa de teor decolonial para a arte brasileira, longe do olhar hegemônico europeu. O Museu das Origens, portanto, serviu como uma possibilidade para o crítico fortalecer em seu discurso o rompimento com a Arte Moderna, em crise naquele momento; para que, dessa maneira, ele pudesse desenvolver uma reflexão compatível com as necessidades e as demandas da arte brasileira. A iniciativa, também, permitiu a ressonância de importantes debates de quais Mário Pedrosa se encontrava inserido no sistema artístico internacional, a exemplo da Nova Museologia

¹ Artigo desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

ou Museologia Social trazida com a Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1972. Além da aproximação de suas ideias com o evento da Unesco, o projeto «pedrosiano» foi influenciado pelas teorias terceiro mundistas em voga na América Latina, durante a década de 1970; as quais ele teve a oportunidade de se aprofundar, durante o último exílio vivido no Chile, entre 1971 e 1973, com a sua participação no Governo Popular de Salvador Allende (1908-1973).

Palavras-chave: Museu das Origens, Mário Pedrosa, arte brasileira, decolonização, América Latina.

ABSTRACT: This article aims to analyze the project of the Museum of Origins (MO), thought by the Brazilian critic, Mário Pedrosa (1900-1981), as a solution to the fire suffered by the Museum of Modern Art (MAM) in Rio de Janeiro, in 1978. Among the nuances and speculations contained in this proposal is Pedrosa's desire to restructure a decolonial narrative for Brazilian art, far from the hegemonic European gaze. The Museum of Origins, therefore, served as an opportunity for the critic to strengthen in his speech the rupture with Modern Art, in crisis at that moment; so that, in this way, he could develop a reflection compatible with the needs and demands of Brazilian art. The initiative also allowed for the resonance of important debates in which Mário Pedrosa was inserted in the international artistic system, such as the New Museology or Social Museology brought with the Round Table of Santiago de Chile, organized by the United Nations Educational Organization, Science and Culture (UNESCO), in 1972. In addition to bringing its ideas closer to the Unesco event, the «pedrosian» project was influenced by third world theories in vogue in Latin America during the 1970s; which he had the opportunity to deepen during his last exile in Chile, between 1971 and 1973, with his participation in the Popular Government of Salvador Allende (1908-1973).

Keywords: Museum of Origins, Mário Pedrosa, brazilian art, decolonization, Latin America.

Mário Pedrosa (1900-1981) é um dos teóricos mais importantes da história da crítica de arte brasileira e da América Latina. Dentre os motivos que o levaram a conquistar tal insígnia está a maneira peculiar com a qual transitou entre a arte e a militância política. Ele jamais separou a revolução social da arte de vanguarda e por isso desenvolveu um pensamento mais horizontal e orgânico voltado para a realidade socioeconômica do Brasil. Pedrosa se comprometeu com a investigação de singularidades que marcassem a produção nacional em meio a pluralidade das diversas culturas aqui existentes. Suas reflexões nos proporcionaram um exercício transgressivo do olhar sobre o Brasil na arte brasileira, mostrando-nos a necessidade de se «buscar novas experimentações, afirmando a diferença, a variação, a resistência à sujeição da identidade e da individuação» (Adrião, Cabral & Toneli, 2012, p.210).

Por volta dos anos de 1970, observamos em Mário Pedrosa um desejo ainda mais latente pelo nascimento de uma grande produção coletiva interessada no retorno às raízes da arte brasileira, enfatizando, principalmente, a condição do Brasil enquanto um país marcado pela colonização europeia, pertencente à América Latina e localizado no Terceiro Mundo. É nesse período, recém-chegado de mais um exílio, que Pedrosa formulou um dos projetos mais significativos de sua carreira, onde pôde depositar os últimos suspiros da utopia moderna e a síntese de suas crenças na formulação de uma espécie de cosmogonia para a produção artística no Brasil. Tratava-se, então, do Museu das Origens, uma proposta inicialmente criada como uma solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1978.

Apesar de toda a comoção incitada pela tragédia do MAM, este episódio foi visto por muitos intelectuais (inclusive o próprio Mário Pedrosa), como uma oportunidade de se reconstruir o museu em consonância aos novos modelos institucionais mais democráticos e de uso comunitário, objetivando para além de sua atualização estrutural.

Nesse sentido, acreditamos que o projeto do Museu das Origens serviu como uma possibilidade para Pedrosa fortalecer em seu discurso a ruptura com a visão europeia da arte, para que dessa maneira pudesse desenvolver uma narrativa compatível com as necessidades da arte brasileira. A iniciativa também permitiu a ressonância de importantes debates de quais o crítico se encontrava inserido no sistema artístico internacional, a exemplo da Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1972. Este evento é considerado um marco de profundas mudanças sucedidas na área da museologia com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade, de desenvolvimento econômico e de referência para as políticas públicas culturais na América Latina, caracterizando deste modo o avanço do campo museológico na região em termos de institucionalização e de cooperação.

A Mesa de Santiago foi um evento integrado ao seu tempo, compreendido como a tumultuada década de 1970 na América Latina, particularmente no Chile, estando nele e com ele. Apesar de resultados demorados na América Latina, fez opções e pautou-se na criticidade. Na singularidade dessa parte da América, o evento evidenciou a pluralidade nas relações do homem com o mundo e suas respostas à ampla variedade dos seus desafios (Alves & Reis, 2013, p.131).

Mário Pedrosa estava muito afetado por tais questões, principalmente, no que diz respeito a importância dos museus no mundo contemporâneo e sua contribuição com os planos educativos e de desenvolvimento social. Logo, não podemos negar o quanto o pensamento acerca do Museu das Origens estava contaminado pelo clima

de efervescência política vivido pelo Chile no início da década de 1970, com a eleição de Salvador Allende (1908-1973) a Presidente da República. Era a primeira vez que um governo socialista conquistava o poder de modo pacífico com a preservação do Estado de Direito por meio do voto popular. O exílio de Pedrosa naquele país (de 1970 a 1973), sob condições tão especiais, estimulou o crítico a conhecer mais sobre a América Latina e a endossar a reflexão sobre as artificialidades das disjunções entre arte erudita e arte popular.

Ao lado do artista e senador italiano Carlo Levi (1902-1975), e do crítico de arte espanhol José María Moreno Galván (1923-1981), Pedrosa foi um dos responsáveis pela concepção do Museu da Solidariedade Salvador Allende. Instituição única até então na história porque teve a construção de seu acervo promovida a partir da doação direta dos artistas, não passando pela mediação de colaboradores, apoios ou mecenas. As obras ofertadas chegavam unicamente movidas pelo entusiasmo dos artistas com a experiência socialista vivenciada pelo povo chileno naquele período.

A fim de que a ideia se concretizasse, Mário cria e preside o «Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile», do qual participavam artistas, críticos de arte e diretores de museus de vários países. Pedrosa usa de seu respeito, prestígio e conhecimento conseguidos como crítico de arte para mobilizar artistas plásticos do mundo inteiro. As embaixadas do Chile se transformaram em receptores das doações, sendo que algumas obras chegavam diretamente ao Instituto de Arte Latinoamericano em Santiago [...] Salvador Allende em seu discurso agradece a atitude solidária dos artistas que doaram e ainda doariam obras para o povo do Chile, agradece também àqueles que como Pedrosa, haviam conseguido doações por meio de seus contatos e influências. Parafraseando Mário, Allende diz que aquele não seria somente

um museu, mas seria o Museu dos Trabalhadores, lugar em que a cultura não seria mais um patrimônio da elite, mas daqueles que haviam sido renegados até então, como os trabalhadores da terra, da usina, das fábricas e do litoral (Zoli, 2011, pp. 234-235).

Outro aspecto importante consiste no fato do crítico brasileiro, influenciado pela aproximação com o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), também exilado em território chileno, passar a direcionar sua atenção para a pesquisa da produção artística indígena² do Brasil. Assim como procurava trazer para o debate suas inquietações frente ao processo de descolonização sofrido pelos países da África desde a década de 1950. Todas essas demandas, portanto, foram fundamentais para a construção da base ideológica do que viria a ser o projeto do Museu das Origens.

Mário Pedrosa foi um dos primeiros autores a criticar a dominação colonial nas esferas política, econômica e artística. Aspecto significativo para a fundamentação de seu pensamento autônomo e distante dos centros hegemônicos do poder. Pedrosa «elaborou uma crítica do mundo, dentro do qual situa a sua crítica de arte, que pudesse dar acesso a uma visão universal» (Bompuis, 2019, p.290). O Museu das Origens não só procurava a universalidade como também refletir o que havia de Brasil na arte brasileira. O projeto estava configurado em cinco núcleos museológicos independentes: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem ou Museu de Imagens do Inconsciente³, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu

² Na época do incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa estava preparando uma exposição para esta instituição, em parceria com Lygia Pape, sobre arte indígena, intitulada de «Alegria de Viver, Alegria de Criar». A mostra deveria ser inaugurada em 1979, mas por causa da tragédia foi cancelada.

³ O Museu de Imagens do Inconsciente foi fundado em 1952, pela médica psiquiatra Nise da Silveira (1906-1999), como consequência de seu trabalho no Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira), localizado no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

de Artes Populares. Além disso estava incluso em suas atividades, cursos teóricos e de aprendizados práticos direcionados às discussões sobre história da arte e antropologia cultural com seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, tribais e festas populares cultuadas pelo povo brasileiro:

O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, do modo mais satisfatório possível. (Pedrosa, 2016 *apud* Pucu, 2019, p. 452)

Em sua proposição, Mário Pedrosa destacava, aliás, os recursos que cada uma das unidades disponibilizava e aqueles necessários para o funcionamento de ambas. Conforme o crítico, o Museu do Índio já era possuidor de um acervo rico, mas não dispunha de um local apropriado. O Museu de Arte Virgem ou do Inconsciente também apresentava um conjunto de obras importantes e, ao contrário do núcleo anterior, tinha um espaço próprio que só precisava reformar devido à precariedade de suas instalações. O Museu de Arte Moderna, por sua vez, deveria reconstituir seu patrimônio dando ênfase à produção brasileira: passando pelas primeiras figuras representativas do impressionismo, como Eliseu Visconti (1866-1944), até as gerações seguintes: Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Volpi (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1886-1973), entre outros. Ademais, contaria com salas latino-americanas, europeias e norte-americanas; de arte concreta,

neoconcreta e ambientes para exposições temporárias. Quanto aos Museus do Negro e o de Artes Populares precisariam formar seus acervos levando em consideração a aquisição de peças trazidas da África (no caso do primeiro) e artefatos colhidos nas mais variadas regiões do Brasil.

Quanto a estrutura administrativa e as estratégias de sustentabilidade do museu, Mário acreditava que o espaço deveria ser de natureza pública ou mista, além de dispor da liberdade «organizatória e artística, para que estivesse protegido das ‘variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis’» (Pucu, 2019, p.465). Ou seja, tratava-se de projetar outra forma de institucionalidade, onde o diálogo entre cada unidade referida fosse contemplado; razão que fazia do Museu das Origens não um fim em si mesmo, mas um instrumento de mobilização dos conceitos de arte e artista.

1. Algumas considerações

Diante das questões apresentadas sobre o Museu das Origens consideramos que esta proposta nos mostra certo interesse de Pedrosa em retornar ao mundo originário, ao passado mais remoto, como meio de renovar a produção artística brasileira. Conforme o teórico, a arte vivia um momento de crise oriunda da expansão do capitalismo pelo mundo, uma vez que este subordinava tudo e todos a voracidade de seu ritmo tecnológico e mercantil, sendo responsável pela castração da criatividade. É nesse contexto, sobretudo, a partir de 1975, que Mário Pedrosa irá escrever mais nitidamente sobre certa instabilidade no campo da arte e a urgência de se encontrar outras possibilidades fora da abordagem histórica convencional.

Desta forma, ao lançar o projeto do Museu das Origens, Pedrosa procurou aproveitar toda aquela movimentação causada pelo incêndio no MAM do Rio de Janeiro para mudar radicalmente a sua direção e recuperar outros museus já existentes, porque ele defendia ser este o caminho ideal para a criação de uma rede entre as instituições, no sentido de preservar aquilo que cada uma teria de mais inestimável, potencializando suas existências. O Museu das Origens não só atendia as novas demandas geradas pelo circuito artístico internacional, mas também criava outras ao colocar no mesmo patamar de igualdade a produção desenvolvida pelos pacientes psiquiátricos e pelas crianças junto aos trabalhos de artistas modernistas consagrados.

Contudo, a proposta de Pedrosa não foi concretizada na prática. Digamos que a sua «não saída do papel» é o reflexo de uma sociedade ainda presa aos valores tradicionais e provinciana em seu entendimento sobre os agentes produtores da arte, sem ter a preocupação de lançar um olhar mais atento às narrativas dos muitos grupos que a constitui. Mesmo reconhecendo as produções à margem da dita história oficial, o próprio Pedrosa ainda estava preso a visão hegemônica europeia de museu, porque dentro do projeto proposto não havia, por exemplo, referência sobre a criação dos núcleos museológicos a partir da escuta das demandas das comunidades evidenciadas por estes. Era como uma representação sem a voz e sem a atuação dos grupos ali envolvidos. Também precisamos ressaltar que por mais inovador que fosse para a época, o Museu das Origens não rompe definitivamente com a modernidade. Isso se justifica isso se justifica por exemplo pela categorização específica de seus núcleos museológicos. O pensamento racional moderno, a busca pela ordem e a urgência de se definir uma genealogia para a arte brasileira são algumas questões ainda latentes no projeto pedrosiano.

O Museu das Origens renderia ainda extensões em décadas posteriores. Segundo Parracho (2019, p.408), podemos detectar

algumas influências em ações específicas, como a criação, por Dinah Guimarães, em 1994, da Galeria Permanente Mário Pedrosa no Museu Nacional de Belas Artes, tendo por base exatamente o projeto em questão. Também em 2000, Nelson Aguilar inauguraria a Mostra do Redescobrimto no Pavilhão da Bienal de São Paulo, cujos núcleos remontariam ao projeto de Pedrosa, o qual, de fato, expressava uma rota alternativa que ganhava força na arte contemporânea. Também acreditamos que o próprio projeto do Parque do Ibirapuera em São Paulo tenha tido influência do museu de Pedrosa, uma vez que faz referência a alguns de seus núcleos ao instaurar o Museu Afrobrasil, a Oca, o Museu de Arte Moderna e o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Apesar do problemático conceito das origens, quanto à produção artística brasileira, e dos eventuais clichês nacionalistas, é interessante ressaltar esse episódio como o início de uma ação decolonial rumo ao desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a arte local. O Museu das Origens serve como objeto de apoio a nossa análise porque tensiona a partir de núcleos museológicos específicos, aquilo que era validado como as raízes fundadoras da cultura brasileira para Mário Pedrosa. Fato que tem aberto a possibilidade de reconstrução de narrativas silenciadas e reprimidas; de linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna europeia.

Mesmo apresentando algumas fragilidades, a proposta de Pedrosa nos permite conhecer as contribuições e as histórias dos grupos sociais que se movem às margens das estruturas de poder, não porque desejaram estar nesta posição, mas porque foram simplesmente confinados a este lugar de subalternizados pelo sistema capitalista:

Partindo do diagnóstico de que tanto a retórica da modernidade e progresso como a lógica da colonialidade e controle estão sustentadas por um aparato cognitivo que é patriarcal (normatizando

as relações de gênero) e racista (baseado em classificações sociais racializadas), [...] as opções decoloniais e o pensamento decolonial buscam, assim, uma genealogia de pensamento que não seja fundamentada exclusivamente no pensamento eurodescendente, mas que possa recorrer a categorias e discursos explicativos que emergiram nas línguas e histórias dos povos ameríndios e africanos subjulgados. Como exemplo deste fazer decolonial e que sempre esteve presente na história latino-americana. (Amaral, 2017)

Se considerarmos a experiência do Museu das Origens como findada por sua não realização na esfera física, estaríamos restringindo toda a complexidade do pensamento de Mário Pedrosa no que diz respeito a sua última fase (considerada por nós a de maior amadurecimento crítico), onde, após passar por tantas situações complexas, a exemplo de vários exílios, ele vai mais do que nunca se empenhar em «redescobrir» o Brasil. Segundo Gullar (2000), Pedrosa é como Sócrates que, mesmo, na iminência da morte, deixava-nos a lição para seguirmos em frente, aprendendo com as circunstâncias defrontadas. E, assim, esperançoso, o teórico se portava diante de um cenário nada acolhedor: a experiência de vanguarda minguava e a revolução na qual acreditava estava destruída pelo imperialismo. Contudo, em uma reviravolta, Mário Pedrosa nos presenteia com seu famoso texto «Discurso aos Tupiniquins», escrito dois anos antes de propor o Museu das Origens, e nele lança as sementes do que viria a ser o seu último projeto museológico, buscando na origem cultural brasileira, o caminho para o renascimento da nossa própria arte:

Daquela plataforma ironicamente lançada na direção dos primeiros espoliados da colonização (aos Tupiniquins e Nambás), Mário Pedrosa extrairia pouco depois a proposta de um Museu das Origens [...] Temendo o pior, nos últimos tempos passara a

recomendar aos nossos artistas que renunciassem às estratégias consagradas instituídas, onde arriscavam se tornar especialistas no negócio cada vez mais redundante de imagens (tanto faz se instalações politicamente corretas, como vemos hoje, ou o visual glamoroso das galerias), e que saíssem à procura de gestos coletivos que pelo menos anunciassem a existência de vida para além do mercado. (Arantes, 2000, pp. 51-52)

A partir do Museu das Origens, Pedrosa compartilhou conosco a necessidade de retomarmos o rumo da nossa própria história. É como uma viagem ao autoconhecimento daquilo que fomos, somos e desejamos ser. Um museu em suspensão, condenado ao inacabamento, mas também pleno de potencialidades, lembrando-nos de lembrar de nós mesmos, sempre.

Referências bibliográficas

- Adrião, K. G., Cabral, A. G. & Toneli, M. J. F. (2012). Singularizar. In T. M. G. Fonseca, C. Maraschin & M. L. do Nascimento (orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Sulina.
- Amaral, J. do. (2017). Arte Decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar para dançar. Sevilha, Espanha: *Iberoamerica Social*, (Artigo Blog). file:///C:/Users/anacecilia.soares/Downloads/JO%C3%83O%20AMARAL.%20Arte%20decolonial%20-%20para%20come%C3%A7ar%20falar%20do%20assunto..pdf. Acesso em: 30 dez. 2022.
- Alves, V. M. S. & Reis, M. A. G. de S. (2013). Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972. *Revista Museologia e Patrimônio*, 6(1), pp. 113-134. [Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) / Unirio /MAST]. <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/253/220>. Acesso em: 7 jul. 2020.
- Arantes, O. B. F. (org.). (1991). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. Editora da Universidade de São Paulo.
- _____. Mário Pedrosa inatual. In A. Amaral, *Mário Pedrosa: 100 anos*. Fundação Memorial da América Latina, 2000, p.47-52.
- Bompuis, C. (2019). Mario Pedrosa: uma indissociável relação entre arte e política em nome da revolução. In G. V. Bôas, Q. Pedrosa & I. Pucu (orgs.), pp. 289-323.

- Mário Pedrosa atual* [E-book]. Instituto Odeon. <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.
- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Civilização Brasileira.
- Gullar, F. (2000). Entre Sócrates e Dionísio. In A. Amaral, *Mário Pedrosa: 100 anos*. Fundação Memorial da América Latina.
- Parracho, S. (2019). Mário Pedrosa e as musas: reflexões sobre a crítica e projetos museais. In G. V. Bôas, Q. Pedrosa & I. Pucu (orgs.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Instituto Odeon.
- Pucu, I. (2019). Mário Pedrosa: imaginação, instituintes, museus e pós-modernidade. In G. V. Bôas, Q. Pedrosa & I. Pucu (orgs.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Instituto Odeon.
- Zoli, A. F. (2011). O Museu da Solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. *Humanidades em Diálogo, IV(D)*, pp. 231-239. <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106201/104873>. Acesso em: 7 jul. 2020.

(Página deixada propositadamente em branco)

**O FANTASMA DE GLAUBER ROCHA NO DELÍRIO
DE *BACURAU*, DE JULIANO DORNELLES
E KLEBER MENDONÇA FILHO**

**GLAUBER ROCHA'S GHOST IN THE DELIRIUM
OF *BACURAU*, BY JULIANO DORNELLES
E KLEBER MENDONÇA FILHO**

Jolanta Rękawek

Universidade Estadual de Feira de Santana

<https://orcid.org/0000-0002-5569-1537>

RESUMO: O filme *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, laureado com o Grande Prêmio de Júri no Festival de Cannes de 2019, entre vários outros, é um dos expoentes mais significativos do atual cinema brasileiro. Numa fábula delirante a obra retoma a estética da miséria e a épica do cangaço, exploradas por Glauber Rocha – líder do movimento dos cineastas surgido no Brasil nos anos sessenta do século XX e chamado *Cinema Novo*. *Bacurau* penetra num arquivo da infâmia, se contrapondo ao mito da sociedade brasileira vista como uma sociedade cordial, carnavalesca, na qual estaria em vigor uma «democracia racial». O filme expõe uma realidade confidencial, vergonhosa e tão atroz, que poderíamos chamá-la de *disreal*, ou seja, que não é mais uma realidade *per se*; é uma distopia feita realidade. Configurada dentro dessa *disrealidade*, termo que estamos propondo para discutir como a ficção usurpa a realidade, a obra atenta contra a mímica política e social que pretende ocultar esta usurpação, normalizando os sintomas de uma doença

coletiva. Com base nas contribuições de Christian Salmon, Witold Gombrowicz, Glauber Rocha e Byung-Chul Han este artigo destaca *Bacurau* como uma obra fundamental para poder vislumbrar a complexa essência do Brasil, na qual reverberam: a sublime sabedoria popular, a criatividade dos indivíduos em encarar a sobrevivência, a união dos membros de diversos coletivos e, por outro lado, a injustiça, o preconceito, o ódio e a violência. *Bacurau* é uma obra que espanta, mas que precisa ser vista.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Glauber Rocha, *Bacurau*, *disrealidade*, transformação social.

ABSTRACT: The film *Bacurau* (2019) by Juliano Dornelles and Kleber Mendonça Filho, recipient of the Grand Jury Prize at the Cannes Festival of 2019 among other awards, is one of the most significant examples of contemporary Brazilian cinema. A delirious fable, the work returns to the aesthetic of misery and the *mythos* of *cangaço* (certain kind of banditry in northeastern Brazil) explored by Glauber Rocha – the principal figure in the insurgent 1960s Brazilian movement known as *Cinema Novo*. *Bacurau* probes into an archive of infamy, refuting the myth of Brazilian society as a cordial, carnivalesque world identified with a vigorous «racial democracy». The film exposes a subliminal, shameful reality, so atrocious that we could denominate it *disreal*, which is to say no longer a reality as such, but rather a real-life dystopia. Configured within this *disreality* – a term here proposed to discuss how fiction usurps reality – the film explodes the political and social charade which would conceal this usurpation, normalizing the symptoms of a collective disease. Based on the contributions from Christian Salmon, Witold Gombrowicz, Glauber Rocha and Byung-Chul Han, this article emphasises *Bacurau* as a fundamental work for seeing and understanding the complex essence of Brazil, in which reverberate: sublime popular wisdom, the creativity of individuals facing threats to their survival, the solidarity of members of various collectives – and, on the other hand, injustice, prejudice, hatred and violence. *Bacurau* is a work that shocks but needs to be seen.

Keywords: Brazilian cinema, Glauber Rocha, *Bacurau*, *disreality*, social transformation.

«São muitas horas da noite / São horas do bacurau / Jaguar avança dançando / Dançam caipora e babau / Festa do medo e do espanto / De assombrações num sarau [...]». Com essas palavras a música «Bichos da noite» incrementa a dose do temor no filme *Bacurau*, dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, que ganhou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 2019 e foi consagrado como uma das obras mais significativas do atual cinema brasileiro. *Bacurau* mostra como os moradores de um povoado, no sertão nordestino, se defendem de uns forasteiros que, numa espécie de jogo cruel, chegam para exterminar pessoas reais com a conivência do prefeito. A música «Bichos da noite» é de Joaquim Cardoso e Sergio Ricardo – o mesmo compositor da trilha sonora do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha que liderou o famoso movimento dos cineastas brasileiros, surgido ao final dos anos 50 do século XX e chamado *Cinema Novo*.

Partindo dessa coincidência da autoria musical nos dois filmes mencionados, pretendemos observar, neste artigo, como uma das obras mais interessantes do atual cinema brasileiro retoma o vigor do pensamento de Glauber, manifesto em sua filmografia que visava uma transformação da sociedade brasileira que ele mesmo não pôde vivenciar.

Cineasta, escritor, jornalista, apresentador de TV, Glauber Rocha (1938-1981) morreu aos 43 anos de idade por causa desconhecida até hoje, embora a mãe dele, dona Lúcia, acostumava dizer que «Glauber morreu da doença chamada Brasil». No mesmo sentido se pronunciou outro brasileiro ilustre – o antropólogo Darcy Ribeiro, despedindo o seu amigo Glauber com estas palavras:

Aqui neste país, ele viveu a sua breve vida, sem pele, com a carne viva. Uma vez, eu não vou esquecer nunca, Glauber passou uma manhã abraçado comigo, chorando [...] convulsivamente. [...]

Glauber chorava a dor que todos nós deveríamos chorar, a dor de todos os brasileiros. [...] chorava a dor por este país que não deu certo. Glauber chorava a brutalidade, a violência, a estupidez, a mediocridade, a tortura. [...] Os filmes de Glauber são isso: um lamento, um grito, um berro. Essa é a herança que fica de Glauber para nós. Ele foi o mais indignado de nós porque, mais que nós, Glauber podia ver o mundo que podia ser. E vai ser [...]. E há de ser. Glauber viveu entre a esperança e o desespero como um pêndulo louco. (Ribeiro em Tandler, 2003, s.p.)

38 anos depois da morte do cineasta, Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho parecem recuperar aquela «esperança desesperada», criando *Bacurau* como uma aparente distopia que dialoga com a alegoria do Brasil que Glauber filmou em *Terra em transe* (1967), dando um diagnóstico de uma doença coletiva. Proibido pela censura da ditadura militar, instaurada a partir do golpe de estado, em 1964, o filme foi concebido com a perspectiva de cura da sociedade brasileira através de um debate sério, que infelizmente não aconteceu enquanto o cineasta estava vivo nem depois da sua morte.

Glauber mostrou o adoecimento da sociedade brasileira através de uma república imaginária – Eldorado, onde o político conservador – Porfírio Diaz disputa o poder com o novo líder progressista – Vieira. Diaz representa a elite brasileira, viciada em se perpetuar no poder, quando exclama: «Povo no poder, isso nunca! Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder!» (Rocha, 1985, p.316). E em outro momento: «A pátria é intocável! A família é sagrada! A minha esperança é o sol que brilha mais! É o povo!» (ibid, p.319).

A alegoria de Eldorado questiona o mito da sociedade brasileira como um coletivo cordial, carnavalesco, no qual estaria em vigor uma «democracia racial», e retrata as contradições de uma sociedade anacrônica, injusta e violenta que precisa com urgência de uma revolta social, não apenas como um efeito lógico do processo da

evolução histórica, mas, sobretudo, como um imperativo moral. No entanto, esse compromisso ético não seria assumido pelo novo líder popular – Vieira. A sociedade pré-moderna de Eldorado, na qual um governante assume o cargo como se fosse designado pela força divina sem se importar com o bem-estar social, está condenada ao fracasso, conforme o poeta Paulo Martins – um dos protagonistas do filme. Representante da classe média esclarecida, embora tenha consciência do adoecimento de sociedade em que vive, ele mesmo não é capaz de agir, buscando a cura coletiva.

Paulo – O abismo está aberto. Todos nós marchamos para ele.

Sara – A culpa não é do povo, a culpa não é do povo!

Paulo – Mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz. (ibid, p. 312)

A dinâmica entre as classes populares está retratada em *Terra em transe* através da trágica personagem do Homem do Povo que aparece na cena de um comício e, desesperado, diz o seguinte: «Com licença dos doutores. [...] O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!» (ibid, p.313). A reação das pessoas ao seu redor é imediata: «Extremista! Extremista! Extremista!» (ibid, p.313) gritam e seguidamente o Homem do Povo é morto no local. Um *close* mostra a cabeça do homem com um revólver na boca e uma corda no pescoço em quanto o comício continua como se nada tivesse acontecido, num clima de carnaval.

Matar um homem que não cometeu crime nenhum, apenas denunciou a sua condição de ser pobre, impressiona naquela cena de *Terra em transe* filmada em 1967. É um ato injustificável eticamente, porém compreensível, se considerarmos o conceito que a filósofa espanhola – Adela Cortina formularia como «aporofobia» (2017), constituído pela junção de duas palavras gregas: *áporos* (sem recursos) e *fobos* (temor, pânico). Ao observar o aumento do medo

aos pobres em função da recessão econômica, Cortina constatou que a vulnerabilidade de todos, evidenciada pela última crise, levou a um processo mental de abandonar a empatia e culpar os pobres pelo mal-estar social. Os mais indefesos seriam considerados como uma ameaça nas sociedades fragilizadas que não sabem digerir o seu próprio fracasso de ter gerado a pobreza. Para Cortina, todas as sociedades fracassaram nesse sentido, por tanto o Brasil não seria uma exceção ao rejeitar o pobre desde a sua origem como país, num longo processo histórico, descrito, entre outros, por Jessé Souza no livro *A Elite do atraso: da escravidão à Lava Jato* (2017).

Pretendendo contribuir para uma nova visão do Brasil, o sociólogo aponta como o problema central no processo da modernização do país os efeitos da escravidão que, conforme ele, permanecem até hoje. O sucesso das elites brasileiras no seu projeto de se manter no poder (como Diaz em *Terra em transe* ou o prefeito em *Bacurau*), cooptando a classe média e impedindo às classes populares a ascensão social, se deu devido ao ódio ao pobre – à *aporofobia* – o elemento intrínseco da sociedade brasileira que percebe os pobres «exatamente como os escravos do passado – odiados, superexplorados e desprezados» (Souza, 2017, p.60).

No nosso caso, as classes populares não foram abandonadas simplesmente. Elas foram humilhadas, enganadas, tiveram sua formação familiar conscientemente prejudicada e foram vítimas de todo tipo de preconceito, seja na escravidão, seja hoje em dia. Essa é nossa diferença real em relação à Europa que admiramos. A nossa singularidade não é a corrupção que existe na Europa, ainda que de maneira diferente da que existe em um país empobrecido como o nosso. Mas a principal diferença é que a Europa tornou as condições sociais de todas as classes muito mais homogêneas. Ainda que exista desigualdade social, ela não é abissal como aqui. (ibid, p. 54)

E justamente a esse arquivo infame da (in)consciência coletiva acessou Glauber Rocha, mostrando no seu cinema uma épica da infâmia, não com caráter panfletário, mas com uma função terapêutica que visava uma transformação social real. Esse mesmo arquivo de vergonha é acessado no século XXI pelos diretores de *Bacurau* com o objetivo de criar uma obra visceral que sacuda os espectadores, isto é, reintegrando a experiência como uma condição *sine qua non* da arte que contribui para transformar a realidade.

Sobre a criação de uma nova forma a partir da infâmia fala Christian Salmon no seu ensaio «Infâmia», analisando a experiência literária do escritor polonês – Witold Gombrowicz (1904-1969), publicado no livro *Tumba de la ficción* (2001). Ciente da decadência da sua própria classe social – a aristocracia, numa Polônia entre duas guerras mundiais, Gombrowicz observou como a vida individual e coletiva estava sufocada pelo imperativo de guardar formas, aparentar, de usar certa mímica de hipocrisia, consagrada socialmente. Numa época em que ainda estava em vigor a utopia do progresso, o autor de *Ferdydurke* (1937) resolveu ir ao encontro da realidade convencido de que «Polônia e os poloneses - isso deve ser despido, pelo menos na arte» (Gombrowicz, 1997, p.348)¹. De modo que o escritor optou por atentar contra a suposta grandeza dos poloneses, glorificada por uma épica nacional consuetudinária, colocando a sua narrativa no limiar de uma área interna vergonhosa, não polida, fazendo daquela realidade confidencial a sua matéria prima como escritor.

Na nossa realidade confidencial, íntima, sentimos só a nossa insuficiência, a nossa imaturidade; e então os nossos ideais se desmoram e criamos uma mitologia privada que desta forma é assim mesmo em princípio uma cultura, porém uma cultura

¹ Tradução nossa do texto original em polonês.

depreciável, inferior, reduzida ao nível de nossa insuficiência.
(Gombrowicz *apud* Salmon, p. 146)²

Expor a grandeza destronada, a derrota, a honra que perdeu a validade, o ridículo e a humilhação orientam a obra de Gombrowicz, um autor incómodo, discriminado pelo *establishment* literário e censurado pela ditadura comunista, que se autoimpôs um constante estado de insurgência, driblando a sua própria consagração como escritor que, de fato, só aconteceu *post-mortem*.

Essa é a tarefa que impulsionava Gombrowicz a procurar uma forma nova, uma forma que restabelecesse os vínculos vitais com a experiência, aquela que alia a beleza à feiura, uma forma e uma vergonha ao mesmo tempo; uma beleza destrambelhada como aquela que reconhecia em Jean Genet, uma beleza súcia, inferior e perseguida, [...]. (Salmon, 2001, p. 148)

O que relaciona Gombrowicz com Glauber Rocha e com os diretores de *Bacurau* é precisamente aquela determinação de expor a realidade confidencial de um povo que usa gestos e fórmulas discursivas numa espécie de mímica para camuflar a sua essência indesejável como sociedade. Para dar um exemplo dessa gestualidade grotesca vale a pena lembrar o que diz o personagem de Senador no final da cena do comício em *Terra em transe*:

Meus amigos, meus amigos! A fome e o analfabetismo são propagandas extremistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água, a moral. Em Eldorado não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem

² Tradução nossa do texto em espanhol.

violência, nem feiura. Nós somos um povo belo, forte e viril como nossos índios. (Rocha, 1985, p. 313)

O discurso tão avesso à vida real dos brasileiros, pronunciado pelo representante da classe política, que, por sinal, se movimentava durante toda a cena como um folião durante o carnaval, pode servir de exemplo daquela mímica, endossando a suposta glória nacional que era combatida por Gombrowicz na Polônia (inclusive no exílio) trinta anos antes que Glauber filmasse *Terra em transe* no Brasil. De uma forma similar à narrativa do escritor polonês, o cineasta brasileiro atentou contra aquela *épica da grandeza*, consagrada socialmente e alimentada, no Brasil, pelos interesses dos mais ricos que, sendo um décimo da população brasileira, concentraram, conforme os dados de Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2019, 43,1% da massa de rendimento calculada em R\$ 277,7 bilhões. Já os 10% com menor renda ficaram com apenas 0,8%. Glauber denunciou o abismo entre as classes sociais, mostrando a agonia da honra e da dignidade que não tiveram chance de prosperar no meio de um povo despojado das perspectivas do futuro, imaturo e incapaz de gerenciar o seu destino. Neste sentido vale a pena lembrar as palavras do poeta Paulo Martins em *Terra em transe*:

Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado cujo sangue é sem vigor, este povo precisa da morte mais do que pode suportar. O sangue que em seu irmão estimula a dor. O sentimento do nada que gera a dor. A morte como a fé e não como temor. (Rocha, 1985, p. 312)

Desta forma Glauber Rocha se situa na trilha traçada por Witold Gombrowicz, fazendo com que «fale ou que cante esta parte vergonhosa, esta imaturidade informe, que não é o inconsciente nem

subconsciente, mas a subcultura, a anteforma, tudo aquilo que está em estado bruto, sem devastar, sem elaborar» (Salmon, 2001, p.144).

Glauber e, anos depois, Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho mostram o Brasil em estado bruto, não polido. Um Brasil que descarta a população mais pobre, apagando a sua chance de cidadania (da mesma forma que o povoado Bacurau é apagado do mapa no filme) através da política inescrupulosa de exploração e de abandono, praticada pelos que monopolizam o capital econômico, cultural e social e reproduzem eternamente os seus privilégios. É o Brasil negado como pátria às Sebastianas, Beneditas, Domingas, Ágathas, Germanos, Elísios, Ivonildes, etc. Neste contexto vale lembrar o nome da Cleonice Gonçalves – a primeira vítima mortal da Covid-19, registrada no Brasil em 2019. Foi uma empregada doméstica de 63 anos que percorria semanalmente 120 km de sua casa, num subúrbio, até o apartamento onde trabalhava, no Alto Leblon – bairro do Rio de Janeiro que tem o metro quadrado mais valorizado do país. A patroa dela contraiu a Covid-19 numa viagem para Itália, porém, mesmo assim, não a dispensou, nem lhe disse que tinha a doença. Um dia apenas ligou para os parentes da empregada, pedindo que a levassem de volta para casa. A Cleonice morreu de Covid-19 poucos dias depois.

Esse exemplo da atual realidade brasileira demonstra que *Bacurau* não é de fato uma distopia como poderíamos supor a partir da legenda inicial que aparece na tela: «daqui a alguns anos». *Bacurau* é um filme muito real na medida em que ele mergulha numa realidade delirante, ou melhor, numa *disrealidade*, conceito que proponho para denominar uma distopia que se filtrou dentro da realidade e conseguiu substituí-la. A *disrealidade* seria a distopia que é posta em prática antes mesmo que a realidade venha a ocorrer. Nesse sentido, vale citar a declaração de Kleber Mendonça Filho na entrevista publicada no jornal espanhol *El País* após a estreia de *Bacurau* na Espanha: «Tú escribes un guión violento

y absurdo. Y llega la realidad y lo ridiculiza». E mais adiante o cineasta comentava como o inimaginável virou realidade no Brasil atual: «En el último lustro Brasil ha convertido lo absurdo en lo diario. Comentas bromas, chistes con los amigos, y de repente los ves en la calle» (2020).

E precisamente nessa *disrealidade*, ou seja, a realidade contaminada e substituída pela distopia, as pessoas têm que tomar remédio para sobreviver como fazem os moradores de Bacurau. Vale lembrar o momento em que o professor Plínio subministra uma pílula à sua filha, Tereza, que é médica e que volta a Bacurau para assistir ao enterro da sua avó, Carmelita – a guia espiritual da comunidade. O remédio aplicado para sobreviver numa realidade violenta também aparece em cena, em que o idoso Damião, após se defender da turista norte-americana que quis matá-lo, fere a sua agressora que agora está deitada no chão, suplicando pelo socorro, e pergunta-lhe: «Quer viver ou morrer?». E quando ela diz «Eu não quero morrer», o idoso lhe oferece uma pílula: «Engula! Não tema, não». Isto é. Na *disrealidade* é preciso tomar remédio para sobreviver, para poder lidar com o abismo cavado pela distopia. Se não, a *disrealidade* vira insuportável.

A *disrealidade* mostrada em *Bacurau* desvela um Brasil infame que assombra como o pássaro noturno da música de Sergio Ricardo, inserida na trilha sonora do filme e mencionada no início desse artigo. De fato, perguntado por uma forasteira que aparece de repente e quer saber o que é «bacurau», o menino, morador do povoado, responde: «É a gente». O povo de Bacurau é esse pássaro noturno que espanta quando se revela contra os inimigos – os estrangeiros que chegaram para matá-lo, e acaba exterminando-os num combate que vira uma carnificina. O final do filme mostra os moradores de Bacurau matando os seus agressores e enterrando vivo o líder dos assassinos estrangeiros – o implacável estadunidense de origem alemão.

Essa revolta popular, mostrada no desenlace da obra de Dornelles e Mendonça Filho, parece cumprir a premonição do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, em cujo final o cangaceiro Corisco, atingido pelas balas do mercenário Antônio das Mortes, grita antes de cair morto: «Mais forte são os poderes do povo!». Aquela alerta do cangaceiro à beira da morte é cumprida no desfecho de *Bacurau* – o filme que, vale lembrar, mostra no início uma placa: «Bacurau. Se for, vá em paz». O espectador que começa a ver o filme, ainda não sabe, mas é um conselho de ouro, que só poderá apreciar no final dessa obra, vendo como um povo acaba matando os invasores estrangeiros que tinham chegado lá para exterminá-lo. O povo de Bacurau encarna o sertão da profecia de Antônio Conselheiro: «o sertão vai virar o mar», rememorada em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber, e vira mar, engolindo os seus adversários. Diante da ameaça de extermínio, a população pobre e aparentemente vulnerável, toma o poder de decidir o seu destino: se insurge e se salva, cumprindo assim a premonição de Corisco.

Esta salvação só pode acontecer através duma convulsão social, através da morte, conforme a alerta de Glauber, explícita nos seus filmes: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). É significativa, nesse sentido, uma cena de *Bacurau*, na qual a mulher que cuida do Museu Histórico manda limpar o chão manchado de sangue após o confronto com os forasteiros, liderado por Lunga – a reencarnação transgênera do cangaceiro Corisco. O que chama a atenção nessa cena, é que a moça faz questão de preservar as manchas de sangue nas paredes: «Eu quero que fique assim, exatamente como está». É como se ela quisesse guardar as manchas de sangue como uma relíquia exposta junto com outros objetos nesse lugar de memória. O sangue nas paredes vira um registro, uma prova da insurgência do povo que conseguiu impor uma nova épica, isto é, uma épica da dignidade recuperada e do empoderamento através

do confronto. A morte não é mais o temor, é um divisor de águas, uma referência iluminadora com poder de coesão; é a fé numa nova era, exatamente como augurou o poeta Paulo Martins em *Terra em transe*. Neste sentido vale lembrar uma carta de Glauber Rocha, dirigida, em 1979, a Celso Amorim, diretor da Embrafilme, na época, na qual o cineasta afirmava o seguinte:

Minha vida é inconfundivelmente revolucionária. O Estado tem o direito de rejeitar a minha Teoria e a minha Prática, quer dizer meus livros de cinema (sobre cinema) e meus filmes. Acho que minha Obra está contra o Estado atual, por um novo Estado, um anti-Estado, o Reino do Inconsciente que gera novas estruturas....
(Rocha em Bentes, 1997, p. 652)

A carga negativa de *Bacurau* exposta em várias cenas de violência com mortes e com um final impactante, constitui uma das maiores virtudes desta obra que possibilita uma experiência transformadora para o público, entendendo por experiência, aquilo que «nos conecierne, nos arrastra, nos oprime o nos anima» conforme Heidegger (*apud* Byung-Chul Han, 2018b, p.12). Na época da globalização, enquanto nós, hiper conectados, estamos mergulhando cada vez mais no «inferno do igual», o filósofo coreano, inspirado em Hegel, reivindica a importância da negatividade.

Precisamente la negatividad es vivificante. Nutre la vida del espíritu. El espíritu solo obtiene su verdad si dentro del desgarramiento absoluto se encuentra a sí mismo. La negatividad del desgarramiento y del dolor es lo único que mantiene con vida al espíritu. (ibid., p. 52)

Neste sentido podemos constatar que *Bacurau* se resiste a nós na medida em que é um filme desagradável, impossível de consu-

mir, difícil de digerir ao contrário de tantos outros com cenas de violência que circulam no mercado cinematográfico. O seu clima que nos causa estupor, que questiona a ética habitual, nos aporta muito mais que uma mera opção de decidir entre o *like* «gosto» ou «não gosto».

Falando da reação ao filme, vale a pena dedicar algumas reflexões sobre a recepção que *Bacurau* teve dentro e fora do Brasil. As primeiras reações da crítica nacional foram positivas, porém, ao longo do tempo, começaram a aparecer as vozes da crítica especializada e dos profissionais das outras áreas, como por exemplo, economistas, advogados ou antropólogos, que criticaram ferozmente a obra, fazendo com que ela virasse uma espécie de «acontecimento cultural». Um dos fatores que poderia ter contribuído à polêmica, era a parte da trama do filme, na qual dois brasileiros do sudeste guiam os exterminadores que chegam a Bacurau, facilitando a carnificina. Ao se considerarem superiores aos moradores do sertão nordestino, o casal de brasileiros que aspira a ter paridade com os estrangeiros brancos, é humilhado por eles e brutalmente eliminado num jogo sem escrúpulos. Reabrir aquela ferida do preconceito dos brasileiros do sudeste contra os nordestinos acabou dando visibilidade a essa divisão interna da sociedade na medida em que a mídia conservadora, que representa os centros de poder concentrados no sudeste do país, publicou ferozes ataques ao filme. Os mais emblemáticos, nesse sentido, foram as críticas de Demétrio Magnoli e Samuel Pessoa (*Folha de São Paulo*) que acusaram a obra de didatismo exacerbado, manobrado desde as posições políticas da esquerda. Rodrigo Nunes rebatia essas críticas em *El País*, edição brasileira, argumentando o seguinte:

Sob este aspecto, acusar de didatismo uma cena como aquela em que os estrangeiros humilham os paulistas que os levam à Bacurau é não entender a piada. O esquematismo e a falta de

sutileza não estão ali a serviço da mensagem, mas do efeito catártico que a cena proporciona: a vingança é um prato que se come lambuzando-se. Não por acaso, a cena parece ter incomodado especialmente os críticos do sudeste – o que sem dúvida só faz aumentar o prazer que o público nordestino pode extrair dela. (2019)

Aqueles que criticavam *Bacurau* no Brasil, auguraram o fracasso do filme, alegando que o seu alto grau de maniqueísmo referente ao contexto brasileiro faria impossível com que a obra fosse compreendida fora do país. No entanto, aquela premonição derrotista não se confirmou, pois, a obra foi recebida com entusiasmo pela crítica internacional e principalmente pela estadunidense. K. Austin Collins elogiava, em *Vanity Fair*, um «brilhante banho de sangue» no final do filme, classificando *Bacurau* como um entretenimento que estremece e que aproveita o legado do *western* para superá-lo. Manolha Dargis, de *The New York Times*, recomendava o filme como uma metáfora do Brasil situada no contexto próprio e ao mesmo tempo universal como *Os sete samurais* de Kurosawa. Monica Castillo destacava no *site* rogerebert.com que a denúncia política da corrupção, do colonialismo, do racismo e do imperialismo estadunidense está tecida sem prejudicar o valor artístico do filme. David Fear admirava, em *Rolling Stone*, a fotografia de Pedro Sotero que comparava com uma pintura deslumbrante. E Andy Crump dizia, no *site* Polygon, que *Bacurau* era o melhor filme de John Carpenter que ele nunca fez.³

Na Espanha, Elsa Fernández-Santos, de *El País*, percebia em *Bacurau* a referência do «patriarca de Cinema Novo» – Glauber Rocha e Gregorio Belinchón, na sua crónica do Festival de Cannes

³ Cabe mencionar que Dornelles e Mendonça Filho homenagearam o cineasta estadunidense no seu filme ao mostrar o nome de João Carpinteiro na fachada da escola de Bacurau e inserindo na trilha sonora a composição «Night» de Carpenter.

publicada no mesmo jornal, apresentava o filme para o público espanhol como «uma grande reflexão com múltiplas camadas sobre a realidade no Brasil» (2019). Jacques Mandelbaum, comentava o filme em *Le Monde* como um filme essencialmente brasileiro com seu caráter violento e maniqueísta, porém mais sutil e inteligente que o poder que estava denunciando. E Gaspar Zimerman, de *El Clarín*, em Argentina, mencionava *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, como uma referência de *Bacurau* e recomendava o filme como bom.

A polémica em torno a *Bacurau* no âmbito nacional e, por outra parte, o sucesso do filme fora do Brasil, fazem lembrar o caso de Glauber Rocha, cuja obra foi aclamada pela crítica internacional, principalmente a francesa e italiana, e, no próprio país, foi menosprezada por alguns críticos paulistas, que a definiram como uma «estética da roça». Incomodado com aquela etiqueta, Glauber combatia, nos seus escritos e declarações públicas, o preconceito contra a arte nordestina, manifestando o seu desconforto que pesou na decisão de excluir a capital paulista das gravações da sua última obra – *A idade da terra* (1980). A esse respeito observava Gilberto Vasconcellos:

Glauber não tolerava a compulsão neocolonizada do intelectual paulista que se relaciona culturalmente mais com o exterior que com o território brasileiro. O descobrimento do nativo, o gosto pelo intelectualmente nacional em São Paulo é sempre um descobrimento tardio e precedido por uma volta por Europa e Estados Unidos. (2001, p. 21)

Destoava, naquele contexto, a voz do destacado crítico de cinema – Paulo Emílio Salles Gomes que apreciava a obra de Glauber e percebia o vigor do Cinema Novo ao mostrar o Brasil real, excluído do bem-estar social: o Brasil do sertão, das favelas, dos quilombos, etc. Para ele, o movimento dos cineastas, liderado por Glauber

Rocha, era um contrapeso ao cinema colonial que era, naquele momento, o cinema brasileiro no seu viés populista e comercial. O crítico considerava que o Cinema Novo representava os anseios da juventude identificada com «os interesses do ocupado» e era capaz de assumir a função mediadora entre as classes sociais, visando o maior equilíbrio (1986, p.96).

Nesse sentido, pode-se estabelecer uma conexão entre *Bacurau* e o Cinema Novo, principalmente com a obra de Glauber Rocha, na medida em que o filme de Dornelles e Mendonça Filho toma a voz dos que não têm voz no Brasil do século XXI e coloca em pauta um debate sobre o futuro desse país. *Bacurau* não é um filme político; é um filme focado na questão moral que precisa ser resolvida com urgência num país caracterizado pela «ausência de processos de aprendizado coletivo e de sua institucionalização social e política que explica nossa abissal desigualdade e indiferença ao sofrimento» (Souza, p.88). *Bacurau* remete desta forma aos propósitos de Cinema Novo definidos por Glauber Rocha no seu manifesto *Eztetyka da fome*:

É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência. (1981, p. 33)

E essa consciência implica uma ética própria que remete às referências do passado inspiradoras, porém moralmente dúbias, como, por exemplo, o cangaceiro Lampião, cuja épica foi retomada nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber. A data de nascimento de Lampião, considerado como herói – símbolo da insurgência e, ao mesmo tempo, como bandido, é ensinada para as crianças pelo Professor em

O dragão, junto com as datas fundamentais da história do Brasil: a data da independência, da abolição da escravidão e da Proclamação da República. Em *Bacurau* também existe um personagem que é professor da escola e que descobre junto com as crianças que o povoado foi apagado do mapa. Aqueles dois personagens que coincidem em ambos os filmes, seriam um ponto de partida para o povo tomar consciência da sua condição de ser excluído, até pouco, do que se entende por bem estar social no Brasil. Nesse sentido, Glauber Rocha comentava o seguinte na entrevista em *Le Monde* (republicada no Brasil pelo *Jornal do Comércio*) após a estreia de *O dragão da maldade* na França, em 1969:

No Brasil subsiste um sistema medieval no qual os latifundiários desempenham a função dos antigos senhores. Quero mostrar de que modo uma cultura popular pode se expressar através de toda uma mitologia violenta porque a verdadeira força e, portanto, o verdadeiro sintoma de desenvolvimento é, essencialmente, essa forma de cultura, ainda que, por outro lado, o povo seja política e economicamente subdesenvolvido. O povo vive totalmente à margem das querelas tradicionais entre as elites da direita e da esquerda e trata de resolver por si mesmo suas contradições e problemas. (Rocha *apud* Resende, 1986, p. 51)

Abandonado à sua própria sorte, o povo de Bacurau, que enterra vivo o seu agressor, descende diretamente daquele povo representado nos filmes de Glauber Rocha: descende de Corisco de *Deus e o diabo na terra do sol*, dos *beatos e cangaceiros* de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, do Homem do Povo de *Terra em transe*. É o povo condenado historicamente à miséria, mas, ao mesmo tempo, é um povo sonhado por Glauber: o povo que se apropria do seu destino, se dá à luz como um novo povo através de um ato criativo de salvação, parido pela dor.

Bacurau, de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, nos devolve a oportunidade de ser *homo doloris*, um ser desgarrado pela dor, porém capaz de criar uma nova perspectiva e agir a partir da sua vulnerabilidade. E isso tem o seu mérito num mundo, em que Byung-Chul Han observa que: «Hemos dejado de ser *homo doloris* que habita los umbrales. Los turistas no tienen experiencias que impliquen una transformación y un dolor. Se quedan igual. Viajan por el infierno de lo igual» (2018b, p.58).

Precisamente por isso *Bacurau* é uma obra muito valiosa na medida em que nos conecta com a condição de *homo doloris*, ofuscado dentro de nós, aquele mesmo que era Glauber Rocha quando, numa manhã, foi chorar abraçado ao seu amigo Darcy Ribeiro. O filme de Dornelles e Mendonça Filho é uma obra relevante na história do cinema brasileiro na medida em que remete ao Cinema Novo, possibilitando que aquele fenômeno cultural se complete sessenta anos depois num contexto sócio-cultural que Glauber Rocha tal vez nunca tivesse previsto.

Bacurau nos assombra como os filmes de Glauber no passado e como os filmes mais recentes: *Parasitas* (2019), de Bong Joon-ho, *Joker* (2019), de Todd Phillips, *Sorry We missed you* (2019), de Ken Loach que parecem celebrar um ritual de purificação de uma sociedade doente. Junto com eles *Bacurau* nos estremece, cantando a infâmia na noite para expurgá-la e enterrá-la como uma experiência social superada, dando a oportunidade para o público que o assiste, de viver esta obra experimentando a dor. A dor que transforma, levando a um estado novo.

Olhando para o buraco, onde acaba de enterrar vivo o exterminador estrangeiro, que encarna o tempo das trevas, o povo de *Bacurau* parece vislumbrar, no final do filme, o «novo estado de ser», no qual poderia se recuperar, renascendo como uma sociedade saudável e solidária. Capaz de se organizar de uma forma digna e inclusiva, fazendo jus à alteridade intrínseca à sua essência.

Referências bibliográficas

- Belinchón, G. (2019). Brasileiro «Bacurau» ganha prêmio do júri em Cannes, e sul-coreano «Parasite» fica com a Palma de Ouro. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/25/cultura/1558804611_452276.html#rel=mas, acesso 18/12/2022.
- Bentes, I. (org.). (1997). *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*. Companhia das Letras.
- Castillo, M. (2020/03/06). Bacurau. *Roger Ebert*. <https://www.rogerebert.com/reviews/bacurau-movie-review-2020>, acesso 15/12/2022.
- Collins, K. A. (2020). Bloodbath and Beyond: the Wondrous Western Mashup *Bacurau*, *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/03/bacurau-review>, acesso 15/12/2022.
- Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Editorial Paidós.
- Crump, A. (2020/03/06). Bacurau is the best John Carpenter movie Carpenter didn't actually make. *Polygon*. <https://www.polygon.com/2020/3/6/21167319/bacurau-review-movie-brazilian-thriller-john-carpenter-homage-sonia-braga-udo-kier>, acesso 15/12/2022.
- Dargis, M. (2020). Bacurau. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/03/05/movies/bacurau-review.html>, acesso 15/12/2022.
- Delahaye, M., Kast, P. & Narboni, J. (1969). Entretien avec Glauber Rocha. *Cahiers du Cinema*, (214), pp. 23-40.
- Fernández-Santos, E. (2020). Fiesta de miedo y espanto. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-05-14/fiesta-de-miedo-y-espanto.html>, acesso 14/12/2022.
- Fear, D. (2020). 'Bacurau' Review: An exploitation-movie gem, made for the politically Exploited. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/bacurau-movie-review-958199/>, acesso 14/12/2022.
- Gombrowicz, W. (2013). *Dziennik 1953-1969*. Wydawnictwo Literackie.
- Heidegger, M. (2018a). *De camino al habla*. Ediciones del Serbal.
- Han, B. (2018^a). *La salvación de lo bello*. Herder.
- _____. (2018b). *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Magnoli, D. (2019). «Bacurau» é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/bacurau-e-testemunho-da-extincao-de-vida-inteligente-na-esquerda-brasileira.shtml>, acesso 14/12/2022.
- Mandelbaum, J. (2019). Cinéma: 'Bacurau', une fable futuriste qui fait écho à l'actualité brésilienne. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/09/25/cinema-bacurau-une-fable-futuriste-qui-fait-echo-a-l-actualite-bresilienne_6012945_3246.html, acesso 17/12/2022.
- Mendonça Filho, K. (2020). Estados Unidos ha tenido suerte con Trump en comparación con Bolsonaro [entrevista realizada por Gregorio Belinchón]. *El País*. https://elpais.com/cultura/2020/05/15/babelia/1589530913_526455.html, acesso 13/12/2022.
- Menezes, C. (2020). Bacurau conquista a América. *Socialista Morena*. <https://www.socialistamorena.com.br/bacurau-conquista-a-america-aclamacao-da-critica-e-umabofetada-nos-vira-latas/>, acesso 19/12/2022.

- Nunes, R. (2019). «Bacurau» não é sobre o presente, mas o futuro. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html, acesso 15/12/2022.
- Pérez Oliva, M. (2018). Aporofobia, el miedo al pobre que anula la empatía. *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/01/03/opinion/1515000880_629504.html, acesso 10/04/2020.
- Pessoa, S. (2019). Em «Bacurau», o inferno são os outros. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/samuelpessoa/2019/09/em-bacurau-o-inferno-sao-os-outros.shtml>, acesso 15/12/2022.
- Pierre, S. (1996). *Glauber Rocha*. Papyrus.
- Rezende, Sidney. (org.). (1986). *Ideário de Glauber Rocha*. Philobiblion.
- Ribeiro, D. (2003). Discurso no enterro de Glauber Rocha. In S. Tandler, *Glauber o Filme, Labirinto do Brasil*.
- Rocha, Glauber. (1981). Eztetyka da fome. In G. Rocha. *Revolução do cinema novo* (pp. 28-33). Alhambra.
- _____. (1986). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Alhambra/Embrafilme.
- Salles Gomes, P. E. (1986). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e terra.
- Salmon, C. (2001). *Tumba de la ficción*. Anagrama.
- Souza, J. (2017). *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Leya.
- Vasconcellos, G. F. (2001). *Glauber Pátria Rocha Livre*. ed. SENAC.
- Xavier, I. (1993). *Alegorias de subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. Brasiliense.
- Zimerman, G. (2020). Crítica de «Bacurau»: Fuenteovejuna contra los invasores. *Buenos Aires*. https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-bacurau-fuenteovejuna-invasores_0_tf1fnRFX.html, acesso 15/12/2020.

(Página deixada propositadamente em branco)

**NOSTALGIAS E SAUDADES DE ÁFRICA:
FANTASMAGORIAS, PÓS-MEMÓRIA
E RECONSTRUÇÕES DO PASSADO**

**NOSTALGIA AND SAUDADES OF AFRICA:
PHANTASMAGORIAS, POST-MEMORY,
AND RECONSTRUCTIONS OF THE PAST**

Roberto Vecchi

Università di Bologna

<https://orcid.org/0000-0001-5982-0810>

RESUMO: A nostalgia colonial é um legado macroscópico também da experiência histórica de Portugal, em particular no último império africano. A nostalgia colonial também pelas suas tangências com outros sentimentos da perda, como a melancolia, mas sobretudo, no caso de Portugal, a saudade, proporciona materiais fundamentais ao imaginário português contemporâneo, não só referidos à literatura (onde há um re-uso amplo e mercadológico deste sentimento-conceito) mas também no cinema, nas artes plásticas, na música. Portugal contemporâneo, que se configura como um grande museu ou arquivo de passados coloniais dispersos e, na memória pública, pouco ou mal elaborados, continua a alimentar e reforçar fantasmas e fantasmagorias do retorno para o passado africano, que se tem tornado por um lado um poderoso combustível de uma produção cultural de amplo consumo, por outro encontra, sobretudo na *internet* 2.0, um repertório infinito de lugares (virtuais) de contemplação e revisão responsáveis, através de re-usos e citações falaciosas: deste modo,

contribui amplamente à formação das memórias e pós-memórias coloniais atuais.

Palavras-chave: nostalgia colonial, saudade, colonialismo e pós-colonialismo português, África na cultura portuguesa.

ABSTRACT: Colonial nostalgia represents one of the macroscopic legacies of the Portuguese colonial experience, particularly in the last African empire. Colonial nostalgia, due to its contacts with other feelings of loss such as melancholy, but above all, in the case of Portugal, *saudade*, provides the contemporary Portuguese imagination with fundamental materials, not only referred to literature (where there is wide re-use of this feeling-concept) but also to cinema, visual arts, music. In contemporary Portugal, corresponding to a sort of a large museum or archive of scattered colonial memories, little or poorly elaborated, the ghosts and phantasmagorias of the return to the African past is fed and reinforced. This past has become on the one hand a powerful fuel for a widely consumed cultural production, on the other, it finds, especially on the Internet 2.0, an ample repertoire of virtual places of revision and contemplation, through reuses and fallacious quotations: in this way, it decisively contributes to the formation of contemporary memories and post-memories about the colonial past.

Keywords: colonial nostalgia, saudade, portuguese colonialism and post-colonialism, Africa in contemporary portuguese culture.

Ao catálogo infinito de usos do passado, a nostalgia proporciona um filtro poderosíssimo, cujos efeitos no presente ainda exigem uma reflexão atenta. Uma espécie de lente que aproxima o passado, deforma-o, mas também o altera pelo viés da idealização. A «terra estrangeira» que é o passado – como se diz – oferece-se bem para este exercício de «reconstrução», uma palavra do nosso tempo epidémico, que pronunciamos sempre sem entender se a reconstrução é uma cópia conforme ou um objeto completamente outro em relação àquele que se perdeu.

Falar politicamente de nostalgia e de «colonial nostalgia» ou «imperial melancholia» portanto – como já apontados por críticos como Paul Gilroy (2004) – significa falar das heranças enxertadas no nosso presente. É o tempo que Zygmunt Bauman (2017) define «retrotopia» que parece engolir a ideia de futuro em troca de uma evocação (fantasmática) de passados mais estáveis de futuros insondáveis.

Sobre estas posturas e reusos do passado em particular colonial, Eduardo Lourenço captou uma característica do colonialismo de Portugal em África: o seu caráter «inocente» (Lourenço, 2014, p.123). E o uso de um «passado sem culpa» é certamente um traço de articulação de reconstruções condicionadas pela nostalgia colonial (Rosaldo, 1989; Kammen, 1997).

Mas ao lado destas intuições seminais, há um largo trabalho de configuração do modo em que Portugal entraria no quadro de revisões do passado. Refiro-me aqui à reflexão sutil sobre a saudade no quadrante da cultura portuguesa (*Portugal como destino seguido da mitologia da saudade*) resgatada sempre com um fôlego que vai além dos perímetros nacionais.

Na própria delimitação do «tempo português», Lourenço reconhece à saudade, à nostalgia e à melancolia uma proximidade entre si, o que faz com que a própria saudade, revindicada como singularidade ontologizadora portuguesa, na verdade não passe de «sentimentos ou vivências universais» (Lourenço, 1999, p.91). O elemento de diferenciação decorre da qualidade do tempo e do exercício divergente e seletivo da memória: traduções diversas de imagens do tempo passado. O que constrói uma posição própria, na definição de um «tempo português», seria que as representações do passado ocorreriam a partir da identidade mítica, de um lugar onde os Portugueses se veem contraditoriamente maiores e mais pequenos do que efetivamente são. Ainda mais, são os «regressos específicos» que as três categorias implicam que seriam matriz de diferença. A nostalgia, na codificação já canônica de Vladimir

Jankélévitch (1974), surge de uma impossibilidade de regresso a um passado que é temporalmente outro mesmo na identidade de lugar, portanto produtor inexaurível de impossibilidades ainda que ilusórias.

Em contraste, a saudade alimenta a sua condição de «melancolia feliz», a possibilidade fantasiosa de um regresso possível: é ela «que subtrai a nostalgia ao sentimento da pura perda ou ausência, confiando-lhe a missão de transmutar a perda em vitória de sonho» (Lourenço, 1999, p.116).

É nesta linha elaborada pelo Professor que se inscreve muito bem o conceito de fantasmagoria (retomando Marx e Benjamin) dos «retornos», sobretudo referida ao passado em África. A indústria e o mercado culturais encontram, no apelo simbólico aos reusos do passado, uma poderosa alavanca de desejo de consumo. O mercado de consumo pós-colonial, a sua estrutura como indústria cultural (Ponzanesi, 2014) ambigualmente põe em círculo uma economia de desejos sombrios, de complexa decifrabilidade, altamente subjetivos e permeáveis no plano ideológico.

Tais objetos não têm valor só mercadológicos, mas dirigido à alimentação de uma autoimagem do passado que procura por um lado o prazer de citar um passado – de retornar a ele – considerado mais apetecível em realço ao presente ou, de qualquer modo, memorável. Por outro lado, no próprio manuseamento do passado, é possível reorientar as memórias (como sempre ocorre no trabalho da memória, portanto em via não exclusiva, mas lógica) para imagens gratificantes e luminosas para si e para a comunidade da memória que nelas se reconhece, como por exemplo o «retorno» às saudosas vivências africanas. Experimentadas ou ouvidas (e aqui entra em jogo a pós-memória).

O catálogo das fantasmagorias é amplo e responde a lógicas irreduzíveis. Existem estilemas de retorno que aproveitam elementos comuns que fazem emergir o passado em África.

Duas as componentes que se interseam e remetem para uma subjetividade de percepção e representação: o uso do passado por um lado, África por outro como símbolo de um passado ainda aberto, problemáticamente citável enquanto parte de uma construção memorial ainda inacabada.

É suficiente evocar o nome África para desencadear uma teoria infinita de tantos outros nomes próprios que África assume. Nomes que se associam a dêiticos que demarcam esta propriedade («a minha África»). África não será nunca um nome comum.

A indústria cultural percebeu há bastante tempo como o nome África – a nostalgia simbólica e inocentemente colonial que se associa a este nome – alavanca memórias pessoais que se constituem como uma complexa memória coletiva, de uma comunidade mais suposta que efetiva (assim como talvez fosse o colonialismo português como um todo).

Uma prova desta condição privilegiada – problemática pelo conflito de memórias que provoca – é a «imensa vaga nostálgica» (Antunes, 2015, p.343) que tem dominado a cultura de Portugal nas últimas décadas. Uma vaga incontornável que mostra o peso do interesse pelo tema. África não deixa ninguém indiferente.

Talvez se possa até dizer que África é, para ficarmos no léxico pragmático de Peirce, um signo que oscila entre ícone, índice e símbolo (Peirce, 2011, p.213), um signo misto atravessado por muitas relações de força e que muda sentido em função do intérprete.

Um signo também que é objeto de uso mercantil, como se evidencia na literatura portuguesa onde o ingrediente da nostalgia colonial de África é uma «técnica de *best selling* literário» como nota Giorgio de Marchis (2006) a explorar algumas das diretrizes internas do mercado livreiro em Portugal.

O caráter movediço das fantasmagorias torna-se assim útil para apreender os movimentos dos retornos, vividos, imaginados, sonhados, idealizados, referidos ao contexto de África.

É uma impropriedade falar em «retorno». As aspas – mais do que oportunas e o singular – não contêm a pluralidade de experiências que se conjugam dentro deste nome (ao mesmo tempo próprio e impróprio): a dinâmica da descolonização que criou processos, individuais e coletivos, que transcendem uma representação ou uma tipologização unívoca, impossibilita uma essencialização singular de casos que foram multifacetados e irreduzíveis.

Criou-se *ex post*, através da analogia simbólica, um conjunto de valores comuns e aglutinadores, e isto foi o resultado mais da definição de uma ideologia suplementar do que de uma convergência efetiva: diversas «origens», se quisermos recorrer ao termo no seu valor genérico, portuguesas, coloniais, sociais, históricas dos que viveram a experiência do «retorno» impedem a identificação de uma «comunidade» de retornados, deslocados, espoliados – e toda a instabilidade nominal que se associou ao «regresso».

Esta formou-se *a posteriori*, ou seja, através de um «comum» ligado menos à experiência e mais à memória ou à ideologia, à procura de proximidades desejadas ou pensadas ou imaginadas.

A articulação fantasmagórica é um aspeto deste processo de construção de uma memória «coletiva» do passado em África ainda em andamento. Trata-se de uma articulação marcada por uma inexaurível matriz de diversidades. Ao mesmo tempo, na impossibilidade de nomear uma modalidade unívoca, será possível dentro de algumas «fantasmagorias do retorno» detetar algumas tangências. Que não ficam tipologias abstratas e absolutas, mas mostram linhas de forças, acessos laterais, com que será possível, noutras ocasiões, ler a diversidade fantasmagórica dos «retornos» (plurais) a partir de algumas recorrências a que os casos parecem remeter.

Um dos materiais fundamentais da construção fantasmagórica dos «retornos», como ou mais do que se vivenciou, é a nostalgia-saudade colonial. Filtro que se interpõe e proporciona o foco na fixação de uma determinada imagem do passado.

Não importa se se trata de um filtro que deforma ou obtura, em particular a consciência histórica, ou as culpas, ou as assimetrias das relações, assim como ocorriam nas sociedades na África portuguesa. O modo de representação dos «retornos» (aqui poder-se-ia até eliminar a categoria da experiência: ou seja, falamos de retornos vivenciados, mas também ouvidos, imaginados, incidentalmente intercetados, reconstruídos) é um correlativo do funcionamento da nostalgia colonial como dispositivo próprio, produtor – e produto – de uma imaginação colonial muito persistente na cultura portuguesa.

A dualidade explica bem – como se dizia no começo – como ela de lente de reuso do passado se converta num ingrediente de construção de uma fantasmagoria inscrita no e pelo mercado, como mercadoria fantasmagórica do passado, um mercado que conta com um vasto potencial de consumo.

Uma essencialização deverá sempre considerar todas as dobras presentes nos mecanismos que incidem sobre as reapropriações e reformulações do passado.

Se também quisermos passar para um plano reflexivo, mas mais concreto sobre os espaços sem culpas da nostalgia colonial ainda em aberto e disputados, a configuração do presente pode ocorrer através de dois dispositivos que ajudam mais concretamente a pensar não só na natureza humana das temporalidades, mas num aspeto mais profundo, aquele que chamaria de uma «ética do tempo» (lidando ética e tempo com coisas comuns como os objetos e as vidas).

Os dispositivos efetivos em que estou a pensar, ancorados no presente, e que secundam a ideia de interstício e de resto temporal, são previsíveis e bastante conhecidos, também próximos um do outro. Trata-se em primeiro lugar do «uso do passado», que atualiza por inscrição ou citação – salvando-o ou abrogando-o – o passado no presente, e daquele outro dispositivo – próprio, mas com amplos elementos de coincidência – que de fato coloca curiosamente os

mesmos problemas críticos do «uso do passado» que é – hoje citadíssimo em tempos posteriores da Covid – a «reconstrução», com todas as possíveis declinações do termo (*recovery plans*, programas de retomadas, de recomeço, de recuperação etc.).

Decorrem os dois do uso retrospectivo ou prospetivo do presente em que solidamente se encaixam. Usos e re-usos do passado e reconstruções: os dois dispositivos poderiam até convergir, sendo o re-uso provavelmente também uma reconstrução, pelo menos de sentido, um traço comum, este, sobre o qual é oportuno refletir. O reuso ou a reconstrução de algo que se perdeu ou se quebrou ou se suspendeu, abre para um conjunto de problemas complexos, que não se podem desconsiderar, pena tornar a reconstrução uma inexorável segunda destruição e o re-uso um uso totalmente novo com a máscara falsificadora do *déjà-vu*.

Pelo contrário tanto num como noutro, nunca se trata de cópias conformes, tautologias, de um original perdido (e aqui podemos pensar em toda a reflexão pós-estruturalista sobre diferença e repetição). Fundam a sua possibilidade a partir de uma memória da obra que se perdeu e que age como uma ausência na sua rearticulação. Ao mesmo tempo, mostra também que o espaço de arbitrariedade da «reconstrução» e do re-uso que sempre mobilizam uma relação com uma temporalidade pelo menos dupla, uma voltada para o passado que reestrutura o objeto a partir de uma memória e uma outra projetada numa refuncionalização, que talvez nem existisse no objeto que se perdeu.

Se quisermos manter a comparação com outros campos, podemos pensar como na tradução, a passagem de uma língua para outra significa o conhecimento de uma memória linguística e cultural ampla, mas também a capacidade de renovar uma frase assumindo a responsabilidade – e o risco – da reformulação na língua de chegada. A tradução é sempre um ato de ética, neste caso linguística, assim como reconstrução e reusos são sempre

também atos de ética, uma ética temporal com os tempos imbricados em que tem lugar.

Uma outra analogia que implica a mesma escala de valores da tradução é aquela da memória. A memória também não é literal em relação ao passado, pela ação do esquecimento e das perdas também opera uma seleção. O que resta pelo processo da memória é um simulacro do passado factualmente não coincidente, cuja natureza artificial é evidente, mas ao mesmo tempo grava rastros únicos daquele passado que de outro modo se perderiam.

Se reconstrução e reuso se baseiam sobre uma matriz de diferenças, será importante pensá-las dentro de uma lógica de refundação e potencialização, fugindo um pouco da facilidade banalizadora do fetiche, da inexorabilidade do postigo ou da ilusão da cópia literal.

O princípio da não identidade que tradução e memória, reuso e reconstrução, mostram oferece uma oportunidade imensa de inovação ou, também, uma enorme armadilha conservadora. O mesmo significado pode ser produzido de modos diferentes, por uma diversidade de combinações dos elementos constitutivos, mas que garanta a produção do mesmo sentido. Reuso e reconstrução supõem sempre um posicionamento ético em relação ao tempo usado e devem ser pensados a partir do duplo movimento de desconstrução e reconstrução do objeto que a práxis da tradução exemplifica.

Estas considerações servem para mostrar como a fantasmagoria – repensada em combinação com reconstrução e reuso – não é uma simples figura que conecta cultura e memória através de simulacros e fetiches. É muito mais do que isso. Antes de tudo possui uma morfologia variável e não fixa, sendo constituída por elementos heterogêneos, entre os quais as ausências, os vazios, os silêncios. Ou os interditos. Além do mais, as suas funções combinam-se de modo variado, interconectando-se e criando relações próprias.

Por isso é importante entendê-las e pensá-las, se quisermos compreender como a memória contemporânea de África é hoje

um campo de batalha e de disputa ainda inteira e dramaticamente aberto. As «partes de África» agora em nós.

Referências bibliográficas

- Antunes, M. J. L. (2015). *Regressos quase perfeitos. Memórias da guerra em Angola*. Tinta da China.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Laterza.
- De Marchis, G. (2006). A nostalgia colonial como técnica de best-selling literário. *Cadernos de Estudos Africanos*, 9(10), pp. 101-112.
- Gilroy, P. (2004). *After empire. Melancholia or convivial culture?* Routledge.
- Kammen, M. (1997). *In the past lane. Historical perspectives on American culture*. Oxford University Press.
- Jankélévitch, V. (1974). *L'irréversible et la nostalgie*. Champs.
- Lourenço, E. (1999). *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*. Gradiva.
- _____. (2014). *Do colonialismo como nosso impensado*. Gradiva.
- Peirce, C. S. (2011). *Opere* (2ª ed.). Bompiani.
- Ponzanesi, S. (2014). *The Postcolonial Cultural Industry*. Palgrave Macmillan.
- Rosaldo, R. (1989). Imperialist nostalgia. *Representations*, 26, pp. 107-122.

**HERMILO BORBA FILHO E GIL VICENTE:
CORRESPONDÊNCIAS LITERÁRIAS E CULTURAIS**

**HERMILO BORBA FILHO AND GIL VICENTE:
LITERARY AND CULTURAL CORRELATIONS**

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva

<https://orcid.org/0000-0002-0736-4080>

RESUMO: Este artigo visa ao estudo de duas ficções narrativas, a saber: a novela *Os Ambulantes de Deus* e o conto *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*, de Hermilo Borba Filho, em sentido comparativo com a *Copilaçam*, de Gil Vicente. Por conseguinte, o auto é perspectivado como referência genológica comum entre as obras, tendo em vista a recorrência, a reconfiguração e a ressignificação formal de seus aspectos fundamentais. Nesse caso, a abordagem divide-se em duas etapas interligadas. Na primeira, apresentamos um breve panorama sobre o perfil identitário, trajetórias e relevância canônica de cada escritor na História Cultural e Literária do seu país de origem. Na segunda, tratamos das obras, no intuito de evidenciar as principais correlações literárias e culturais que assemelham os dois escritores, muito embora estes estejam consideravelmente distanciados pelos séculos.

Palavras-chave: Hermilo, Gil Vicente, correlações, literatura.

ABSTRACT: This article aims to study two narrative fictions, namely: the soap opera *Os Ambulantes de Deus* and the short story *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*, by Hermilo Borba Filho, in a comparative

sense with *Copilaçam*, by Gil Vicente. Therefore, the *auto* is viewed as a common genealogical reference among the works, in view of the recurrence, reconfiguration and formal re-signification of its fundamental aspects. In this case, the approach is divided into two interconnected stages. In the first, we present a brief overview of the identity profile, trajectories and canonical relevance of each writer in the Cultural and Literary History of their country origin. In the second, we deal with the works, in order to highlight the main literary and cultural correlations that make the two writers similar, even though they are considerably distanced over the centuries.

Keywords: Hermilo, Gil Vicente, correlations, literature.

Introdução

Embora provenientes de contextos geográficos, históricos e artístico-culturais bastante distintos, Hermilo Borba filho e Gil Vicente pertencem a campos comuns e interligados de atuação: o teatral e o literário. Se, por um lado, o primeiro projeta-se, no Brasil, e consolida-se escritor e homem de teatro, no século XX, em contrapartida, o segundo consagra-se o dramaturgo de corte, nas três primeiras décadas do século XVI, em Portugal.

Em 2020, oportunamente, dedicamos parte da tese *Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro* ao estudo comparativo dos dois autores no sentido de demonstrar que, entre eles, observam-se alguns aspectos técnico-compositivos semelhantes quanto à escritura de peças teatrais em que o **auto** é recuperado e renovado como gênero estruturante.

Neste artigo, persistimos nos rastros de convergências formais entre Hermilo e Gil Vicente. Todavia, o foco analítico e crítico-hermenêutico repousa sobre duas narrativas hermilianas, a saber: a novela *Os Ambulantes de Deus* e o conto *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*. Essa escolha textual não é aleatória, posto que ambas

as obras configuram dois casos exemplares do imbricamento da ficção narrativa com a dramática em que o auto comparece reconfigurado e ressignificado em seus elementos fundamentais. Isso posto, direcionamos nosso estudo para dois objetivos interligados. O primeiro visa à apresentação das obras em referência, com o fim de compreender as suas coordenadas técnico-compositivas em sentido comparado com a *Copilaçam*, tendo como focos de análise geral as moralidades alegóricas, os mistérios natalinos e pascais, além das comédias. Nesse sentido, a segunda meta direciona-se, em específico, para as afinidades literárias e culturais a observar entre as obras e os seus respectivos autores. Para tanto¹, esse trabalho divide-se em duas partes. Na primeira, apresentamos um breve conspecto sobre a trajetória e relevância de Gil Vicente e de Hermilo Borba Filho na História Cultural e Literária de seus países de origem. Na segunda, tratamos do estudo das obras.

1. Conspectos bibliográficos

1.1. Gil Vicente

Passados cinco séculos do surgimento da figura do dramaturgo Gil Vicente no cenário lusitano, em 1502, não é possível traçar, com rigor, um esboço fidedigno de seu perfil identitário. Trata-se de

¹ Em linhas abreviadas, discorreremos sobre: 1. O aproveitamento da matéria bíblica e sua expressa dessacralização temática e imagética; 2. O uso da paródia enquanto procedimento mimético processual de «repetição com diferença», no sentido pós-contemporâneo teorizado por Linda Hutcheon; 3. A carnavalização como expediente lúdico e de sátira moralizante, consoante ao preconizado por Mikhail Bakhtin; 4. O uso das matrizes formais do teatro popular enquanto suportes de (re)criação literária; 5. A revitalização, renovação e inovação formal do auto e dos momos nos contextos narrativos, observando-se a relação estreita estabelecida entre eles com as variantes dos espetáculos populares nordestinos; 6. A formatação da galeria de personagens em tipos e alegóricas.

assunto controverso que já suscitou vários estudos e polêmicas² que se foram intensificando a partir do século XIX. De lá para cá, várias hipóteses surgiram sobre a vida pessoal, intelectual e profissional do dramaturgo, sem, no entanto, avançarem efetivamente para um consenso relativo aos seus dados biográficos. Tal circunstância justifica-se pela ausência de documentação certa e proba que evidencie, com clareza, os aspectos essenciais e relevantes da vida e da trajetória de Gil Vicente.³

Diante das incertezas ligadas à identidade vicentina, norteamos nosso percurso para a atividade teatral do dramaturgo e sua repercussão na História Cultural e Literária Portuguesa. Assim considerando, à luz do século XVI, Gil Vicente inaugura uma nova Tradição dramática no espaço português ao criar e representar, de improviso, o *Auto da Visitação* (também conhecido por *Monólogo do Vaqueiro*), em 1502, em homenagem ao príncipe recém-nascido, D. João III. Em razão dessa novidade e do apreço da rainha Dona Leonor, Gil Vicente vê-se integrado na função de artista daquela corte. Ali, ele dedica-se exaustivamente à produção e à representação de peças populares, até 1536.

Desse intenso trabalho, Gil Vicente reúne um conjunto de 44 peças completas e outras miúdas. Em 1562, a sua *Copilaçam de todas as obras*⁴ é editada, em Portugal, pelos seus filhos: Luís e

² Sobre os vários estudos a respeito do tema, discorro, em detalhe, na Palestra de abertura intitulada **GIL VICENTE EM (RE) VISÃO**: do século XVI ao XXI, no Seminário Temático I em Dramaturgia portuguesa, realizado pelo Departamento de Literatura, da Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará-Brasil, em janeiro de 2022. Artigo no prelo.

³ Por isso, algumas questões de fundo ainda permanecem sem respostas concretas e definitivas, tais como: 1. Gil Vicente nasceu na Beira ou em Guimarães? Quais são as datas de seu nascimento e de sua morte? Ele realmente estudou na Universidade de Lisboa ou não teve formação universitária?; 4. Além de dramaturgo, ele foi mesmo ourives e o mestre de retórica da corte? Ele foi erasmista, franciscanista, humanista, etc?

⁴ Para uma visão atualizada e integral da *Copilaçam*, consulte-se: Vicente, G. (2005). *As Obras de Gil Vicente*, 5v. [dir. de José de Camões]. Imprensa Nacional –

Paula Vicente. No entanto, somente em 1834, com a edição de Hamburgo, o dramaturgo recebe o *status* canônico, em seu país. Com seu repertório bastante amplo e diversificado em termos de formato, conteúdos e estilos, a *Copilaçam* evidencia e caracteriza o estilo peculiar e inovador de seu autor ao compor peças originais. Isso advém, sobretudo, do modo genuíno e criativo de Gil Vicente em recuperar e ressignificar as matrizes dramáticas tradicionais precedentes, em consonância com seus propósitos técnico-compositivos e imaginativos, observando-se as circunstâncias específicas de cada representação, sem se desvirtuar das emergências históricas, sociais, culturais, morais e religiosas de sua época (Silva, 2020, p.101). É nesse sentido que se deve compreender a relevância da *Visitação* como peça inaugural de um projeto estético consciente que será desenvolvido e aperfeiçoado durante três décadas consecutivas até 1536, sendo a *Floresta de Enganos* a obra de seu encerramento.

De igual modo, é imprescindível assinalar que a *Copilaçam* estrutura-se, em boa medida, a partir da retomada da tradição do teatro religioso e profano medieval de que Gil Vicente recolhe imensa quantidade «de temas e de situações dramáticas». Além disso, dela, ele aproveita «a base genológica em que se assenta grande parte da sua criação» (Bernardes, 2008, p.38). Na realidade, o dramaturgo português serve-se ao máximo daquele legado tradicional na medida em que assimila e ressignifica em suas obras: «os gêneros, os elementos da cultura popular e o imaginário cristão» (Silva, 2020, p.95). Entre os modelos de inspiração criativa, estão «os momos, as élogas pastoris, os autos (mistério, milagre e moralidade), a farsa, a *sottie*, os sermões burlescos, a comédia e a tragicomédia» (Silva, 2020, p.103).

Dessa pluralidade genológica, o auto é a forma recorrente e basililar de (re)criação estética. Todavia, o modelo medieval não figura

de maneira exclusiva nas peças e vem sempre interligado a outros paradigmas dramáticos (Silva, 2020, p.95). Para o momento, três casos bastam como exemplos: o *Auto da Fé* (1510), *de Inês Pereira* (1523) e *de Mofina Mendes* (1534).

Nesse plano macro-textual, Bernardes (2006, v. I e II) atesta que o lirismo e a sátira são duas coordenadas modais que incidem na Obra completa. Com efeito, o grau de recorrência e da intensidade de cada uma está diretamente associado a «determinadas matrizes genológicas» (Silva, 2020, p.106). Por isso, os modelos de referência lírica⁵, por exemplo, são mais proeminentes «nos mistérios, nos autos pastoris e nas moralidades» (Silva, 2020, p.106). É o caso, por exemplo, da *Visitação*, dos *Reis Magos*, do *Breve Sumário*, *Sebila Cassandra*, *Mofina Mendes*, *Nau d'Amores* etc. Em contrapartida, a sátira guarda relação, «em particular, com a farsa e com as subcategorias do tipo: cômico, grotesco e burlesco» (Silva, 2020, p.103). É assente que esse imbricamento formal advém de um procedimento próprio de Gil Vicente de agregar «matrizes textuais» distintas «que ora se combinam, ora se sobrepõem», dependendo da natureza da peça e da ocasião de sua representação (Silva, 2020, p.95).

⁵ Sobre a classificação de tais modelos, bem como de suas ocorrências na *Copilaçam*, veja-se Bernardes, J. A. C. (2006). *Sátira e Lirismo: Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, v. II (2. ed.). [Prefácio de Aníbal Pinto de Castro]. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Na série dessas estratégias técnico-compositivas,⁶ é recorrente o resgate das matérias exaradas nos Testamentos. Contudo, os mitos⁷ bíblicos são assimilados e rearticulados em convergência com a realidade, em todos os âmbitos, do século XVI (Silva, 2020, p.95). Nesse processo de «perlaboração»⁸, os mistérios do Nascimento, da Paixão, da Morte e da Ressurreição de Cristo, por exemplo, passam por reconfigurações inovadoras em que o sagrado contrabalança com o profano. *O Auto da Visitação* é a primeira referência da des-sacralização relativizada do mito bíblico operada por Gil Vicente. Na época, essa novidade é aplaudida por Garcia de Resende no sentido que ela excedia em «graça e doutrina» o pastoril salmantino, visto que a Anunciação e Natividade cedem espaço e destaque a um fato histórico: o nascimento de um príncipe português. Nesse novo contexto, os arquétipos da Sagrada Família são reconstelados nas imagens dos Reis e do filho recém-nascido. Estes são nobilitados por um vaqueiro atrapalhado e jocoso. O Presépio e os presentes são inusitados. Com esse repertório, o auto chama a atenção da seleta plateia e contrasta o mistério divino narrado no Evangelho de São Mateus e São Lucas.

Desde então, os mitos bíblicos e símbolos cristãos comparecem em vários autos vicentinos ligados a fatos cotidianos e não por

⁶ Além do exposto, a pluralidade idiomática e a linguagem dicotômica em erudito e o rústico das peças são dois aspectos de suma relevância a assinalar. Segundo Paul Teyssier (2005, p.16), o sistema linguístico vicentino compõe-se, a maior parte (2/3), de textos escritos em Português e o restante, praticamente, em Castelhana. Mas este sistema não é restrito às línguas ibéricas, pois há ainda falares em Italiano, Francês e Latim. No caso, Língua e Linguagem são adotadas em razão da diversidade de gêneros e da intencionalidade discursiva, o que pressupõe uma adequação ao assunto a ser abordado e ao tipo de personagem que o representará.

⁷ Concebemos o mito, de acordo com Gilbert Durand (1997, p.62): «um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa».

⁸ Adotamos essa expressão pós-moderna, tomada de empréstimo a Loytard (1987, p.97), no sentido atribuído por Maria Luíza F. L. Carvalho (2000, p.59) ao tratá-la como procedimento poético em que o indivíduo (escritor), na busca por novidades, liberta-se dos mecanismos de mera repetição no intuito de reescrever a tradição.

conta exclusiva da dimensão doutrinária neles revestidos, como era a tendência dos textos medievais. Mais tarde, porém, o *Auto da Alma* destoará desse tipo de profanação, pois trata-se de uma moralidade alegórica cujo fim era doutrinar, religiosa e moralmente, o público espectador.

Em Portugal, Gil Vicente foi também pioneiro em criar suas peças «a partir de elementos tradicionais dispersos legados pela Idade Média» (Saraiva, 1968, p.8). No entanto, ao mesmo tempo, que os seus autos têm suas bases matriciais compulsadas na dramaturgia antecessora, desta eles distanciam-se, uma vez que os modelos vicentinos são originais no formato e no conteúdo, nos quais predomina a intersecção de gêneros, de motes, de estilos, de imaginários, das artes, etc.

Isso não significa de modo algum uma sobreposição literária ou um desvirtuamento da Tradição. No processo criativo de Gil Vicente, não se percebe aquela «angústia da influência», teorizada por Bloom (1991), posto que não há a preocupação em desconstruir os paradigmas passados que lhe serviram de «suporte linguístico, estilístico e estético ideal ao seu discurso dramático» (Silva, 2020, p.101). Na realidade, ele continua o que já existia antes dele, como diria T. S. Eliot (1919). Nesse sentido, Gil Vicente não só valoriza a tradição antecedente, mas também a revitaliza à luz de suas próprias regras criativas, levando-se em conta o *decoro*, a *inventio* e a *elocutio* do século XVI. Assim, com maestria e originalidade, ele consolida a sua própria tradição literária no espaço europeu⁹ e fora dele¹⁰.

⁹ Vale lembrar que, naquela mesma época, Camões, Baltazar Dias, António Chiado e outros lusitanos ousaram escrever autos ao estilo vicentino. Mais tarde, em 1838, Almeida Garrett escreve *Um auto de Gil Vicente* – peça inspirada na comédia vicentina *Córtes de Jupiter*, de que falaremos mais adiante. O seu intuito? Revitalizar o passado histórico português e soerguer as bases do teatro nacional.

¹⁰ O lastro dessa tradição vicentina, entretanto, não se circunscreve à Península Ibérica e transcende todo tipo de fronteira, sendo notada e expressa, em pleno século XXI, sobretudo no Brasil.

1.2. Hermilo Borba Filho

Diferente do que vimos em Gil Vicente, o retrato de Hermilo Borba Filho pode ser pintado com tintas de precisão e com contornos seguros e definitivos. Brasileiro, filho de Hermilo Borba Carvalho e Irinéa Portela de Carvalho, ele nasce aos 08 de julho, em 1917, no município de Palmares – Pernambuco – e morre, no Recife, aos 02 de junho de 1976. Ali, em Palmares, ele vive a infância e parte da juventude, quando lhe desperta o gosto pela leitura, o gênio criativo e o talento para atividades teatrais. Com apenas 18 anos de idade, ele escreve sua primeira peça, *A Felicidade*, o que lhe rende o cargo de diretor de espetáculos, na Sociedade de Cultura de Palmares – Companhia em que ele já havia participado como ponto e ator entre 1932 a 1935. A partir de 1936, ele muda-se para o Recife. Fato que altera e impacta, de maneira considerável, a sua trajetória de vida e carreiras (Borba Filho, 2005, p.293).

No decorrer dos anos, o jovem Borba Filho torna-se um homem invulgar,¹¹ multifacetado, cuja imagem pessoal e profissional constituiu-se e matiza-se por sua irreverência, seu apurado senso crítico e notável conhecimento intelectual, bem como por sua versatilidade, habilidades e competências variadas. Com esse perfil diferenciado, ele projeta-se no âmbito da cultura, do teatro, da literatura, do jornalismo e do mundo acadêmico, muito embora houvesse muitas incompatibilidades entre os distintos cargos ocupados de escritor, diretor, encenador, tradutor, crítico, ensaísta, pesquisador, professor e outros (Silva, 2021, p.123).

¹¹ Para uma visão panorâmica da vida e da trajetória profissional de Hermilo Borba Filho, de seus pensamentos em relação a si próprio, às suas atividades, aos seus projetos estéticos, veja-se o livro de coletâneas de suas várias entrevistas, concedidas entre 1947 a 1970, a saber: Alves, L. & Correya, J. (orgs.). (2007). *A Palavra de Hermilo*. [Pref. Ricardo Noblat]. Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria da Casa Civil/CEPE.

Naturalmente, essa projeção hermiliana ultrapassa o Estado de Pernambuco, sobretudo, após 1946, quando ele assume a direção artística do Teatro de Pernambuco (TEP) e, mais à frente, em 1960, ao fundar o Teatro Popular do Nordeste (TEP). Em ambos os casos, Hermilo conta com a colaboração e apoio direto de Ariano Suassuna, além de outros intelectuais da época (Silva, 2020, pp.139-140).

Desde a fundação do TEP, uma proposta ambiciosa norteia aquele grupo pernambucano: «implementar um processo de alavancagem operacional do Teatro popular no Recife», com o fim de «promover uma arte autêntica, desprovida dos artificialismos da arte burguesa», tendo como ponto de partida as produções de autores próprios, em especial, os nordestinos (Silva, 2021, p.124).

Nesse direcionamento, Hermilo põe em curso um projeto «intermitente em prol da renovação da arte cênica nordestina» em que ganham primazia: a arte, a cultura, a linguagem e os dramas do povo (Silva, 2020, p.140; 2021, p.124). Nesta esteira valorativa, ele promove os espetáculos populares nordestinos: *Bumba-meu-boi*, *Reisado*, *Pastoril*, *Mamulengo*, *Fandango*, *Caboclinhos*, *Maracatu*, etc.¹²

Além desse trabalho teatral e de outros a exemplo da docência exercida na Universidade Federal de Pernambuco, em História do Teatro, o palmarense dedica-se intensamente à atividade literária. De 1935 a 1976, ele escreve mais de oitenta obras, entre romances, novelas, contos, crônicas e peças teatrais. Se, por um lado, o seu teatro explora, em grande medida, a realidade e as experiências

¹² Diga-se de passagem, na tese já referida na introdução, fizemos um estudo rigoroso sobre tais formas espetaculares e chegamos à conclusão que o Nordeste absorveu o gênero auto em sua cultura desde 1500 e que tais formas espetaculares constituem-se em reconfigurações modernas do auto ibérico que, naquela época, foi transculturado da tradição portuguesa para o Brasil por meios diferenciados (Silva, 2020, pp.142-173). Assim, Hermilo mantém-se fiel à tradição cultural e artística de seu povo e firma compromisso com «a arte brasileira a fim de redemocratizá-la à luz da valorização do autor nacional, da cultura popular e do resgate da pessoa humana e de sua condição no mundo» (Silva, 2021, p.124).

do povo nordestino, buscando a dimensão humana universal, os romances sobretudo, voltam-se para o mundo particular do próprio Hermilo, ou melhor, exploram o seu «inferninho particular» (Alves & Correya (orgs.), 2007, p.70). Seja em que caso for, a escrita hermiliana apresenta, além de outras características fundamentais, o hibridismo de formas e conteúdos, a fusão da realidade com a ficção, a revitalização pragmática e processual de aspectos literários, temáticos e culturais provenientes de tradições distintas: clássica, medieval, vicentina, brasileira, etc. Desta última, a tradição nordestina é a mais recorrente e expressiva. Dela, Hermilo aproveita a linguagem popular, a diversidade cultural, temática e imagético-simbólicas, além dos elementos formais dos espetáculos populares, já citados.

Deste amplo e diverso acervo literário, são exemplares: 1. a tetralogia intitulada *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*, composta dos romances: *Margens das lembranças* (1966), *A Porteira do Mundo* (1967), *O Cavalo da Noite* (1968) e *Deus no Pasto* (1972); 2. a novela *Os Ambulantes de Deus* (1976, edição póstuma); 3. o livro de contos *O General está pintando* (1973) em que encontramos o *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*; 4. as peças teatrais: *Auto da Mula-de-Padre* (1948); *O Bom Samaritano* (1965), *Donzela Joana* (1966) e *Sobrados e Mocambos* (1972).

Importa ressaltar que o *Auto da Mula-de-Padre*, por exemplo, foi escrito dois anos após a fundação do TEP, como expediente didático de (re)criação estética do auto tradicional. Naquela obra, o dramaturgo rearticula uma lenda medieva em associação com outra do folclore brasileiro: *a mula-sem-cabeça*, pondo em curso a estória da maldição e da morte de uma jovem mulata por seu envolvimento sexual com um padre. Com efeito, o pernambucano revitaliza a moralidade alegórica de fundo satírico e doutrinal de maneira carnalizada em que se denota, entre as fontes de inspiração criativa, a tradição dramática dos autos de Gil Vicente (Silva, 2020, pp.185-89). Mais tarde, mais amadurecido na técnica

de composição teatral de feição popular, Hermilo compõe, os já mencionados autos, *A Donzela Joana*, *O Bom Samaritano* (Silva, 2020, pp.189-222). De maneira ousada, ele encaixa essa última peça no contexto ficcional de *Os Ambulantes de Deus*, como veremos na segunda parte desse estudo.

Mais uma vez, Hermilo destaca-se pioneiro, pois aquela iniciativa do resgate prático da tradição multissecular do auto impulsionará o retorno, paulatino, das composições e das representações de peças inspiradas naquele gênero dramático no Brasil. Ariano Suassuna, por exemplo, é um dos primeiros nordestinos a seguir nessa pegada. Em 1955, ele escreve a sua obra-prima *O Auto da Compadecida*¹³, o que o leva à premiação e à consagração na dramaturgia brasileira e, por consequência, ao seu reconhecimento internacional.

É relevante entender que os dois escritores baseiam-se numa tradição dramática que se foi instalando no país a partir de 1500, tendo em vista que os autos, sobretudo os de origem ibérica, foram transculturados naquela época por meios variados. A princípio, o Nordeste e o Sudeste são as primeiras regiões em que surgem as primeiras manifestações teatrais do gênero. Das produções, destacam-se: os autos jesuíticos e os espetáculos populares do Nordeste, já referidos. De lá para cá, aquele gênero foi incorporado na cultura nacional à luz das emergências epocais, do gosto do público e dos estilos autorais, tendo passado por momentos de efervescência e de retração¹⁴ (Silva, 2020, pp.115-171).

¹³ Desse auto, em específico, juntamente com a *Pena e a Lei*, do mesmo autor, dedicamos parte do quarto capítulo de nossa tese, já citada, nas páginas 213 a 273.

¹⁴ Não restam dúvidas de que a partir de 1948 e, mais precisamente, após o ano de 1955, os autos caíram novamente no gosto do público e passaram a fazer parte integrante do repertório cultural e literário brasileiro. Atualmente, essa tradição perpassa todas as regiões do país e mantém-se atrelada, sobretudo aos eventos do Natal e da Páscoa, como acontecia no século XVI. Essa força expressiva do auto, no cenário nacional, e referente ao período entre 1500 e 2018, está registrada em quatro inventários que fizemos. Neles constam mais de 150 obras que foram coligidas de

Fechados os parênteses, convém voltarmos a Hermilo. Em 1972, ele foi considerado «o *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, pelo governo francês. Essa honraria soma-se a outras premiações de ordem variada que o palmarense recebeu ao longo de sua vida e carreiras profissionais.¹⁵

Além disso, vale pontuar a repercussão da encenação de várias peças hermilianas no Brasil e em outros países, a saber: «Argentina, Chile, Uruguai, Portugal, Suíça, Holanda, Alemanha, Noruega e Finlândia» (Alves & Correya (orgs.), 2007, p.224).

Naturalmente, todo o trabalho idealizado e desenvolvido por Hermilo eleva-o a cânone consagrado no panorama histórico cultural e literário no Brasil e no estrangeiro. Entretanto, a fortuna crítica a ele dedicada não é ampla, sobretudo se considerarmos os estudos sobre as suas obras dramáticas e as suas narrativas curtas.

2. Entre algumas intersecções literárias e culturais

2.1. Os Ambulantes de Deus

Logo no título, a novela *Os Ambulantes de Deus*¹⁶ – publicação póstuma (1976) – prenuncia a peregrinação do povo de Deus.

1948 a 2018, além das peças recolhidas de Anchieta a Martins Pena, respectivamente, nos séculos XVI e XIX.

¹⁵ Em homenagem póstuma, a Prefeitura de Palmares-PE instituiu, em 1983, a Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho. Em 1988, a Prefeitura do Recife cria o Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo – Teatro Hermilo e Teatro Apolo. (Alves e Correya (orgs.), 2007, pp. 226 e 227).

¹⁶ Entre os poucos estudos dedicados a essa novela, em específico, destacam-se dois, a saber: 1. Olivio, D. da S. (2015). *A Literatura e a Bíblia: relações paratextuais em Os Ambulantes de Deus*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.; 2. Jesus, R. V. A. (2021). Êxodo, desordem e mito: a sátira menipeia em *Os Ambulantes de Deus*, novela de Hermilo Borba Filho. *Revista ao pé da Letra*, 23(1), pp. 1-20 <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/view/251364>. Acesso em 22 dez 2022.

Confirmam-na, sob o prisma bíblico, as epígrafes de abertura de cada um dos cinco anos (entendam-se capítulos ou jornadas) que compõem a obra: o «1º ano: a nuvem», o «2º: a calda», o «3º: a chuva», o «4º: a cheia» e o «5º e último ano: o sol». Com essa estratégia paratextual em que passagens literais do Êxodo prevalecem, Borba Filho recupera a História do povo hebreu que, depois de liberto da subjugação egípcia, põe-se numa caminhada de quarenta anos a caminho da Terra Prometida, em obediência aos desígnios de Deus, sob a direção de Moisés e, ao final, de Josué. No entanto, esse eixo textual orientador desloca-se, por via da paródia, sob pontos de vistas diferenciados: – composicional, estilístico, semântico, simbólico, imagético, espacial, temporal, etc. – dando lugar à narrativa-dramática de uma viagem *post mortem* do povo nordestino, empreendida dentro de uma jangada presa a um arame de uma margem à outra do estreito rio Una, no Vale do Ipojuca, interior de Pernambuco.

Nesse processo de reconfiguração literária, Hermilo compulsa, de maneira inextricável, fontes distintas e bastantes variadas, indo muito além da Sagrada Escritura. Participam dessa confluência, a História, a Literatura, o Teatro, a Cultura, a Música, a Dança e demais Artes em geral. Com efeito, o discurso novelesco plasma-se de traços e linguagens diferenciados em que o popular e o erudito aparecem interligados. Nestes rastros dicotômicos, encontramos particularidades próprias do berço medieval e da tradição portuguesa que o escritor rearticula e imbrica com fatos e aspectos genuinamente tradicionais do Brasil.

Dito isso e em razão da natureza deste estudo, consideremos, a princípio, a presença do medievismo conotado no tema da peregrinação bíblica e dos ambulantes hermilianos. É sabido, que, na Idade Média, a peregrinação¹⁷ tornou-se uma realidade histórica,

¹⁷ Sobre as peregrinações medievais, leiam-se: 1. Franco Júnior, H. (1990). *Peregrinos, Monges e Guerreiros: feudo-clericalismo e religiosidade em Castela me-*

cultural e artística popular, caracterizada pelo afluxo volumoso e intenso de romeiros em direção aos Lugares Santos, com destaque para Roma, Jerusalém e Santiago de Compostela, sendo considerados os eixos centrais de visitação e de devoção. E não só, a Igreja Católica alicerça a sua força e poder, impondo, na prática litúrgica e social, as lições exaradas nos dois Testamentos. Na Inquisição, por exemplo, as peregrinações tornam-se tributo penitencial a ser pago para a remissão dos pecados. Dessa feita, o mundo medieval constrói-se fundado no Cristianismo e no imaginário dele advindo. Disso resultam, por exemplo, o culto à Virgem Maria, aos Santos e às suas imagens, o calendário litúrgico, as Cruzadas, a peregrinação, já dita, as artes sacras, a liturgia da missa, com a intercalação dos tropos e, por conseguinte, o teatro medieval de que os autos (mistérios, as moralidades e os milagres) são os primeiros modelos. Além disso, surgem as canções de gesta, as novelas de cavalaria delas derivadas e demais circunstâncias e tradições religiosas e profanas, tais como: o carnaval, os momos, a farsa, a *sottie*, a comédia, etc.

Nos alvares do século XVI, Gil Vicente valendo-se dos expedientes medievais, com lugar reservado para a peregrinação e a moralidade alegórica, faz quatro autos fundamentais: *Barca do Inferno* (1517), *Alma* (1518), *Barca do Purgatório* (1518) e *Glória* (1519). Tomemos a exemplo o argumento do *Auto da Alma*, representado «na noite de Endoenças»:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens pera repouso e refeição dos cansados caminhanes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ua estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhanes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a

dieval. Hucitec.; 2. Zumthor, P. (1994). *La Medida del Mundo*. Cátedra.

madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. (Vicente, 2002, v. I, p. 189)

A dita *Alma* vicentina, essencialmente alegórica, congrega em sua figura todos os perfis humanos, numa síntese perfeita das personagens *do Inferno e do Purgatório*, bem como dos peregrinos medievais e modernos. Em contrapartida, na *Barca da Glória*, Gil Vicente volta ao desdobramento anímico e, coloca em cena, o próprio Cristo Ressuscitado, a recolher os pecadores arrependidos. Por esse dinamismo técnico em variar o mesmo tópico, construir personagens ambivalentes e fundi-las numa só, notamos a originalidade de Gil Vicente.

Semelhante ao dramaturgo português, Hermilo opta por construir *Os Ambulantes de Deus* centrado na peregrinação das almas que, após a morte, buscam por descanso eterno. Contudo, o palmarense não se restringe aos contextos das moralidades referidas, indo muito além disso, pois ele sumaria e funde em uma só obra outros substratos provenientes da *Copilaçam*. Entre alguns, distinguem-se os mistérios natalinos e os pascais. Destes últimos, ele apoia-se sobretudo, na *História de Deus* e na *Ressurreição de Cristo*, escritos e representados entre 1527 e 1529. Trataremos dessa revitalização dos mistérios vicentinos, com outra desenvoltura, mais adiante.

Para melhor compreendermos essa relação intertextual intrincada, consideremos alguns trechos do primeiro ano da novela:

A CORRENTE DA JANGADA estava de cadeado no mourão plantado à beira-rio, ainda não chegara ninguém, não levaria menos de cinco, eram ordens [...].

Cipoal sentou-se, acendeu o cigarro e ficou à espera dos passageiros, cinco [...].

Cipoal já estava com o arame na mão, a jangada jogando um pouco, à espera de que [todos os viajores] se arrumassem, o que faziam sem maiores pressas [...]

[Logo a seguir] Cipoal gritou:

– Lá vamos nós, que é dia de Natal! (Borba Filho, 1976, pp. 3-9, maiúsculas do autor, interpolações nossas)

Assim, logo na primeira página, deparamo-nos com o cenário em que se encontra a figura enigmática e polivalente do negro Cipoal (distribuidor de leite, pescador e jangadeiro) que, em obediência às ordens, espera os cinco tripulantes que farão aquela travessia jangadeira. Somente, na terceira página, estes dão-se a conhecer um a um. A primeira de todos é Dulce-mil-homens – uma prostituta; o segundo, Cachimbino-de-Coco – um cordelista; a seguir, abraçados chegam: Amigo Urso – um bicheiro e Nô-dos-cegos – um pedinte de esmolas e, por último, do «alto da ladeira», desce Recombelo – um caminhoneiro (Borba Filho, 1976, p.8). Na medida da chegada de cada uma, instauram-se alguns diálogos curtos da personagem com o jangadeiro e com as demais que, junto dele, a esperam à beira do rio, em atenção ao regulamento. Após reunidos, sob a condução firme de Cipoal, eles seguem na busca por seus supostos destinos do outro lado da margem estreita do Una. Durante o percurso maravilhoso e infundável, as personagens são submetidas a toda sorte de infortúnios ao mesmo tempo que vivem algumas circunstâncias de intensa alegria, advindas sobremaneira por ocasião de determinados eventos culturais, tais como: os festejos natalinos, carnavalescos e pascais ou fatos político-sociais, ou por fenômenos e desastres naturais adversos, ou por voluntarismo de Cipoal, ou pela volta ao passado. Irremediavelmente, ao longo do trajeto, todos, incluindo Cipoal, passam por grandes transformações físicas e metafísicas.

Antes, porém da chegada dos cinco, o cenário descrito em torno da embarcação de Cipoal remete para mitemas representativos da morte, tais como: «uma ou outra mosca, não eram horas de mosquito»; «dois homens nus [que] jogavam pazadas de areia para cima dum jangada»; do «som de vozes que nem chegavam a ser entendidas»;

«obra de um palmo e meio bem contado o peixe, vidroso, nos esteriores do ar e da morte» (Borba Filho, 1976, pp. 3-4, interpolação nossa). Na realidade, toda a imagética da morte nordestina é sugerida e construída, no decorrer dos quatro primeiros capítulos, a partir de enfeixamentos de mitemas e de mitologemas diversos. Somente, no final do último capítulo, o leitor é surpreendido com *flashbacks* do encontro e do confronto doloroso das cinco personagens com a morte. Dulce-mil-homens, Nô-dos-cegos e Recombelo, por exemplo, encontram-na personificada na figura angelical e ao mesmo tempo grotesca e maléfica do «Menino, «vestido de branco», com uma vela acesa numa mão, como quem ia para a primeira comunhão» (Borba Filho, 1976, p.132). Com Dulce, por exemplo, o embate ocorre no plano sexual. Após relacionar-se com o Menino, ela é trespassada por «gozos» e por

uma dor dilacerante como jamais sentira; e no vaivém do amor, nas crispações [...], sentiu que já não era mais ela, não conseguiu explicar por que mas já não mais era de nome Dulce de apelido Mil-Homens, [...], não demorou, té que ela se viu na beira do rio à espera da jangada. (Borba Filho, 1976, pp. 132-133)

Por sua vez, Cachimbinho-de-Coco morre, após encontrar a palavra Fadário personificada, e ser ferido na barriga por uma faca que o atinge acidentalmente durante uma briga de dois negros, na rua. Já Amigo-Urso deixa esse mundo ao ser sufocado por um mexicano que lhe enfia, boca abaixo, a cabeça de um gato.

Postas essas questões preliminares, vejamos o exemplo do primeiro quadro cênico do *Auto da Barca do Inferno*:

ARRAIS DO INFERNO

À barca à barca oulá

Que temos gentil maré

Ora venha o caro a ré

COMPANHEIRO

DIABO

Feito feito.

Bem está.

E atesta aquele palanco

E despeja aquele banco

Pera a gente que virá. (Vicente,
2002, v. I, p. 216)

Por esse diálogo vicentino, infere-se a espera e a futura chegada dos mortos que, segundo descreve a rubrica inicial, acontecerá em «um profundo braço de mar, onde estão dous batéis: um deles passa pera a glória, o outro pera o inferno», numa prefiguração do Juízo Final (Vicente, 2002, v. I, p. 215).

Como vimos, de modo similar ao quadro vicentino, a novela hermiliana inicia-se com um jangadeiro (Cipoal) que, em cumprimento a ordens, encontra-se em um vale, à beira do rio Una, e aguarda pela tripulação das almas para conduzi-la rumo a outra margem. No transcorrer do primeiro capítulo, igualmente às demais cenas da dita *Barca*, forma-se uma galeria de tipos humanos. Cada um é identificado pelos nomes e pelos pertences que carregam, numa referência inequívoca de suas profissões e de suas respectivas classes sociais. Assim, ao modo de desfile processional solitário, Dulcemil-homens chega com sua bolsa; Cachimbinho-de-Coco, com seus folhetos de cordel; Amigo-Urso, com seus talões de jogo do bicho; Nô-dos-cegos, com a sua cuia e, por fim Recombelo, com sua rede. Acolhidos na jangada, conforme as regras superiores, a jornada segue a sua primeira trajetória, «correndo sem sair do lugar» (Borba Filho, 1976, p.18).

Atenhamo-nos, em particular, na apresentação de Cipoal. Enquanto tipo, ele é o nordestino pobre e trabalhador dedicado a funções distintas: distribuidor de leite, pescador, cantador e jangadeiro. Em contrapartida, como personagem alegórica, ele encerra, numa mesma imagem simbólica, figurações bíblicas, vicentinas e clássicas.

Do Antigo Testamento, ele encarna o Criador benevolente e castigador, o patriarca da Fé, o condutor e libertador do povo eleito do Senhor. Do Novo Testamento, ele prefigura o Cristo vivo. Vejamos um exemplo:

E o sol explodiu. [...], os homens estavam com as barbas crescidas, [...] Cipoal, às voltas com o cadeado, mostrava a sua esvoaçante ao vento, barba de bater nos peitos, patriarcal, parecia que a tivera a vida toda, sorridente até estava Cipoal. (Borba Filho, 1976, p. 14)

Do teatro vicentino, tal qual o Anjo Custódio, do *Auto da Alma*, ele é cândido, sereno, benevolente, que dirige, alimenta e adverte as almas, conscientizando-as de seus erros e da direção a seguir durante a caminhada, como também ele encarna o barqueiro e julgador divino, da *Barca do Inferno*, e prefigura ainda os anjos remadores e cantadores da *Barca do Purgatório* e da *Glória*. Consideremos dois exemplos desse entrelaçamento imagético:

Somente havia um remo, o de Cipoal, de precaução para se a jangada desgarrasse do arame. [...].

[...] de repente uma cobra, grossona, grandona, cabeça levantada já, na rodilha, para o bote, em quem? o mais próximo Recombelo, [...], remo e cobra, Cipoal e cobra, os dois aos botes e batidas, lutas de se ver, pararam o trabalho, a cobra em vão, no ar, o remo em vão, mais nas baronesas, o chiado da cobra, o sopro do remo no vento [...]. (Borba Filho, 1976, pp. 14-15)

Na última citação, por exemplo, além de remador sagrado similar ao vicentino, Cipoal é o Criador na luta contra a serpente do Jardim do Éden. Ele, também, reconfigura e carnavaliza as imagens arquetípicas do Cristo, respectivamente, o remador da *Barca da*

Glória, e o ressuscitado, da *História de Deus*, que vêm ao encontro das almas arrependidas e dos presos bem aventurados para resgatá-los da morte e do limbo. Além dessa profusão imagético-simbólica, outras personagens bíblicas e vicentinas confluem na figura de Cipoal. Nesse plano, nele, entrevemos uma ressemantização do Criador, de Moisés e de Abrão muito semelhantes ao que ocorre no mistério referido. Por outro lado, Cipoal é o jangadeiro das trevas, debochado, maledicente como o são Lúcifer tentador e seus apaniguados das peças vicentinas.

Da Literatura Clássica, ele encarna Caronte – o barqueiro infernal que cobra o pagamento da travessia dos mortos no rio Aqueronte. Dessa forma, Cipoal é uma figura ambivalente: o guia sagrado e profano que tem as chaves da jangada e do destino das cinco almas nordestinas.

Nessa mesma perspectivação simbólica, a jangada hermiliana, além de veículo de transporte aquático natural no Nordeste, assumirá uma dimensão alegórica pluralizada, posto que representa: o caixão, o túmulo, o além, a morte, o Gólgota, o local do Juízo, o Purgatório, a Arca, o Deserto, o Jardim do Éden, etc. Consideremos um exemplo:

Quando amanheceu, todos viram que crescera uma mangueira, na proa da jangada, os frutos ainda verdes, mas abundantes. [...]

[...] Estavam no meio do maior verdor: a jangada era, ao mesmo tempo, pomar e horta: goiabas e quiabos, laranjas e tomates, maxixes e araçás, chuchus, coentros, cebolinhas, abacates [...].
(Borba Filho, 1976, pp. 22, 24).

Por estas e outras representações, a jangada congrega e sintetiza alegoricamente os repositórios bíblico, medieval e vicentino, além de ela ser ponte epifânica entre os mundos material e humano – pleno de vícios – e o mundo espiritual, tripartido em Purgatório,

Inferno e Paraíso. Logo, no primeiro capítulo, tudo isso pode ser observado. No entanto, o leitor ingênuo terá mais dificuldades para perceber o emaranhado de elementos e recursos distintos que o escritor utiliza na construção imagética da embarcação, na caracterização das personagens, nos motivos semânticos, além de outros caracteres relevantes.

A título de breve exemplo, tomemos o diálogo entre Dulce-mil-homens e Cipoal: « – Ô, Cipoal, porque deixou a gente sofrer tanto? [...] – Pra purgarem.» (Borba Filho, 1976, p. 23). O verbo purgar, nesse contexto ambíguo, constitui-se em elemento retórico fundamental, traduzindo-se em signo alegórico de padecimento e de purificação. De fato, os ambulantes sofrem, no corpo e na alma, as consequências do gesto alegórico do pecado de Dulce-mil-homens ao fartar-se das mangas, colhidas no pomar da jangada. A clara referência ao pecado original antecede ao questionamento da mulher, a saber: «ninguém fugia da fedentina no ar parado para o gravame dos pecados». É relevante ressaltar que o padecimento corpóreo de todos somente terá fim quando Cipoal oferece ao grupo uma beberagem amarga. Com efeito, o Paraíso, o Purgatório e o Inferno alegorizam-se na jangada em virtude do Pecado e da Queda de Adão e Eva e de suas mortes simbólicas. Estes arquétipos são figurados por Dulce-mil-homens e Recombelo, pois ele foi o primeiro a relacionar-se sexualmente com ela no interior da jangada. É ele também quem se depara com os relógios da cidade. Num ato de fúria, Recombelo destrói um por um, o da Igreja é o primeiro. A finalidade disso? Matar o Tempo, antes da chegada da Morte. Entretanto, logo a seguir a Dulce-mil-homens, o primeiro dos homens quem come do fruto da mangueira é Cachimbino-de-Coco. Ele quem, em sonho do seu confronto com a morte, sai à procura da palavra «Fadário» e, antes de defrontar-se com ela personificada em diabo zombeteiro, encontra, no caminho: «um bruto dum Coração de Jesus»; «uma poesia saltitante e faladeira; escrita por Pedro Álvares Cabral»; o «Prometeu

acorrentado», com «o diabo do abutre beliscando seu fígado»; os «loroteiros emperdenidos Mucurana Goguéia e Bole-Sem-Tempo»; «uma mulher loura, loura e nua, nua e morta, descendo por um riacho, enquanto cantava endechas»; vários carneiros, pássaros e peixes trocando de cores; uma cruz saída do «Doce Coração de Jesus», etc (Borba Filho, 1976, pp.66, 68). Mas é a Nó-dos-cegos¹⁸ quem cabe matar a cobra que dá botes em Recombelo e conservar o *Agnus Dei*, enquanto é na mesa de Amigo-Urso que Dulce-mil-homens serve um banquete, depois do intenso trabalho dos homens com as baronesas e da vitória sobre a serpente.

Diante dessa amplitude semântica e imagético-simbólica, não temos dúvidas de que *Os Ambulantes de Deus* é uma recriação literária, condensada e carnavalizada do *Auto da Alma*, das três *Barcas*, de Gil Vicente, dos mistérios *História de Deus*, *Ressurreição de Cristo* e *Cananeia*. Por conseguinte, a jangada nordestina pode levar os ambulantes para a terra dos danados, ou para o refrigerio Celeste, ou configurar-se em *locus horrendus* da mansão dos mortos e da purgação de todos. Em contrapartida, ela metaforiza, às avessas, o Pomar Sagrado com o «fruto da ciência» comido por Eva, instigada por Satanás, a mando de Lúcifer, tentador do Cristo, no *Breve Sumário da História de Deus*, como também figura a mansão dos mortos, o limbo, para a qual vão os eleitos de Deus passar por seus fadários e de onde o Cristo Ressuscitado irá os libertar (Vicente, 2002, v. I, p.297).

Isso posto, outro tópico a esquadrihar sobre os rastros medievais e vicentinos em *Os Ambulantes de Deus*, em geral, relaciona-se, diretamente, com a delimitação polidimensionada do tempo, observada em cada capítulo e estabelecida por entre o Natal, o Carnaval, a

¹⁸ Ele ainda figurará o Cristo da Paixão e da Ressurreição no mistério intitulado *Quem é rico morre inchado* a ser representado na jangada pelos ambulantes, no final do ano da cheia, ao público ribeirinho. Desse auto, trataremos em momento oportuno, logo mais.

Quaresma, a Páscoa, o *Corpus Domini*, o Pentecostes e o Advento. Não se pode olvidar que tais eventos surgem, na cultura popular da Idade Média, como festividades cíclicas da liturgia cristã, fixadas no calendário religioso, à exceção dos carnavais.

Convém lembrar que a Páscoa instituída pela Igreja medieval liga-se à páscoa judaica cujo início é marcado pela saída do povo hebreu do Egito em direção a Canaã. Relembre-se ainda o leitor de que as epígrafes capitulares tratam justamente desse momento pascal do êxodo hebraico e de que a viagem dos ambulantes de Deus começa no Natal e encerra-se com ele. Nesse sentido, vemos uma espécie de progressão temporal da segunda parte da História de Deus, narrada no Antigo Testamento, para o tempo da ficção. Contudo, no curso da narrativa hermiliana, observa-se uma ruptura não só dessa linearidade cronológica, mas também da orientação bíblica, pois o escritor recorre ao período carnavalesco, logo a seguir ao primeiro Natal, para dinamizar imagens mítico-simbólicas do Gênesis em que se dá a Queda do gênero humano. Antes, porém, são entrelaçados episódios da História de Graça, com reconstelações carnalizadas e imagéticos-simbólicas do Nascimento de Cristo. Mais à frente, numa peça teatral, vemos os momentos finais de Cristo em que são ressemantizadas a sua Paixão e Morte, seguidas da Ressurreição e de sua Ascensão aos céus.

Após sessenta dias de tais festas e ritos pascais, de acordo com o calendário litúrgico, comemora-se o *Corpus Christi*. O evento é realizado na quinta-feira imediata ao domingo da Santíssima Trindade que, por sua vez, é celebrado no domingo a seguir ao dia de Pentecostes. Nesse contexto festivo medieval, incluem-se ainda as festas dos tolos e a do asno, ambas de caráter profano como o é o carnaval.

Em primeiro lugar, consideremos os Natais. Ao longo da novela, eles são particularmente ricos de descrição alegórica, culminando com a formação de presépios no interior da jangada. No primeiro, nasce

um menino – filho de Dulce-mil-homens. Entretanto, no segundo e terceiro capítulo, a criança surge já crescida. Na realidade, a armação dos sucessivos presépios com seus elementos míticos representativos constitui-se em reconfigurações imagéticas e simbólicas grotescas do momento natalino e da Epifania, conforme indicam, por exemplo, alguns trechos finais do terceiro capítulo, a saber:

No presépio, tudo se movia: boi, carneiro, burro, tudo se movia do tamanho de um quarto de boi, um quarto de carneiro, um quarto de burro, a Mãe e o Pai anões, o Menino bem maior [...].

E então não era mais Natal, num átimo o presépio diminuindo de tamanho, ficando pichitoto, inanimado, a lapinha seria queimada a 6 de janeiro, dia de Reis. (Borba Filho, 1976, p. 92)

Contudo, no último ano, algo extraordinário acontece: durante seis meses, a cada quinze dias, Dulce pare um menino. Cipoal trança «juncos-d'água» em forma de cestinhas. De modo sucessivo, a mãe acomoda um a um dos nascidos naqueles bercinhos, deposita-os no rio, enquanto a «suave corrente» encarrega-se de levá-los «para baixo», iriam «para o abreu» (Borba Filho, 1976, p.144). E assim, chegou o dia em que não houve mais nascimento.

Era, então, Natal, souberam, pelo presépio na popa da jangada e não somente por isto mas porque este foi o único dia – até o fim? – em que o sol se pôs, em que houve noite, o presépio brilhando resplandecente, com todas as figurinhas menos a do Menino, um presépio com presentes para todos: a virgindade para Dulce-mil-homens, para Recombelo um caminhão de flandres brilhando mais que mil espelhos de cristal, para Cachimbinho-de-Coco a espada do Cavaleiro Roldão, para Nô-dos-Cegos a cegueira de verdade, para Amigo-Urso um zoológico em miniatura, só que nesse zoológico não se via um só bicho da roda.

Cipoal, a noite inteira, cantou jornadas de pastoril. (Borba Filho, 1976, p. 144)

Como nos anos anteriores, o tempo passa e, com ele, chegam as festas carnavalescas, a Quaresma e, mais tarde, o Natal novamente. Entretanto, as cinco personagens já não são mais as mesmas, confundindo-se umas com as outras. Em boa verdade, isso advém do nivelamento ôntico decorrente da relevação onírica e grotesca da morte individual de cada uma delas. Cipoal a tudo observa: «e [ele] pôs-se a cantar porque senão dali a pouco a morte de um estava sendo a morte de outro, as mortes entrando umas pelas outras» (Borba Filho, 1976, p.14, interpolação nossa). Enfim, a narrativa encerra-se com a reiterada imagem de Cipoal impulsionando a jangada, «lançando seu brado repetido: – Ei pessoal, lá vamos nós.» (Borba Filho, 1976, p.145), dando início a nova jornada no dia de Natal.

Tudo isso é reconfigurado à luz da cultura popular contemporânea e nordestina. Na representação do Presépio (animado e inanimado), por exemplo, recupera-se o *Mamulengo*, ao passo que as cantorias entoadas por Cipoal, no dia de Natal, ilustram o *Pastoril*. Além desses espetáculos, a novela é perpassada pelo *Bumba-meu-boi*, o *Reisado*, o *Maracatu*.

É interessante perceber como o tecido novelesco é urdido, consubstanciado e tonalizado por fios e fios dramáticos bastantes diferentes em forma, conteúdo, estilo, tema e adereços, de que são exemplares os espetáculos nordestinos, os mistérios e as moralidades vicentinas anteriormente mencionados. Para além disso, são inúmeras as ilustrações do inter-relacionamento da narração com a poesia, a música, a dança e com as artes em geral. Mais à frente, veremos ainda que outras linhas literárias a exemplo das novelas de cavalaria, dos folhetos de cordel perpassam também a malha multicolorida da novela.

Pois bem, retornemos ao Natal enquanto referência de conexão literária entre a obra de Hermilo e as produções de Gil Vicente.

Conforme dissemos na seção 1, o lusitano inaugura o seu fazer teatral com a *Visitação*, um auto de índole pastoril em que o mistério do Nascimento de Cristo e a formação do presépio são compulsados estrategicamente para exaltar o nascimento do Príncipe Dom João III. Se, neste primeiro auto, há uma retomada carnavalesca, muito abreviada, do mito bíblico, nas peças seguintes, Gil Vicente trata do mistério da Virgem e do Nascimento com outra desenvoltura, dando lugar destacado para as figuras emblemáticas, sobretudo dos Pastores, bem como para a reconfiguração do presépio, seguido de sua contemplação, da oferta de presentes, sob acompanhamento de música e de dança.

Na realidade, Gil Vicente não adota o evento natalino como conteúdo temático e marco temporal e representacional de seus primeiros autos de forma aleatória. Após a brevíssima representação do *Monólogo do Vaqueiro*, ele fora convocado pela Rainha velha, Dona Leonor, a apresentar aquele mesmo auto no dia de Natal. Entretanto, por ser «a substancia mui desviada» (Vicente, 2002, v. I, p.23), o dramaturgo preferiu compor o *Pastoril Castelhana*: obra mais consentânea com aquele momento natalício. A partir de então, o dia de Natal e os mitos bíblicos com ele relacionados tornam-se motes de outras produções vicentinas entre as quais, destacamos: o *Pastoril Português*, os *Reis Magos*, os *Quatro Tempos*, *Sebila Cassandra*, *Mofina Mendes*, *Fé*, *Feira*.

Contudo, conforme adverte Bernardes (2006, v. II, p.38) «não há autos estritamente natalinos em Gil Vicente». De fato, a matéria bíblica do Nascimento não é exclusiva na constituição das peças, sendo diluída e interligada com outras matrizes temáticas, o que demonstra um Natal secularizado, distante dos Evangelhos, sendo inserido em contextos profanos como pretexto de discussão (na maioria, crítica) de fatos cotidianos. Nesse sentido, os mistérios vicentinos, excedem em técnica os pastoris salmantinos e os mistérios medievais. Um exemplo diferenciado é o auto *Sebila Cassandra*,

representado no mosteiro d'Enxobregas nas matinas de Natal em que a protagonista, a pastora Cassandra, presume-se «ser a virgem de quem o senhor havia de nacer» (Vicente, 2002, v. I, p.51), numa atitude contrastante com a humildade da Mãe de Cristo. No entanto, a personagem revela-se arrependida de seu comportamento soberbo e implora o perdão divino e da Virgem diante do «aparato do Nascimento» (Vicente, 2002, v. I, p.72). Na mesma esfera de diferenciação compositiva, encontramos o *Auto de Mofina Mendes*.

Com efeito, nesses autos e em outros, de Gil Vicente, o Natal comparece como «resposta contrastiva a situações de des-Ordem, aí desempenhando uma função correctiva ou rearmonizadora» (Bernardes, 2006, p.39) de dimensão lírica em contraste com a sátira dos comportamentos desviantes, como, por exemplo, o de Cassandra.

Semelhante aos contextos vicentinos, o mito do Nascimento é dessacralizado sob vários aspectos na novela. Um bastante notório é a representação da Virgem pela prostituta Dulce-mil-homens. Nessa reconfiguração alegórica, imagética e carnalizada, Dulce-mil-homens é ao mesmo tempo o arquétipo da Eva decaída e da Mãe de Cristo. Esse processo de ressemantização das imagens mítico-simbólicas acentua-se com o desenrolar da ação, pois Dulce-mil-homens relaciona-se intimamente com os ambulantes, à exceção de Cipoal. Além disso, esse rebaixamento e carnalizado do sagrado chega ao ápice quando Dulce-mil-homens mantém uma relação incestuosa com o Menino dela nascido. Contudo, ao final da novela, após a formação do Presépio e dos recém-nascidos serem depositados no rio, ela recebe de presente a virgindade perdida e recupera sua dignidade humana e feminina, numa simbologia alegórica de sua purificação física e anímica e, com isso, de sua recondução ao divino. Tal como Dulce, os demais ambulantes de Deus recebem presentes natalinos regeneradores e identitários de suas condições essencialmente humanas, conforme já citamos anteriormente.

Vale ressaltar que *Os Ambulantes de Deus*, muito embora, tenham o seu começo e fim delimitados pelos eventos natalinos, também apresentam outros demarcadores temporais e festivos. No transcorrer de toda a viagem, deparamo-nos, já dito, com episódios carnavalescos, seguidos de ritos quaresmeiros, pascais, do *Corpus Christis* e pentecostais. Os três primeiros carnavais, por exemplo, são marcados por uma «alegria desenfreada» em que ocorrem desfiles de blocos, apresentação de folguedos, tais como: o «Evóe tríduo de momos», o «Maracatu Jacaré Prateado» e o «Cavalo-Marinho», seguidos de danças a exemplo do frevo, cenas orgíacas regadas a muita beberagem, etc (Borba Filho, 1976, pp.17, 46 e 60). Nos dois últimos capítulos, porém, o carnaval é, tão somente, mencionado como «triste», não se compaginando, dessa maneira, com os descritos nas fases anteriores. Com efeito, aqueles tempos alegres vividos pelas personagens cedem espaço para momentos carnavalescos peculiares e de profundas tristezas, provocadas pelo horror da morte, pelas calamidades e sofrimentos individuais e coletivos, quando instaura-se, no ano da cheia,

um tristíssimo golpe militar em nome da liberdade; e nesse golpe militar viam-se cabeças rolando, no meio da rua, pernas penduradas nos fios elétricos, testículos nos açougues, [...]; e houve a morte lenta, conseguida depois de cada centímetro de dor; e houve um morto em cada casa [...] e houve paradas militares e os civis refugiados em tocas de bichos; e a jangada teve de permanecer parada à espera de ordens [...]; e houve mais: missas negras, necrofilia, torturas do coração, luto perene, lágrimas de sangue, empalamentos, pesadelos revividos, interrogatórios indolores, fornos de cremação, hinos nacionais, oratória democrática e desfiles.

E houve a cheia. (Borba Filho, 1976, p. 97 e 98)

Assim, os tempos confundem-se em histórico, cultural e literário, pois o Brasil foi submetido a um Regime de Exceção, culminando na deposição do presidente João Goulart em 1º de abril, de 1964. O escritor, portanto, recontextualiza e atualiza os fatos ocorridos no final do período carnavalesco brasileiro daquela época, em particular, a declaração do golpe militar na quarta-feira de cinzas, bem como descreve, num realismo grotesco, as suas consequências imediatas e nefastas que, coincidentemente, acontecem ao tempo da enchente do Una.

Nessa perspectiva, o fim do Carnaval e o início da Quaresma abrem o ano narrativo. «Durante dois meses, três semanas e quatro dias», o tempo da «fedentina» da cheia, «Cachimbinho-de-Coco» – anamorfose do escritor – «trabalhou sem parar escrevendo uma peça de teatro», com a concordância de Cipoal (Borba Filho, 1976, p.104). Enquanto este «atravessa o rio dum lado pro outro, tantas que nem mais sabia da conta e nem queria saber a do futuro. E nem poderia se quisesse», os viajantes encenam a peça durante «trinta dias e trinta noites», sem dormirem e satisfazerem suas necessidades fisiológicas (Borba Filho, 1976, p.104).

Por conseguinte, o esquema cronológico da novela altera-se, em ciclos, de acordo com a progressão dos fatos narrados e, também, dos representados, uma vez que, no quarto ano, os ambulantes – transfigurados em papéis dramáticos – vivem o mistério da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, escrito por Cachimbinho-de-Coco, com o título irônico *Quem é rico morre inchado*.

Numa dimensão macro-textual, os marcadores temporais já referidos não funcionam como meros recursos narrativos de enquadramento actancial, mas constituem-se em alegorias simbólicas de contraste entre uma Ordenação cósmica e uma realidade caótica e de desarranjo. O ano da cheia é o exemplo perfeito dessa integração e inter-relação entre narrativa e dramaturgia, pois os tempos, nele, instaurados funcionam, simultaneamente, como categorias diegéticas

contíguas e como estratégias técnico-teatrais em que a escritura, a encenação e a representação do auto citado decorrem. Neste, a *Via crucis*, seguida da Ascensão de Cristo é convocada como temática condutora, porém esta é ressemantizada à luz do imaginário e da cultura popular contemporâneos e nordestinos como sátira político-social moralizante.

Dentro dessa roupagem nordestina, o mistério representa a história de Manuel de Tal, um nordestino pobre que, por panfletar sobre a fome, nas ruas de Pernambuco, foi preso a um poste em praça pública, sob a acusação de subversão pelas autoridades locais. A sociedade burguesa e a Igreja a tudo assistem impassíveis, além de reiterarem a condenação do réu. Submetido a torturas e a interrogatórios, Manuel de Tal implora por socorro de todos, mas o público espectador escarnece dele. Assim, ele é sumariamente condenado, sem defesa. Contudo, no final da peça, surge um Ateu violeiro que o tira daquele padecimento corpóreo e leva-o consigo para cuidá-lo e juntos comerem, dormirem, sonharem e sorrirem. A plateia petrifica-se, no palco, e assim encerra-se o mistério. Trata-se, portanto, de uma inversão da História de Deus, sendo dessacralizada e carnalizada na figura de um Cristo subversivo, ao final, resgatado por um Ateu, o bom samaritano. Consideremos um breve exemplo:

Manuel de Tal

De mim tenham piedade!

E se salvem, me salvando,

E se salvando, me salvem.

A Dama Cruzada

Vai morrer estrebuchando! (Borba Filho, 1976, p. 116)

A bem da verdade, este mistério já tinha sido escrito por Hermilo, em 1965, sob o título *O Bom Samaritano*¹⁹. Portanto, no ano subsequente à implantação da Ditadura Militar no país. Cremos que esse fato histórico explique, em parte, a sua publicação tardia, somente em 1976, no âmbito da novela. Indubitavelmente, a inserção integral da peça, no discurso narrativo da cheia, ao tempo do dito Regime, configura-se uma crítica político-social acentuada contra o Estado e a Igreja Católica brasileiros, uma vez que, entre eles, houve uma «aliança» para derrubar a Quarta República, representada por João Goulart. Nesse sentido, «Borba Filho relê e reescreve, pela via da anamorfose [a sua obra dramática] com um fim: (re) afirmar seu ponto de vista político, ideológico e literário sobre [aquele] período de calamidades» (Silva, 2021, p.134, interpolações nossas). E não só, pois o mistério reescrito foi representado na jangada para o público ribeirinho. Logo após o espetáculo, todos foram alvo de um ataque de soldados armados. Porém, tão somente, restaram ilesos os ambulantes de Deus. Esse milagre, por assim dizer, representa alegoricamente o «Grito de Resistência e Sobrevivência» da Arte Literária e do Teatro e das demais artes, bem como do próprio Hermilo e do povo brasileiro, sufocados e silenciados pelo poder censório do governo ditatorial (Silva, 2021, pp.133-134).

Nessa nova modulação literária, o auto hermiliano não perde a sua essência genológica, pois conserva-se o texto teatral de origem e seus elementos e recursos formais básicos, muito embora se percebam ligeiras alterações no sentido de adequação ao contexto

¹⁹ Conforme já mencionamos, fizemos um estudo rigoroso dos autos de Hermilo em comparação com os de Gil Vicente em nossa tese (2020). Portanto, sobre o mistério, em particular, consulte-se o quarto capítulo, páginas 189 a 204. Além dessa investigação, sobre o referido encaixe intertextual do *Bom Samaritano* no contexto narrativo de *Os Ambulantes de Deus*, leia-se o nosso artigo intitulado Hermilo Borba Filho: Campo literário e o Grito de Resistência, publicado In O. Silva, T. Peres, K. Sousa & R. Gomes (orgs.). *Um livro de interpretação literária: vida & ficção* (pp.121-142). Expressão Gráfica e Editora.

ficcional, tais como: a troca do título, dos nomes e das funções das personagens, além da mudança de cenário, etc. Com efeito, mantêm-se a matéria bíblica, como temática geral, os versos curtos, predominantemente redondilhos, as rubricas cênicas, os diálogos breves e muito dinâmicos, as personagens típicas e alegóricas, a oposição por contrastes, a alegoria, o lirismo, a sátira, o realismo grotesco, as burlas, o cômico, o coro e as intervenções de personagens e de situações cênicas do *Bumba-meu-boi*, etc.

Para além de tudo isso, de igual relevância, temos os folhetos de cordel e a novela de cavalaria como tópicos demarcadores, respectivamente, do medievismo, das culturas populares nordestinas e portuguesas de que são caudatários os textos de Hermilo e de Gil Vicente. Referimo-nos, em particular, à alusão à História do Império Carolíngio e os Doze Pares de França por via da intertextualidade expressa, no segundo capítulo, de uma reconstrução onírica, irônica, grotesca e ao mesmo tempo burlesca, de um episódio *de As Batalhas dos Oliveiros com Ferrabrás* – um cordel clássico, de Leandro Gomes, escrito em 1913, no Recife. Vejamos os trechos a seguir:

O grande gramado verde brilhava ao sol da tarde e os cavaleiros passavam esquipando, os cavalos suados e árdegos, na arquibancada as gentis senhorinhas acenavam com as cores de sua preferência, cada qual, azul e vermelho conforme o partido, haveria disputa entre mouros e cristãos, estavam numa cavalcada, ele era o próprio Cavaleiro Roldão com a sua lança multicolorida, [...], de peito empinado dentro de sua armadura de papelão, [...].
(Borba Filho, 1976, p. 37)

Nessa reconstrução mimética do cordel, ou melhor, de sua «transcontextualização irônica», como diria Linda Hutcheon (1985, p.24), Hermilo habilmente incorpora, na sua mundividência poética, o romanceiro popular nordestino, conferindo-lhe significação e

roupagem novas. De igual modo, ele reconfigura, em simultâneo, o *Reisado e o Pastoril* – já dito, duas variantes formais do auto – muito expressivas «no quadro cultural brasileiro» (Silva, 2020, p.142). Com efeito, do primeiro, ele retoma o motivo da guerra que funciona como entreto nos espetáculos. Do segundo, ele compulsa um caractere essencial: «os cordões de pastoras, que se emparelham umas ao lado das outras, formando dois grupos: o vestido de azul e outro, de vermelho» (Silva, 2020, p.163).

Nesse processo entrecruzado do arcabouço literário e dramático, o escritor remaneja não só a história, a cultura, a política e o imaginário medievais ao tempo de Carlos Magno e de seus paladinos cavaleiros, mas também reabilita e dinamiza a literatura medieva em que se consagram as canções de gesta (de cuja fonte originou o romance citado de Leandro Gomes), as novelas de cavalaria, os autos e outras modalidades estéticas, como também a literatura nordestina e nacional, numa demonstração clara de sua sintonia com o gosto de seus leitores e espectadores, uma vez que a novela permite um trânsito, reitera-se entre a narrativa e o drama.

Em clave conclusiva, nossa apreciação da novela recolhe, embora de modo panorâmico, detalhes significativos de que Hermilo compulsa e reelabora, por via da paródia e da carnavalização, as três Leis Bíblicas: Natureza, Escritura e Graça em confluência com as matrizes semânticas das moralidades e dos mistérios, sobretudo as de Gil Vicente, bem como as entrelaça com o romance de cordel e com a novela de cavalaria. Para construir a unidade narrativa e aproximar-se do leitor, ele veste a máscara do autor implícito, anamorfosado no boêmio Cachimbino-de-Coco – poeta, cordelista, romancista, cantador, dramaturgo, ator de teatro, etc. Com efeito, «numa visão por trás», como tipifica Jean Pouillon (1974), em o *Tempo do romance*, o narrador – e sua onisciência «multisseletiva», como se fosse Deus ou um demiurgo – interfere na vida e na

caminhada das personagens, tolhendo-lhes a liberdade, prevendo o futuro (Leite, 1985, p.47).

A escolha desse tipo de categorização narrativa por Hermilo não nos parece uma simples e mera estratégia de composição literária, mas sim um expediente satírico do convencionalismo artístico burguês. Nosso raciocínio sustenta-se, por um lado, na teoria de Lefebvre (1976) preconizada em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* sobre o foco narrativo característico do Romance, sobretudo o do século XIX, diferenciando-o daqueles observados, com incidência, no século XX. Por outro, baseamo-nos no projeto literário hermiliano. Relembre-se o leitor que, na seção 1, afirmamos que a tetralogia de romances do escritor, sobretudo, é marcadamente confessional, contrastando com as peças de teatro em que prevalecem as questões universais. Acrescentamos a isso, o fato de tanto as narrativas quanto os dramas funcionarem como expedientes de crítica ao aburguesamento das artes em geral, sobretudo a dramaturgia de viés popular. Nesse sentido, a diegese e o discurso de *Os Ambulantes de Deus*, na realidade, parecem metaforizar, ou melhor, alegorizar aquele ideal proposto por Hermilo na direção do TEP e TPN, de criar uma literatura dramática vinculada ao gosto, cultura, linguagem, formas e temas populares, em particular, os provenientes do Nordeste.

A esse propósito e com o devido rigor crítico, parece-nos que Hermilo cria, na realidade, um auto narrativo, em prosa e verso, de feição renovada e inovada, bastante contemporâneo e não propriamente compõe uma simples novela.

Conforme ensina Antônio Carlos Saraiva, este tipo de texto literário configura-se [na *Copilaçam*] pela

transposição de um romance ou de um conto, seja um romance de cavalaria, como o *D. Duardos*, [ou Amadis de Gaula] seja uma história realista de amor, como o *Velho da Horta*, ou seja,

um conto de costumes, como o *Auto da Índia* ou a *Inês Pereira*. (1968, p. 10, interpolações nossas)

Essa teoria de Saraiva (1968, p.10) corrobora a nossa premissa de que Hermilo elabora uma narrativa-dramática, ou melhor, para usarmos as palavras do crítico: um «auto narrativo». Entretanto, há uma inversão de sentido, se pensarmos nos autos de Gil Vicente, posto que o escritor pernambucano transpõe para o campo narrativo, de forma surpreendente e recorrente, significativos traços dramáticos, sobretudo os reminiscentes do Teatro popular medieval, vicentino e nordestino. É, nessa perspectiva, que a diegese e o discurso da novela constituem-se. Com efeito, ambos são profundamente interpenetrados por aspectos formais do auto de vario tipo, da poesia, da música, da dança e das artes em geral. Como já apontamos, tais aspectos comparecem em *Os Ambulantes de Deus* sob maneiras e significações bastantes diferenciadas. Disso resultam, entre outras coisas: 1. a divisão do enredo em cinco jornadas, relativamente dependentes; 3. os palcos alegóricos da jangada e da praça pública; 4. a marcação do Natal no contexto da ação narrativa e do Carnaval no tempo representado e de representação do mistério *Quem é rico morre inchado*; 5. as inúmeras representações alegóricas a partir da ressemantização dos mitos bíblicos, dos mistérios e das moralidades; 6. a intercalação de espetáculos populares nordestinos variados como uma espécie de entremez entre uma jornada e outra; 7. a esquematização das personagens em tipos sociais e alegóricos; 8. a dicotomia entre o popular e o erudito; 9. a intercalação de imensa quantidade de cantigas, de danças e de poesias; 10. a intensa poeticidade, o ritmo e a musicalidade das frases, por vezes muito longas, com predomínio de repetições de palavras e de expressões, constituindo muitas rimas e, por fim, 11. a presença de episódios da novela de cavalaria, tiradas dos folhetos de cordel, aglutinadas num *Reisado*, funcionando como entremez lúdico, irônico, tragicômico e satírico.

2.2. *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*

Nesse conto do *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*, Hermilo, valendo-se do cordel *Pavão Misterioso*, de José Campelo, (re)contextualiza, de modo paródico, a aventura amorosa empreendida por Evangelista que – montado num Pavão mecânico – resgata a jovem Creuza do sobrado familiar, onde o pai, um Conde grotesco, mantém-na encarcerada longe das vistas de todos, impedindo-a de contrair matrimônio e de ter sua liberdade individual. Nesse novo contexto, a essência medieval do amor cortês e da matéria de cavalaria é conservada. Porém, alteram-se o tempo, o espaço e o final da ação. O enredo tem início, no Sábado de Aleluia, quando o protagonista – um caçador – chega a uma vila pernambucana, trazendo às costas um veado matreiro.

Com efeito, é possível compreender que a adoção do termo auto no título da obra hermiliana é um recurso de transcodificação literária e de transcontextualização histórica, artístico-cultural da Tradição medievla para o contexto narrativo. A expressão «auto-de-Fé» remete-nos para as cerimônias do Tribunal do Santo Ofício em que os condenados eram apresentados a um público espectador, no encerramento dos processos inquisitórios. Para Bruno Chiappa (2012, p.40), os atos-de-fé, embora não tivessem nada de ficcional, apresentavam muitos aspectos de teatralidade. Com isso, os espetáculos da Inquisição têm, no gênero do teatro religioso, sua base estruturante e doutrinal.

Dessa forma, Hermilo ultrapassa a fronteira da narrativa assim como vimos em *Os Ambulantes de Deus* e reatualiza alguns elementos convencionais do auto. Além do remanejamento do título, com a introdução do respectivo termo, acrescentam-se novidades técnico-formais e temáticas a exemplo da tipificação de personagens, do contraste entre Bem *versus* Mal, do uso da alegoria, da carnavalização, da sátira, etc., o que nos remetem sobretudo para o

Teatro medievo e vicentino em que o auto comparece como recurso genológico essencial.

Nesse processo (re)configurativo, o pernambucano empreende uma rearticulação estético-semântica e imagética do *Pavão Misterioso*, sob o enfoque religioso da História de Cristo, tendo em vista a inserção de vários elementos simbólicos que deslocam o tema profano (romance de cordel) para o campo do sagrado (auto-de-Fé).

A primeira estratégia a considerar é demarcação do Sábado da Aleluia como início da ação narrativa. Convém lembrar que, nesse dia, celebra-se o descanso dos Judeus em respeito e honra ao descanso de Deus, após a Criação, além da Aliança do Sinai. Dessa forma, o Domingo de Páscoa é o primeiro dia, depois do Sábado, em que Cristo ascende aos Céus. Portanto, a Páscoa representa a reconciliação do homem com Deus (Chevalier & Gheerbrant, 2012, p.287).

Por conseguinte, a primeira (re)construção imagética do *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso* decorre, na véspera da Páscoa, em que Evangelista traz às costas um veado matreiro, sacrificado em prol de uma aparente satisfação humana: a caçada. Todavia, o sacrifício do animal engendra simbolicamente os mitos da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo. Dessa maneira, Evangelista prefigura o próprio Cristo revestido no sangue do cordeiro pascal sacrificado. A ambivalência simbólica desse esquema imagético é muito interessante e impele-nos às palavras de João Batista (1, 29) ao ver Cristo aproximar-se dele: «Eis o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo». Em contrapartida, Evangelista purifica-se pelo sangue derramado, tornando-se cordeiro novo ao sacrificar o veado matreiro, o que nos conduz aos Evangelhos (Isaias, 40, 10-11; Lucas, 10, 3; 15, 3 seg.; João, 21, 15-17). Indubitavelmente, tudo isso reenvia-nos às configurações imagéticas da renovação, do triunfo da vida sobre a morte nos ritos pascais dos judeus e dos cristãos (Chevalier & Gheerbrant, 2012, p.287).

Neste redobramento imagético, Evangelista é figura ambivalente tal como vimos Cipoal. Ao ser purificado pelo sangue do cordeiro (veado matreiro), a personagem torna-se «nova criatura» (Coríntios, 2, 5-17). Nesse sentido, se a criação divina deforma-se pelo pecado, o homem recria-se por meio de Cristo. Assim, tem início a nova humanidade. Nesta, não há estratificações, e os pecados são contornados, superados. Por conseguinte, Evangelista é o Cristo e, ao mesmo tempo, o Adão redimido.

Do ponto de vista simbólico, o cordeiro imaculado encerra a «função arquetípica, por excelência», de «vítima propiciatória, aquela que se tem de sacrificar para assegurar a própria salvação» (Chevalier & Gheerbrant, 2012, p.287). Por conseguinte, Evangelista purifica-se por meio do sangue glorioso do cordeiro (veado matreiro) num rito preparatório e de proteção para, mais adiante, combater e vencer as forças maléficas do Conde. Para tanto, o protagonista necessita ainda do auxílio do Pavão – uma «estrovenga» engenhada por mestre Lindolfo – para aceder ao Castelo e resgatar Creuza de lá e das garras do Conde – representação alegórica do Mal.

Convém lembrar que o Pavão é ave-símbolo da ressurreição e imortalidade do Cristo, sobretudo se considerado sob a perspectiva cristã da Idade Média. Essa representação alegórica é retomada e ressemantizada por Borba Filho, pois o Pavão é, ao mesmo tempo, a arma e o veículo epifânicos de combate usados pelo Evangelista-Cordeiro para vencer o Mal e, consequentemente, a Morte.

Além disso, a medievalidade alegórica do Pavão não se esgota nessa reconfiguração imagética. No final da novela, Borba Filho insere outras novidades com ele relacionadas. A primeira refere-se ao protagonismo da estrovenga ao realizar um espetáculo pirotécnico, na Praça do Mercado, logo após o resgate da donzela, em homenagem à vitória de Evangelista, à libertação de Creuza e ao elance matrimonial. A segunda liga-se a descida da Ave ao solo, como *Deus ex machina* de cujo interior sai um desfile carnavalesco em

comemoração à festa nupcial, sendo encabeçado por um Capitão de Fandango e encerrado com o imponente Imperador Carlos Magno. O luxo e a suntuosidade das figuras representadas, somados ao formato e aparato do desfile, em cortejo solene e jocoso aos noivos, rememoram intertextualmente os momos medievais, o que, conforme já dito, serviram de inspiração formal para Gil Vicente.

Em sua excelente tese de 1942, ao tratar do medievismo incorporado na *Copilaçam*, António Saraiva aponta os momos como uma das várias formas de expressão dramática vicentina. Nesse contexto, a «fantasia alegórica» – tipificação atribuída pelo crítico a uma série de peças – tem conexão com o «velho momo, ainda vivo no século XVI», em Portugal (Saraiva, 1942, p.83). O estudioso (1968, p.9) ainda atesta que Gil Vicente transformou esse espetáculo rudimentar e mudo, próprio das solenidades aristocráticas, «em teatro falado, nas *Cortes de Jupiter*, *Frágua do Amor*, *Auto da Lusitania*, e outros autos», a saber: *Triunfo do Inverno*, *Templo de Apolo*, *Auto da Fama*, *Exortação da Guerra*, *Floresta de Enganos*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*.

Apoiado nos estudos de reputados críticos, a exemplo de Luiz Rebello e de Eugênio Ascensio, Paul Teyssier (1982, pp.29-31) sumaria rapidamente os rastros tradicionais dos momos antes do e ao tempo de Gil Vicente e ratifica a ideia de que havia, no Portugal medievo, manifestações expressivas de espetáculos rudimentares, como já haviam levantado antes Teófilo Braga, António Saraiva tal como os dois estudiosos referidos.

Com base nesses pressupostos, mais uma vez, podemos entender a relação de proximidade intertextual da obra hermiliana com a de Gil Vicente. No caso, pensamos no traço incontornável dos momos nas *Cortes de Jupiter*, uma comédia alegórica, representada em 1521, por ocasião da partida nupcial da Infanta Dona Beatriz – filha do rei português Dom Manuel – que casada por procuração com o Duque Carlos III, deixa Lisboa em direção

a Sabóia. Além disso, consideramos as marcas da matéria de cavalaria e do amor cortês presentes na comédia romanesca de *Dom Duardos* – o príncipe andante, cavaleiro da Inglaterra que se apaixona por Flérida, depois de conhecê-la de forma súbita, aquando do momento em que espera para duelar com o Primaleão – filho do Imperador.

Não temos dúvidas de que o conto hermiliano guarda uma relação intertextual com as duas comédias vicentinas. Já dissemos que Evangelista encarna a figura de um caçador, cavaleiro alado, errante, ao mesmo tempo santo e profano que se perde de amor pela donzela Creuza. Por isso, ele combate o Conde e seus soldados, livrando-a da prisão paterna e infernal, com o auxílio do seu Pavão Misterioso. Em praça pública, ele a desposa. Um espetáculo grandioso é protagonizado pela ave mecânica em homenagem aos nubentes, seguidos de cortejos carnavalescos ao estilo e pompa dos momos medievais. Continuemos com o desfile:

do ofistingue do animal saíram, com pequenas lâmpadas coloridas ao redor do corpo como fachada de igreja em noite de festa, um Capitão de Fandango com sua espada flamejante em seus passos de dança, um Capitão de Bumba-meu-boi montado em seu cavalo-marinho, os ouros brilhando de ofuscar, o Cabo 70 com um deu-me-perdoe todo em pedrarias, um Bedegueba com o cipó-pau retorcido escamado de vidrilhos e espelhos, um Rei de Reisado com um manto onde anjos pintados vomitavam uma chuva amarela de ouro [...], uma rainha de Maracatu com uma enorme coroa e um cetro vermelhos e todos compreenderam que eram de rubi sem nunca terem visto rubi, um Guerreiro de tacape, arco e flecha com todas as cores do arco-íris em relevo; dos olhos do pavão misterioso saíram os Doze Pares de França, seis de cada lado, os veludos variegados, [...]; e, em terceiro lugar, «do bico, finalmente, saiu o impávido, barbudo e senhorial nada mais nada

menos que o próprio Imperador Carlos Magno, orgulho da cristandade, batalhador da fé, Garanhão-Mor». (Borba Filho, 1994, p. 125)

Como se notam, das partes da ave misteriosa, paulatinamente, surgem personagens variadas, configurando tipos e *gestus* diversos, o que remete para o teatro medieval, vicentino e nordestino. Disso resultam as aparições de figuras emblemáticas das manifestações artísticas e culturais do Brasil, bem como de figuras históricas ligadas ao contexto sociocultural, político e religioso da Europa Medieval.

Importa assinalar que, no início da Idade Média, a Europa passava por um intenso processo de cristianização. A conversão cristã tornava-se um fato consumado, indo «desde a Inglaterra a Rússia e da Escandinávia a Hungria» (Collins e Price, 1999, p.83). No século XI, praticamente todo o continente já estava convertido.

Nesta mesma época, o Império Carolíngio consolida-se. Na liderança do reino franco, Carlos Magno sobreleva-se enquanto soberano empreendedor, quer por suas habilidades militares, quer por seu traquejo político. Sua aproximação com a Igreja romana favorece a expansão de domínios territoriais, bem como religiosos.

Esse paradoxo é parodiado, de modo irônico e cômico, por Hermilo ao caracterizar o respectivo Imperador Carlos Magno: «batalhador da fé e Garanhão-Mor», como já citado. Além disso, na figura do Imperador, engendram-se duas perspectivas simbólicas do mundo medieval: o mundo terreno e o celestial. Nesse sentido, a inserção dela no desfile nupcial tem uma funcionalidade muito relevante. Dessa forma, a conectividade das manifestações brasileiras com as europeias, bem como a ligação do Pavão com a vida festiva e religiosa medievais permite-nos dizer que a intencionalidade do discurso do conto hermiliano parece visar, pela via da alegoria e da inversão paródica, à harmonização do humano com o divino, da cultura popular com a oficial, do sagrado com o profano, do sério com cômico. Nesse plano, o *Auto-de-Fé-do Pavão Misterioso* encerra

uma fusão, às avessas, de mundos, de imaginários, de culturas e de literaturas fixados em épocas diferentes.

Corroborar nossa ideia, o estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Rabelais, quando ele afirma que

o homem da Idade Média era perfeitamente capaz de conciliar a assistência piedosa à missa oficial e a paródia do culto oficial na praça pública. A confiança de que gozava a verdade burlesca, a ‘do mundo às avessas’, era compatível com uma sincera lealdade. A alegre verdade proferida sobre o mundo, e baseada sobre a confiança na matéria e nas forças materiais e espirituais do homem que o Renascimento devia proclamar, afirmava-se de maneira espontânea na Idade Média nas imagens materiais, corporais e utópicas da cultura popular, embora a consciência dos indivíduos estivesse longe de poder libertar-se da seriedade que engendrava medo e debilidade. (2008, p. 82)

Sendo assim, a cisão momentânea entre os blocos carnavalescos saídos do Pavão representa a dicotomia entre a cultura cômica e a cultura oficial que, na Idade Média, era proeminente, embora os homens dessa época participassem «igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico» (Bakhtin, 2008, p.83).

Nessa perspectiva, os postulados de Bakhtin (2008) são fundamentais para entendermos o procedimento de harmonização empreendido por Borba Filho, na medida em que eles explicitam o modo limitado, utópico e carnavalesco da cultura extraoficial, permitida nas festas e recreações medievais, retomadas intertextualmente nos desfiles carnavalescos revelados do interior do Pavão.

Com efeito, o espetáculo pirotécnico e os desfiles carnavalescos, no episódio final, estilham, crítica e ironicamente tanto a

rigidez e a seriedade metaforizadas na sacralidade no título quanto o poder do estado alegorizado no Conde. Nesse aspecto, a alegria festiva do carnaval converte-se «na segunda via do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância» (Bakhtin, 2008, p.8). Desse modo, o remate final do *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso* representa a reordenação social, a utopia alegórica de um novo mundo, mais justo e igualitário em que a cultura popular nordestina tem seu espaço privilegiado. Nesse aspecto, compreende-se melhor a transcontextualização irônica operada por Borba Filho no título da obra original.

Assim, considerando-se a composição geral do *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*, vemos que o imbricamento é marca imperativa de seu processo criativo. Nesse sentido, estamos diante de um modelo textual de sobreposição paródica, conforme preceitua Linda Hutcheon (1985), em que se realiza «uma repetição com diferença» das matrizes precedentes (clássica, medieval, vicentina e brasileira). Nesse caso, há uma revisitação de mitos, de tradições, de imagens, de símbolos, de estéticas, etc., conjugada com a cultura nordestina, originando uma obra nova. Nesse processo, o texto parodiado (cordel) torna-se instrumento de crítica e não o seu objeto.

Ao empreender simultaneamente uma espécie de desconstrução e de reconstrução de paradigmas tradicionais, para em seguida, (re) convocá-los à luz da estética moderna, Hermilo Borba Filho consegue atualizar, além de temas consagrados, os modelos genológicos que lhe serviram de ponto de partida, com destaque para o auto e a novela de cavalaria, inspirado em três fontes principais: medieval, vicentina e nordestina. E, com isso, ele, habilmente, empreende o seu próprio processo criativo do qual surge um «auto narrativo» condensado em um único quadro, marcadamente híbrido, alegórico, satírico e sobretudo contemporâneo.

Considerações finais

No panteão do Cânone, respectivamente português e brasileiro, Gil Vicente e Hermilo Borba Filho são referências consagradas na História Cultural e Literária de seus países de origem. Muito embora estejam consideravelmente distanciados pelos séculos, os dois apresentam muitas afinidades, entre si, quando confrontados sob o crivo crítico, em termos da vida dedicada ao Teatro e à Literatura.

Trata-se de dois escritores que, atentos aos fatos cotidianos, mantêm os pés fincados nos seus próprios tempos. Sob esse ângulo, enquanto Gil Vicente ocupa-se da escritura e da representação de peças e mais peças teatrais, bastantes variadas, a serviço da Corte portuguesa do século XVI, Hermilo lança-se em inúmeras frentes de trabalho, sendo as atividades teatrais e literárias as duas das mais expressivas de sua carreira. Nesse contexto, o pernambucano produz muitas obras, entre narrativas e dramas, além de exercer a funções de ponto, ator, diretor, encenador, tradutor, crítico de teatro. Com efeito, o seu fazer teatral e literário volta-se para o homem do século XX, em especial, o nordestino submetido à opressão de toda sorte, no sentido de demonstrar, criticar e combater as várias injustiças sofridas por ele e pelo restante do povo brasileiro, sobretudo o menos favorecido na sociedade.

Se, por um lado, Gil Vicente aproveita-se da Tradição literária e cultural, da Europa Medieval, bem como das tradições próprias da Península Ibérica, colhendo delas um imenso manancial de temas e recursos técnico-criativos, por outro, Hermilo, além de se valer de todo esse legado tradicional, incluindo o vicentino, integra no repertório de suas produções: a literatura, a cultura, o teatro e as artes populares brasileiras, sobretudo do Nordeste. Com efeito, da bacia medieva, ambos os escritores resgatam, de modo recorrente, a cultura da Bíblia, das festas e dos espetáculos, oficiais e populares, das poesias, dos romances de cavalaria, das canções, da dança e das artes em geral.

Assim, no trato das narrativas hermilianas e no confronto delas com as peças vicentinas, demonstramos que o medievalismo é um dos principais e mais marcantes traços de convergência literária e cultural entre elas, tendo em vista que os dois escritores compõem - nas a partir da recuperação e da revitalização de aspectos variados e essenciais da história, da cultura e do imaginário medieval. Por conseguinte, disso resultam outras correspondências textuais que aproximam obras e escritores.

Isso se faz notar quando, na composição de *Os Ambulantes de Deus* e o *Auto-de-Fé do Pavão Misterioso*, Hermilo elege a História de Deus e da Humanidade narrada no Antigo e Novo Testamentos; a peregrinação medieval; a visão cristã dicotômica do mundo em: material e espiritual e deste, na sua tripartição simbólica em Purgatório, Inferno e Purgatório; a viagem ao mundo dos mortos; o mote cavaleiresco, o amor cortês, além de outros assuntos e motivos. Essa seleção hermilianas é notavelmente semelhante ao repertório pluritemático, sobretudo dos mistérios, das moralidades e das comédias de Gil Vicente.

Outro aspecto de similaridade é adoção do auto em formato híbrido e entrelaçado com outras modalidades genológicas e artísticas, tais como: a narração, a poesia, a música, a dança e demais artes, no geral. Semelhante ao dramaturgo português, Hermilo compulsa, de modo particular, o mistério, a moralidade e a comédia como recursos genológicos. Entretanto, ele inter-relaciona os modelos medievais e vicentinos com a novela e com o conto. Isso também aproxima os escritores, tendo em conta que Gil Vicente transpôs para o campo de seu teatro obras de gênero épico, em especial, os romances e contos medievais ligados à matéria de cavalaria.

Assim como Gil Vicente, Hermilo não se limita à cópia fiel de seus paradigmas antecessores como na *mimese* clássica. Na verdade, ele adota um procedimento mimético processual mais consentâneo a sua época e as suas experiências literárias. É nesse plano que a

paródia, a ironia, a carnavalização e alegoria irrompem como técnicas de recriação literária convergentes aos dois, além de outras, pois ambos experimentam-nas na composição de suas produções, muito embora estas estejam, relativamente, em patamares genológicos e cronológicos distintos. Mas, também de modo assemelhado, nenhum dos dois busca sobrepor-se ao modelo antecessor. Ao contrário, eles sobrelevam as tradições, de modo geral, especialmente quando se tratam daquelas relacionadas com a literatura popular e dramática medieval.

Por fim, concluímos que os dois escritores mais não fazem do que se aproveitarem positivamente da Tradição, com o fim de redimensioná-la para os campos de seus pertencimentos de atuação profissional e literária. Nessa acepção, ambos empreendem procedimentos semelhantes no intento de adequar estruturas, temas, estilos, já consagrados e conhecidos do diverso público, respectivamente, moderno e contemporâneo, segundo a realidade de seus tempos histórico-culturais, bem como de seus gostos e estilos particulares. Com efeito, os dois retomam, rearticulam e atualizam o auto, a novela de cavalaria e outras formas literárias. Assim, Gil Vicente edifica seu monumento teatral à luz do século XVI e Hermilo Borba Filho consolida seu Projeto Literário à luz do século XX.

Referências bibliográficas

- Alves, L. & Correya, J. (orgs.). (2007). *A Palavra de Hermilo*. [Pref. Ricardo Noblat]. Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria da Casa Civil/CEPE.
- Bakhtin, M. (2008 [1965]). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais* (6ª ed.). [Trad. Yara Frateschi Vieira]. UNB.
- Bernardes, J. A. C. (2006). *Sátira e Lirismo: Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, v. II (2. ed.). [Prefácio de Aníbal Pinto de Castro]. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Bloom, H. (1991 [1973]). *A Angústia da Influência*. (2ª ed.). [Trad. Miguel Tamen]. Cotovia.
- Borba Filho, H. (2017). *Contos*. [apres. Anco Márcio]. CEPE.

- _____. (2005). *Diálogo do Encenador: Teatro do Povo, Mise-en-scène e a Donzela Joana* (org. Leda Alves). Fundaj. Ed. Massagana/Edições Bagaço.
- _____. (1994). *Os Melhores Contos*. [sel. Sérgio R. Oliveira]. Global.
- Carvalho, M. L. F. L. (2000). *Tradição e Modernidade na prosa de Miguel Jorge*. UFG.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2012 [1992]). *Dicionários de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (26ª. ed.). [Trad. Vera da Costa e Silva *et al.*]. José Olympio.
- Chiappa, B. (2012). *A Dimensão Teatral do Auto de Fé*. [Tese de Doutorado]. Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/7647>. Acesso em 08/05/2021.
- Collins, M. & Prince, M. A. (2000). *História do Cristianismo: 200 anos de Fé*. [Trad. Ana Maria P. da Silva]. Civilização.
- Durand, G. (1997 [1992]). *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. [Trad. Hélder Godinho]. Martins Fontes.
- Eliot, T. S. (1919). *Tradição e Talento individual*. [s.n].
- Franco Júnior, H. (1990). *Peregrinos, Monges e Guerreiros: feudo-clericalismo e religiosidade em Castela medieval*. Hucitec.
- Garrett, A. (1970). *Romanceiro de Almeida Garrett*. [sel.org.intro., Maria E. T. Ferreira]. Ulisseia e Maria E. T. Ferreira.
- Gorgulho, G. da S., Anderson, A. F. & Stornido, I. (1973). *A Bíblia de Jerusalém*. [Trad. Samuel Barbosa et ali. Revs. Gilberto Gorgulho et al]. Edições Paulinas.
- Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. [Trad. Teresa Louro Pérez]. Edições 70.
- Jesus, R. V. A. (2021). Êxodo, desordem e mito: a sátira menipeia em *Os Ambulantes de Deus*, novela de Hermilo Borba Filho. *Revista ao pé da Letra*, 23(1), pp. 1-20 <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/view/251364>. Acesso em 22 dez 2022.
- Lefebvre, M.-J. (1976). *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Almedina.
- Leite, L. C. M. (1985). *O Foco Narrativo* (2ª ed.). Ática.
- Olivio, D. da S. (2015). *A Literatura e a Bíblia: relações paratextuais em Os Ambulantes de Deus*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Saraiva, A. J. [apres. e leitura]. (1992). *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (4ª ed.). Gradiva.
- _____. (1968). *Teatro de Gil Vicente* (7ª ed.). Portugalia.
- Silva, R. D. S. M. (2020). *Os Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro Popular do Nordeste Brasileiro*. [Tese de Doutorado]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- _____. (2021). Hermilo Borba Filho: Campo Literário e o Grito de Resistência. In O. Silva, T. Peres, K. Sousa & R. Gomes (orgs.), *Um livro de interpretação literária: vida & ficção* (pp. 121-142). Expressão Gráfica e Editora.

- Teyssier, P. (2005). *A Língua de Gil Vicente*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1982). *Gil Vicente: o Autor e a Obra*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Vicente, G. (2005). *As Obras de Gil Vicente*, 5v. [dir. de José de Camões]. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Zumthor, P. (1994). *La Medida del Mundo*. Cátedra.

(Página deixada propositadamente em branco)

**CONSERVADORISMO REGRESSIVO,
RESSENTIMENTO E DOGMA**

REGRESSIVE CONSERVATISM, RESENTMENT AND DOGMA

Jaime Ginzburg¹

Universidade de São Paulo,
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
<https://orcid.org/0000-0003-2413-9085>

RESUMO: Este artigo aborda problemas referentes à administração de Jair Bolsonaro, nos campos da saúde pública e da educação. De acordo com nossa hipótese, decisões inapropriadas durante a pandemia foram tomadas em um contexto no qual o pensamento científico era constantemente atacado pelo Governo Federal. A crítica ao autoritarismo político é um elemento importante nas obras *A nova ordem*, narrativa literária de Bernardo Kucinski, e *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. *A nova ordem* e *Bacurau* são examinados aqui como expressões de resistência a ideias autoritárias, em face de consequências recentes de decisões do Governo anterior.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski, Kleber Mendonça Filho, autoritarismo, epidemia.

ABSTRACT: This article approaches problems related to Jair Bolsonaro's administration, both in Public Health and Education. According to

¹ Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq.

our hypothesis, inappropriate decisions in the course of pandemic were taken in a context where scientific thought was constantly attacked by the Federal Government. Criticism of authoritarian politics is an important element both in *A nova ordem*, a literary narrative by Bernardo Kucinski, and *Bacurau*, a film directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. *A nova ordem* and *Bacurau* are here examined as expressions of resistance to authoritarian ideas in face of the recent consequences of previous Government's decisions.

Keywords: Bernardo Kucinski, Kleber Mendonça Filho, authoritarianism, pandemic.

Cinco dias atrás, em 24 de julho de 2021, pessoas foram às ruas, em todas as capitais de estados brasileiros e no Distrito Federal. Essas manifestações se posicionaram, conforme expõe a manchete de uma notícia divulgada no mesmo dia, «contra Bolsonaro e a favor da vacina, nos 26 estados e no DF» (Jornal Nacional, 2021, s/p.). A construção do enunciado expressa uma relação de oposição entre um indivíduo, o presidente da república, e uma iniciativa voltada para a saúde pública, a vacinação. O enunciado pode ser interpretado como uma metonímia de um conjunto de processos de conflito entre o governo federal e as vozes que têm defendido a vacinação. Rejeitados pelo poder vigente, estariam órgãos regulatórios de saúde pública, cientistas, todos os que respeitam as orientações da Organização Mundial da Saúde, e os que acompanham as consequências benéficas das medidas de vacinação em outros países. Ao poder central se opuseram também governadores, prefeitos e lideranças políticas a favor da vacinação.

É possível refletir sobre a insistência, há mais de um ano, por parte do governo, em recomendar a cloroquina, levando em conta nessa reflexão ideias de Theodor Adorno sobre a psicologia de massas e a personalidade autoritária. A recomendação desse medi-

camento, contra os cientistas e o bom senso, consiste em uma forma de propaganda, com algumas características da propaganda fascista. A insistência nessa posição cumpre um princípio fundamental do fascismo, que é atacar a legitimidade de debates acadêmicos. Cada manifestação a favor da cloroquina por parte do governo é ao mesmo tempo um ataque à relevância dos pesquisadores universitários, como ocorreu também com o negacionismo a respeito dos efeitos terríveis de destruição da Amazônia. A recomendação de cloroquina também consiste em uma configuração narcísica da autoridade política, que se recusa, desde a campanha eleitoral, ao diálogo com interlocutores críticos. O Estado autoritário escolhe o que expor, em contrariedade à pluralidade de opiniões da sociedade democrática. O que o Estado expõe é apresentado como alheio a qualquer questionamento. Essa configuração narcísica foi exposta no dia 24 de julho, quando Bolsonaro disse para a imprensa: «Se eu estivesse coordenando a pandemia não teria morrido tanta gente» (Estadão Conteúdo, 2021, s/p).

Os acontecimentos do dia 24 mostram que os movimentos sociais estão em acordo com conhecimentos científicos legítimos, enquanto o poder central continua falando em «tratamento precoce» e prestigiando o emprego de cloroquina. Para Theodor Adorno, uma característica dos radicalismos de direita é a «pedantice pseudocientífica» (Adorno, 2020, p.70). A defesa oficial e continuada dessa substância pode ser considerada um exemplo de conduta pseudocientífica, integrada a um conjunto de práticas marcadas pelo desrespeito à seriedade acadêmica. Existem convergências entre posições do governo de Jair Bolsonaro com relação às áreas de saúde, educação e cultura. A remoção, reforçada a cada ano deste governo, de investimentos orçamentários para o ensino e a pesquisa, consiste em uma política voltada para que sejam prejudicadas atividades voltadas para a produção de conhecimento, o debate democrático entre posições, e a interlocução com a comunidade

científica internacional. Contra essa produção e esse debate, as condutas pseudocientíficas confundem a população, distorcem as definições de necessidades públicas, e procuram desautorizar atividades acadêmicas.

Desde o início da disseminação de COVID 19 no país, no início de 2020, a conduta do governo federal foi caracterizada por uma postura irresponsável no campo da saúde pública. Neste momento, estão registradas 570.000 mortes por COVID no país, entre mais de 19 milhões de contaminações, sendo que muitos casos podem não ter sido devidamente registrados. Em 7 de abril de 2021, o presidente afirmou: «Qual país do mundo não morre gente? Infelizmente, morre em qualquer lugar» (Matoso, Gomes e Gallo, 2021, s/p). Essa generalização remove das mortes as referências de espaço e tempo, de modo a eliminar a necessidade de definir responsáveis pelas mortes. Naquele momento, ocorriam cerca de 4.000 mortes por dia no país. A época atual poderia ser descrita como um tempo no qual, no Brasil, «os corpos, biológicos e políticos, complexamente conjugados, estão em jogo num trabalho enlutado» (Vecchi, 2010, p.35) que não cessa.

O Senado criou, na semana seguinte, em 13 de abril de 2021 uma Comissão Parlamentar de Inquérito, conhecida na imprensa como «CPI da COVID». Essa Comissão tem como objetivo investigar «ações e omissões» do governo federal com relação à pandemia. Nos últimos meses, acompanhando a CPI, setores da mídia têm divulgado suspeitas de corrupção, resultantes do inquérito (Boghosian, 2021, s/p), que incluem, por exemplo, o reconhecimento de terem ocorrido negociações, conduzidas pelo ex-ministro da saúde Eduardo Pazuello, para aquisições de vacinas pelo triplo do preço estimado.

As Professoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling realizaram, em 26 de julho, a Conferência Plenária deste 13º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, e apresentaram reflexões, articulando a Gripe espanhola de 1918 com a pandemia atual. Dentro dessas reflexões, cabe destacar as observações sobre as situações de falta

de informações a respeito de problemas de saúde, no passado e no presente. Um anúncio em uma farmácia, em 3/11/1918, propunha a venda de «cloroquinino» contra a pandemia da época. As reflexões das professoras Schwarcz e Starling oferecem nitidez ao conservadorismo regressivo do atual governo.

No contexto contemporâneo, embora a ineficácia da cloroquina para tratar a COVID esteja amplamente comprovada, o governo federal estabeleceu, em contrariedade a posições estabelecidas por órgãos regulatórios de saúde, o uso da substância como prioridade, em detrimento da vacinação (Idoeta, 2021, s/p). Essa decisão corresponde a uma política da inverdade, de acordo com a qual, onde deveria ser um espaço de produção de conhecimento, se situam a fixação da autoridade e as ações práticas que não prestam satisfações sobre seus fundamentos (Ibid., pp. 67-68). Não há dúvida de que a exposição de milhares de pessoas à morte teria sido evitada se a vacinação tivesse sido encarada como uma prioridade, desde 2020.

A irresponsabilidade do governo levou a reações da sociedade civil, como as ações em pelo menos 120 cidades há cinco dias atrás. A oposição entre os termos «presidente» e «vacina» pode ser interpretada tendo em vista ações destrutivas que têm sido consolidadas ao longo do período do governo de Bolsonaro. Cabe destacar aqui três tipos de ataques realizados pelo governo: o desmonte da área da cultura; a redução dos investimentos em ciências, e particularmente em humanidades; a insistência em agredir professores e estudantes, e ameaçar a sobrevivência da educação pública no país. Os efeitos nefastos dos cortes orçamentários realizados na educação são nítidos, inclusive nas dificuldades de manutenção das condições básicas de funcionamento das instituições de ensino (por exemplo, dificuldades de pagar contas de luz). No campo do ensino universitário, as políticas do atual governo restringiram verbas para a formação de recursos humanos, tanto em graduação como em pós-graduação. Cortes orçamentários graves ocorreram também na área de políticas

científicas, afetando todas as áreas de conhecimento. O CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), no primeiro semestre de 2020, criou a Portaria 1.122, que estabeleceu regras indicando prioridades para as ciências, e essas regras excluíram apoios orçamentários especificamente para Humanidades, Letras e Artes. Recentemente, em abril deste ano, o governo vetou R\$ 2,2 bilhões de investimentos na educação. E neste mês de julho, vetou mais R\$ 3,5 bilhões que seriam utilizados para prover escolas com acesso à *internet*. Isso foi neste mês.

Os mecanismos destrutivos voltados para a cultura incluíram ações de censura, manifestações de ressentimento contra reconhecimento de artistas, diminuição das possibilidades de financiamento para a área, e imposição de padrões morais conservadores em contrariedade à diversidade cultural. O atual governo brasileiro atacou a dignidade de professores e estudantes, a liberdade de expressão artística e as potências transformadoras das vivências culturais. Seus ataques procuram atribuir ao tempo uma opacidade, e converter a nação em um território sem memória, sem leitores; um país constituído como «cova da História» (Finazzi-Agrò, 2013, p.32).

Na contracorrente dessas tendências, organizadores de congressos e outros eventos como este Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas atuam em favor da criação de espaços para debates democráticos, resguardando o respeito ao valor da educação e da cultura em tempos nos quais esse respeito tem um papel emergencial. Em uma conferência em 6 de abril de 1967, «Aspectos do novo radicalismo de direita», Theodor Adorno afirma que as lideranças da direita radical «odeiam os intelectuais» (Adorno, 2020, p.61). Os ataques contra a educação, a ciência e a cultura expressam elementos constitutivos do radicalismo de direita. A asfixia dirigida pelo governo às condições para o pensamento reflexivo atua para forjar à força um silenciamento de vozes críticas independentes, nos termos de Adorno, uma «ausência de liberdade» (Ibid., p.47), que

procuraria aniquilar as possibilidades de reflexão e de consciência social capazes de fundamentar transformações políticas. O ataque ao pensamento independente humanístico, artístico ou científico serviria a um esvaziamento de diálogo e de debate.

No primeiro ano do governo vigente, Bernardo Kucinski publicou um livro chamado *A nova ordem*. A obra fala de um Brasil engendrado por um sistema totalitário. Formalmente, ele tem algumas características de ficção científica distópica. No entanto, o ano em que se passam os acontecimentos da narrativa é o mesmo ano no qual o livro foi publicado, 2019. O efeito ambíguo dessa informação pode ser desconcertante. É como se Kucinski conduzisse seus leitores a um território especulativo, um campo de reflexão sobre o presente, de modo que diversos elementos do autoritarismo do governo de Bolsonaro poderiam ser encontrados nessa distopia, e diversas vezes em escala excessiva, hiperbólica. Enquanto o início do governo de Bolsonaro foi marcado por danos imensos na educação e na cultura, no primeiro capítulo da ficção criada por Kucinski, pesquisadores universitários são metralhados pelo Estado e deixados em um fosso. A cena é narrada como a execução de um procedimento militar.

Cabe destacar que o escritor escolheu um modo muito específico de montar as partes de seu livro. Existem diversas notas de rodapé, nas quais são apresentadas descrições de legislações do regime totalitário que concentra o poder. Isso é um fator de muita estranheza, porque o andamento da narrativa é constantemente prejudicado pela necessidade de ler as notas de rodapé, de modo que, em alguns casos, as notas ocupam uma função de orientação hermenêutica, como se o que ocorre com os personagens dessevesse ser compreendido com base em discursos jurídicos. O édito 14/2019 é descrito em uma nota de rodapé, como uma contextualização para a resposta que um coronel, apresenta para uma pergunta de um reitor de universidade federal: «– O que vai acontecer conosco? [...] – As universidades

federais não existem mais, retruca o coronel. E lhe desfere uma coronhada na testa.» (Kucinski, 2020, pp.18-19). Esse diálogo ocorre pouco antes da cena de aniquilação, por soldados, dos professores. A redação do édito mostra um desmonte do ensino superior e uma extinção de áreas de Humanidades e Letras, como se os ataques do governo Bolsonaro ali tivessem chegado a resultados extremos. O capítulo seguinte mostra cenas de um «extermínio dos livros» (Ibid., p.24). A legislação dogmática do governo exige a destruição de livros não aprovados por um Departamento dedicado a restringir a circulação de ideias apenas aos valores da «Nova Ordem». Livros em desacordo com os princípios de Estado seriam convertidos em lixo. O personagem Angelino recolhe livros e os leva numa carreta, para serem vendidos a um espaço de reciclagem. Os livros, como lixo, são vendidos por peso.

O regime totalitário no Brasil, imaginado por Kucinski, realiza o extermínio dos livros por ódio aos intelectuais, por ressentimento contra o pensamento independente, e para controlar as ideias em circulação, de maneira que a sociedade se restringisse a corroborar as posições do ditador, como dogmas. O extermínio dos livros é um procedimento de conservadorismo regressivo.

No filme *Bacurau*, de 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o prefeito Tony Junior traz a Bacurau um caminhão com livros. O caminhão despeja livros, muitos deles sem capa, alguns danificados, na areia do chão. A forma de entregá-los para a comunidade, sem qualquer organização ou cuidado, expressa o fato de que o governante não atribui valor aos livros, nem à educação em Bacurau. Embora o filme tenha sido realizado antes de Jair Bolsonaro assumir a presidência, e a cena se refira a políticos que desvalorizam a educação de modo geral e abrangente, nas telas de cinemas em 2019 a projeção do filme permitiria um reconhecimento de uma tendência do governo recentemente empossado.

Em uma cena apresentada alguns minutos depois, ao ar livre e à noite, a comunidade se reúne para falar sobre os provimentos trazidos pelo prefeito Tony Junior. Muitos alimentos estão vencidos. Dos livros, a comunidade vai decidir quais poderá aproveitar. Sobre os medicamentos, é Domingas, a personagem de Sonia Braga, que comenta o risco que representam. Ela observa que Teresa, a personagem de Barbara Colen, que voltou de uma viagem trazendo água potável para a comunidade, trouxe vacinas.

DOMINGAS (Microfone.) Boa noite. Essa semana. Teresa trouxe um carregamento de vacina na mala, estamos abastecidos, pólio, tríplice e soro antiofídico. Mas eu quero chamar a atenção de vocês para a caixa de Brazol IV que Tony Jr. trouxe hoje. [...] Desconfie de um supositório que vende milhões de unidades só no Brasil e em nenhum outro lugar do mundo. Isso é porque não é um remédio de confiança (Domingas mostra o supositório na ponta dos dedos.) Essa substância faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa. (Mendonça Filho, 2020, pp. 248-249)

Em Bacurau, o governo não propicia vacinação, é a própria comunidade que, por sua conta e com seu esforço, consegue se vacinar. *Bacurau* sinaliza em seu roteiro, ainda que de modo breve, a dissociação entre o abastecimento de vacinas e a atuação do poder político vigente.

Em «Aspectos do novo radicalismo de direita», ao falar sobre a necessidade de conhecer as estratégias de dominação da extrema direita, escreve que é necessário «tentar assim vacinar as massas contra esses truques», contra a «gigantesca enganação» que caracteriza lideranças autoritárias (Adorno, 2020, p.54). O verbo «vacinar» aparece na frase, como metáfora de um pensamento preparado para desfazer ilusões e resistir a dominações.

Retomando o tópico dos livros tratados como lixo, em *A nova ordem* e *Bacurau*, essas imagens apontam para processos de estran-

gulamento da educação no Brasil, que historicamente atingiram escolas e universidades, e se apresentam no momento presente. Não é possível aceitar que a destruição da educação, expressa em acusações de balbúrdia em universidades, seja continuada para sustentar a perpetuação no poder de forças regressivas que, para lembrar a palestra de ontem de Mariana Scaramucci neste evento, tratam seres humanos como carnes em um matadouro.

Em sua apresentação neste Congresso no dia 27 de julho, o Prof. Paulo Medeiros falou sobre manifestações de jovens nas ruas, indicando que nessas manifestações percebia a expressão de que as sociedades estão mudando. No caso do Brasil recente, manifestações de ruas, nas quais encontramos jovens, são importantes para expressar, com clareza, o reconhecimento, por parte de grupos sociais, de que as políticas governamentais não representam interesses voltados para o bem comum. Pouco depois que, ainda no início dessa gestão, a educação sofreu um ataque grave por parte do então ministro Abraham Weintraub, estudantes foram para as ruas protestar, em todas as capitais brasileiras. Dois momentos foram marcantes nessa reação: o dia 15 de maio de 2019, e o dia 30 de maio de 2019. No dia 15, a reação do presidente ao que estava acontecendo, em declaração para a imprensa, foi de que os estudantes nas ruas seriam «idiotas» que desconheceriam a fórmula da água, em suma, «não sabem nada». Essa declaração incorpora uma ofensa e indica um esvaziamento da imagem dos estudantes. O ataque expressa um conservadorismo, que despreza aquilo que escapa ao controle do autoritarismo. Adorno, ao dar um exemplo de uma frase dita em favor da direita, cita: «o que será dessa juventude? Essa juventude não tem nenhuma ideia», ao menos o governo dá para a juventude uma ideia (Ibid., p.71).

Antes ainda dessas manifestações, em 7 de abril de 2019, as ruas foram tomadas contra as medidas de destruição das atividades culturais. Existe uma persistência da sociedade em seguir

protestando. As manifestações do início de gestão, em abril e maio de 2019, são referências importantes para compreender o que ocorreu há cinco dias.

A articulação entre as imagens aqui apresentadas,² que são apenas poucos exemplos de uma série que poderia ter centenas de imagens, mostra que os movimentos sociais representam um conjunto de forças de resistência capazes de expressão e transformação. As ocupações dos espaços das ruas são extremamente importantes em tempos como os atuais. Escolher a vacinação em detrimento da cloroquina corresponde a uma confiança em produções científicas e debates acadêmicos, que contribuem para desenvolver capacidades para tomadas de decisão informadas e fundamentadas. A defesa da vacinação supõe ainda, como premissa, uma capacidade crítica das formas vigentes de representação política, e das manifestações nas quais o atual governo se apresenta como estando à vontade com a mortalidade da população. A palavra «presidente» se opõe ao termo «vacinação», como se opõe também à integridade dos corpos dos brasileiros.

Referências bibliográficas

Adorno, T. W. (2020). *Aspectos do novo radicalismo de direita*. Ed. UNESP.

Boghossian, B. (17/07/2021). Equipe do Ministério da Saúde atuou no ramo das vacinas fantasmas. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-boghossian/2021/07/equipe-do-ministerio-da-saude-atuou-no-ramo-das-vacinas-fantasma.shtml>. Acesso em 26.07.2021.

Estadão Conteúdo. (24/07/2021). «Se eu estivesse coordenando a pandemia, menos morreriam», diz Bolsonaro. *Exame*. <https://exame.com/brasil/se-eu-estivesse-coordenando-a-pandemia-menos-morreriam-diz-bolsonaro/>. Acesso em 26.07.2021.

Finazzi-Agrò, E. (2013). *Entretempos*. Ed. UNESP.

² A frase se refere a *slides*, que integraram a apresentação desta comunicação no Congresso. Os *slides* incluíam imagens de cenas de manifestações realizadas por estudantes em abril e maio de 2019, em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

- Idoeta, P. (21/05/2021). A história de Bolsonaro com a hidroxicloroquina em 6 pontos: de tuítes de Trump à CPI da Covid. *BBC News Brasil*. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57166743>. Acesso em 26.07.2021.
- Jornal Nacional. (24/07/2021). Manifestantes fazem ato contra Bolsonaro e a favor da vacina nos 26 estados e no DF. *Portal G1*. <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/07/24/manifestantes-fazem-atos-contr-bolsonaro-e-a-favor-da-vacina-nos-26-estados-e-no-df.ghtml>. Acesso em 26.07.2021.
- Kucinski, B. (2019). *A nova ordem*. Alameda.
- Matoso, F., Gomes, P. H. & Gallo, R. (22/03/2021). «Parece que só no Brasil está morrendo gente», diz Bolsonaro; país teve 25% das mortes por Covid no mundo nos últimos 7 dias. *Portal G1*. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/03/22/parece-que-so-no-brasil-esta-morrendo-gente-diz-bolsonaro-pais-tem-25percent-das-mortes-no-mundo.ghtml>. Acesso em 26.07.2021.
- Mendonça Filho, K. (2020). *Três roteiros*. Companhia das Letras.
- Vecchi, R. (2010). *Exceção Atlântica*. Afrontamento.

**PERCURSOS DA CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA
LITERÁRIA BRASILEIRAS NO SÉCULO XIX:
GILBERTO FREYRE CRÍTICO DE LITERATURA
E ARTE**

**PATHS OF BRAZILIAN LITERARY CRITICISM
AND HISTORIOGRAPHY IN THE 19TH CENTURY:
GILBERTO FREYRE CRITIC OF LITERATURE AND ART**

Rogério Lima

Universidade de Brasília,

Instituto de Letras

<https://orcid.org/0000-0002-9481-6611>

RESUMO: No ano de 1960 o crítico literário Renato Carneiro Campos organizou o volume *Vida, forma e cor* (1962), livro publicado na coleção Obras Reunidas de Gilberto Freyre, da editora José Olympio. O trabalho executado por Campos foi considerado por Freyre como «[...] uma reação de crítico [...] à intransigência com que mestres já antigos – um deles, Tristão de Ataíde – vinham excluindo, da Literatura propriamente literária, os mesmos ensaios» publicados em *Vida, forma e cor*. Nos anos 1960, Freyre percebeu uma grande divergência entre críticos brasileiros em relação ao seu trabalho, ao mesmo tempo em que recebia o reconhecimento nacional e internacional dos seus pares de suas qualidades literárias. O volume organizado por Campos reuniu diversos trabalhos de Freyre dedicados à crítica estética e à crítica literária. No seu prefácio à *Vida, forma e cor*, Freyre, externando uma visão comparatista da crítica e da literatura, reclamava

para autores como Euclides da Cunha, Raul Pompeia entre outros criadores literários brasileiros o reconhecimento do verdadeiro lugar desses escritores na cultura nacional, devido às qualidades estéticas e literárias de suas produções. Freyre identificou haver, na criação produzida por esses autores, «[...] mais poesia, mais literatura, mais verdade, mais beleza, E também mais Brasil. Mais forma e mais cor do Brasil». Neste trabalho, apresentamos como a crítica estética e literária produzidas por Gilberto Freyre, pouco exploradas nos cursos de letras brasileiros, se situam nesse período.

Palavras-chave: literatura brasileira, historiografia literária brasileiras no século XIX, Gilberto Freyre, crítica de literatura, crítica de arte.

ABSTRACT: In 1960, literary critic Renato Carneiro Campos edited the volume *Vida, forma e cor* (1962), a book published in the collection *Obras Reunidas de Gilberto Freyre*, published by José Olympio. The work carried out by Campos was considered by Freyre as «[...] a critical reaction [...] to the intransigence with which already ancient masters – one of them, Tristão de Ataíde – had been excluding, from properly literary Literature, the same essays» published in *Life, form and color*. In the 1960s, Freyre noticed a great divergence among Brazilian critics in relation to his work, at the same time that he received national and international recognition from his peers for his literary qualities. The volume organized by Campos brought together several of Freyre's works dedicated to aesthetic and literary criticism. In his preface to *Vida, forma e cor*, Freyre, expressing a comparative view of criticism and literature, demanded that authors such as Euclides da Cunha, Raul Pompeia, and other Brazilians literary creators recognize the true place of these writers in national culture, due to the aesthetic and literary qualities of their productions. Freyre identified that, in the creation produced by these authors, «[...] more poetry, more literature, more truth, more beauty, And also more Brazil. More shape and more color from Brazil». In this work, we present how the aesthetic and literary criticism produced by Gilberto Freyre, little explored in Brazilian literature courses, are situated in this period.

Keywords: brazilian literature, brazilian literary historiography in the 19th century, Gilberto Freyre, literature criticism, art criticism.

1. Introdução

A relação do sociólogo e escritor Gilberto Freyre com temas ligados à cultura brasileira, já há algum tempo, tem feito parte das minhas pesquisas relativas aos temas sobre relações culturais híbridas na cultura brasileira. Vários aspectos da vida intelectual e cultural de Gilberto Freyre tem atraído a minha atenção e curiosidade, mas nem sempre com o detimento merecido. Em parte para me «redimir» da pouca prodigalidade de tempo dedicado à obra de caráter crítico-cultural de Freyre é que apresento este rápido estudo dedicado ao seu livro *Vida, forma e cor* (1962).

Neste ensaio tenho o propósito de apresentar um quadro geral sobre como a crítica estética e literária produzidas por Gilberto Freyre, pouco exploradas nos cursos de letras brasileiros, se situam no correr do século XX. Para realizar esta tarefa tomei como base o livro *Vida, forma e cor*, publicado no ano de 1962, pela Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, na Coleção Obras Reunidas de Gilberto Freyre.

2. A obra *Vida, forma e cor*

A obra *Vida, forma e cor* foi organizada pelo jovem crítico literário Renato Carneiro Campos. O trabalho executado por Campos foi considerado por Freyre como «[...] uma reação de crítico [...] à intransigência com que mestres já antigos – um deles, Tristão de Ataíde – vinham excluindo, da Literatura propriamente literária, os mesmos ensaios» publicados em *Vida, forma e cor* (Freyre, 1962, p.XVIII).

Nos anos 1960, Freyre percebeu uma grande divergência entre críticos brasileiros em relação ao seu trabalho, ao mesmo tempo em que recebia o reconhecimento nacional e internacional dos seus pares

por suas qualidades literárias. O volume organizado por Campos reuniu diversos trabalhos de Freyre dedicados à crítica estética e à crítica literária. No seu prefácio à *Vida, forma e cor*, Freyre, externando uma visão comparatista da crítica e da literatura, reclamava para autores como Euclides da Cunha, Raul Pompeia entre outros criadores literários brasileiros o reconhecimento do verdadeiro lugar desses escritores na cultura nacional, devido às qualidades estéticas e literárias de suas produções. Freyre identificou haver, na criação produzida por esses autores, «[...] mais poesia, mais literatura, mais verdade, mais beleza, E também mais Brasil. Mais forma e mais cor do Brasil» (Freyre, 1962, p.XXV).

3. Gilberto Freyre na vanguarda da crítica literária

Na apresentação de *Vida, forma e cor*, o colunista literário, do jornal Folha da Manhã, Leonardo Arroyo¹ destacou com indistigado senso de humor o aparecimento da obra – em seu texto publicado na orelha do livro – chamando a atenção para o fato de que a publicação de um novo livro de Gilberto Freyre sempre representava a possibilidade de «uma nova surpresa, quer para o leitor comum, quer para o intelectual que vive debruçado sobre os múltiplos problemas do mundo que o cerca, mesmo quando em suas páginas houver elementos para discordância» (Freyre, 1962, orelha da capa).

No seu texto de apresentação de *Vida, forma e cor*, o escritor Leonardo Arroyo revela ao leitor que, nas páginas subsequentes, além dos exercícios da crítica humanista trabalhada por Freyre, este encontrará o redimensionamento da visão crítica de Gilberto Freyre

¹ Jornalista e escritor, colunista literário da *Folha da Manhã – Folha de São Paulo* entre 1958 e 1967.

em relação às artes praticadas principalmente no Brasil, com amplo destaque para os temas relacionados à literatura brasileira e seus autores. O posicionamento crítico de Freyre provocaria à época dissensões entre os leitores e a obra *Vida, forma e cor*; dissensões essas motivadas pela adoção de perspectivas de análise dos textos literários e artísticos que destoavam frontalmente das correntes críticas que vigoravam à época. Uma amostra do *estado de ânimo* que a leitura crítica apresentada por Gilberto Freyre provocou na vida literária brasileira pode ser colhida nos trabalhos dedicados à mapear a recepção do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em 1956, ano do seu lançamento.

É importante lembrar aqui um episódio muito significativo e interessante no que diz respeito à recepção da obra pelo público leitor que é destacado pelo escritor Luiz Ruffato em seu artigo: A recepção de «Grande sertão: veredas» (Ruffato, 18 de junho de 2021). Motivada pela quantidade de cartas de leitores que reclamavam do livro de Guimarães Rosa

a revista *Leitura*, um dos mais importantes órgãos de divulgação de literatura entre as décadas de 1940 e 1960, promoveu dois anos após o lançamento do romance uma enquete e publicou matéria intitulada *Escritores que não conseguem ler Grande sertão: veredas*. (Ruffato, 18 de junho de 2021)

Entre aqueles que opinaram, críticos e escritores, encontramos o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar que disse: «Li 70 páginas de *Grande sertão: veredas*. Não pude ir adiante. À essa altura o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para os linguistas. Parei, mas também sempre fui péssimo leitor de ficção» (Ruffato, 18 de junho de 2021). O escritor e pesquisador Silviano Santiago em seu ensaio *Grande Sertão: veredas e a ferocidade da UERJ*, publicado no periódico eletrônico *Pernambuco*, Jornal

Literário da Companhia Editora de Pernambuco (2021) refere-se ao mesmo episódio:

Publicado o romance [*Grande sertão: veredas*], Guimarães Rosa teve de aprender a enfrentar corajosamente a primeira e pouco auspiciosa recepção que lhe é dada. [...]

Inicialmente, *Grande sertão: veredas* abre sorrisos e caretas nos leitores e recebe na cara o silêncio constrangedor dos romancistas e poetas então em destaque na capital federal. Os escritores membros do coro dos descontentes acabam por serem convidados a concederem entrevista ao boletim bibliográfico *Leitura*, editado no Rio de Janeiro e de nítida inclinação para a esquerda. Os depoimentos são reunidos em torno de título em si agressivo, «Escritores que não conseguem ler *Grande sertão: veredas*». Exemplo estranho e alarmante de escritor desgostoso com o romance é o do jovem poeta Ferreira Gullar, autor do originalíssimo *A luta corporal* (1954) e corajoso crítico de arte da vanguarda. Declara: «Li 70 páginas do *Grande sertão: veredas*. Não pude ir adiante. A essa altura, o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para os linguistas. Parei, mas sempre fui um péssimo leitor de ficção». Embora menos alarmante, não será diferente a primeira recepção ao romance pelo crítico uruguaio/brasileiro Emir Rodríguez Monegal. Em depoimento para a parisiense *Mundo nuevo* (fevereiro de 1968), afirma: «Cada palavra, quase cada sílaba do romance havia sido submetida a um processo criador, que obrigava o leitor a progredir, se progresso havia, a passos de tartaruga. Custei um pouco a vencer a humilhação de crer que havia perdido uma das línguas de minha infância». Dentre os muitos descontentes, o mais contundente é o romancista baiano Adonias Filho, líder de nova corrente literária regionalista e futuro membro da Academia Brasileira de Letras. Escreve e publica o artigo intitulado «Guimarães: um equívoco literário». (Santiago, 2021[s/d.])

Em *Vida, forma e cor*, o artigo «A presença de Guimarães Rosa e outras presenças» é o terceiro artigo do livro, tendo sido antecedido pelo artigo dedicado à Amy Lowell, sendo que o segundo artigo tem como tema o poeta Jorge de Lima. Sobre Guimarães Rosa, Gilberto Freyre escreve: «Do autor de *Corpo de Baile* se pode dizer que é um autor para escritores. E como tal interessantíssimo. Importantíssimo» (Freyre, 1962, p.20). Freyre considera Rosa como um escritor incessantemente experimental pertencente à mesma linhagem de Mallarmé e Joyce, diz ele:

Em Guimarães Rosa há um experimentador, um renovador e até um revolucionário que opõe ao simplismo um anti-simplismo literariamente aristocrático. A língua portuguesa no Brasil estava necessitando dele como necessitou há trinta anos de Mário de Andrade. O mineiro veio reavivar a revolução iniciada pelo paulista. (Ibid., p. 20)

Ainda em defesa de Rosa, Freyre diria: «De Guimarães Rosa há quem pense que vem se especializando em estudos científicos de Linguística associados aos de Sociologia» (Freyre, 1962, p.XXII).

Para Gilberto Freyre a literatura brasileira vivia um momento de grande renovação e criatividade, escreveu o crítico: «Nunca a literatura brasileira atravessou uma fase de criação mais puramente literária, a despeito do que, nessa criação, vem sendo componente absorvido de saber científico, direta ou indiretamente, em torno de temas versados pelos autores» (Freyre, 1962, p.XXII). Freyre via na renovação vivida pela literatura o solo fértil para o desenvolvimento de uma literatura moderna no Brasil. E principalmente o fortalecimento de um tipo de ensaio que «sendo principalmente literário em sua forma», não abrisse mão de ter relações com o que viesse a ser um pensamento brasileiro (Ibid., p.XXII).

4. Conclusão

Finalizando, destacamos a passagem em que Freyre afirma que:

Podemos concordar com aqueles modernos estudiosos de Arte ou Literatura – de Literatura, em particular – para os quais há sugestões poéticas que dizem mais, através do que nelas é intensificado de símbolos, sobre uma realidade, que explicações científicas. Tais símbolos são, vários deles, tomados, pelo escritor literário, da linguagem popular. Do folclore. Da tradição religiosa (Freyre, 1962, p. XXIV).

Conforme registrou Freyre, no prefácio do seu *Vida, forma e cor*, os escritores, utilizando suas estratégias de apropriação e construção de quadros narrativos modernos, têm conseguido fixar «qualidades de experiência» numa linguagem antes popular do que acadêmica (Ibid., p.XXIV). E é no uso dessa linguagem «que puras abstrações se tornam, quando assimiladas por escritor de gênio, expressão ou sugestões de experiência concreta, imediata, sensual até, de um indivíduo aparentemente só – na verdade múltiplo – ou de um grupo com que o escritor se identifique profundamente: por empatia» (Freyre, 1962, p. XXIV). Adiante, Freyre esclarece como ocorre a identificação no escritor:

Essa identificação não se realiza em termos, além de psicológicos, poéticos, apenas através de formas poemáticas; ou de convenções novelescas ou dramatúrgicas de expressão literária. Também através do ensaio. Do ensaio livremente literário ou com alguma coisa de filosófico como o de Pascal, [...] Montaigne ou Unamuno. Do ensaio biográfico como o de Sainte-Beuve ou o de Strachey. Do Ensaio histórico como [...] o de Joaquim Nabuco, o de Euclides ou do Machado do Velho Senado (Ibid., p. XXV).

Na perspectiva crítica e teórica de Gilberto Freyre,

Nem os *Sertões de Euclides* são menos literatura – da mais especificamente literária – do que *Dom Casmurro*. Nem o Pompeia, d’*O Ateneu* é menos poético que Casimiro de Abreu. Nem as páginas de Nabuco sobre Maçangana contém menos poesia do que o «Minha Terra tem palmeiras» [*Canção do exílio*] de Gonçalves Dias. Ao contrário: mais. Mais poesia, mais literatura, mais verdade, mais beleza. E também mais Brasil. Mais forma e mais cor do Brasil. (Ibid., p. XXV)

Referências bibliográficas

- Freyre, G. (1962). *Vida, forma e cor*. Livraria José Olympio Editora [primeira orelha, pgs. XVIII, XXII, XXIV, XXV. (Coleção Obras Reunidas de Gilberto Freyre)].
- Ruffato, L. (2021). A recepção de «Grande sertão: veredas». *Rascunho, o jornal de literatura do Brasil*. Curitiba. <https://rascunho.com.br/liberado/a-recepcao-de-grande-sertao-veredas/>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.
- Santiago, S. (c2021[s.d.]). Grande Sertão: veredas e a ferocidade da UERJ. *Pernambuco: Jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco*. <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/1940-grande-sert%C3%A3o-veredas-e-a-ferocidade-da-uerj.html>. Acesso em: 15/10/2021.

(Página deixada propositadamente em branco)

**«TOMAR UMA GELADA» OU «ENTRAR NUMA
FRIA»: HUMOR E CRÍTICA NAS TIRINHAS
DE EDGAR VASQUES¹**

**«HAVE A COLD ONE» OR «GET INTO TROUBLE»: HUMOR
AND CRITICISM IN EDGAR VASQUES' COMIC STRIPS**

Manuela Luiza de Souza

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri,
Instituto de Ciência e Tecnologia,
Faculdade de Engenharia Química
<https://orcid.org/0000-0002-2549-265X>

RESUMO: Buscamos ponderar a relação entre a ficção e a realidade na sociedade, comparando o “milagre econômico” brasileiro ao personagem Rango, de Edgar Vasques. Investigamos o progresso da economia sob o Regime Militar, refletindo sobre seu impacto nos menos favorecidos. Percebemos crescimento econômico, mas também retrocessos como concentração de renda, corrupção e exploração. A proposta evidencia como quadrinhos influenciam a percepção, promovendo debate entre concepção histórica e visão do cartunista. Tirinhas opinam, criticam, satirizam e expõem situações com grafis-

¹ Agradeço profundamente à Professora Dr.^a Roberta Maria Ferreira Alves, do Instituto de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)- Campus Diamantina, por sua generosa dedicação de tempo e conhecimento, que enriqueceram este artigo por meio de revisão crítica e orientação acadêmica. Sua expertise e orientação desempenharam um papel essencial na melhoria deste trabalho.

mo e humor. Usamos linguística e literatura para interpretar Rango, mostrando que o humor é forma eficaz de reflexão, evidenciado que “brincando pode se dizer de tudo até mesmo a verdade”.

Palavras-chave: Rango, milagre econômico, historiografia, ficção, Edgar Vasques.

ABSTRACT: We aim to ponder the relationship between fiction and reality in society, comparing the Brazilian “economic miracle” to the character Rango, by Edgar Vasques. We investigate the economic progress under the Military Regime, reflecting on its impact on the less privileged. We observe economic growth, but also setbacks such as income concentration, corruption, and exploitation. The proposal highlights how comics influence perception, prompting a debate between historical conception and the cartoonist’s vision. Comic strips express opinions, criticize, satirize, and expose situations with graphics and humor. We use linguistics and literature to interpret Rango, showing that humor is an effective reflection form, demonstrating that “through play, one can say anything, even the truth”.

Keywords: Rango, economic miracle, historiography, fiction, Edgar Vasques.

1. Introdução

O período da historiografia brasileira conhecido com ditadura civil-militar (1964-1985) ficou marcado pela restrição à liberdade; pela repressão aos opositores do regime e pela censura à imprensa e à cultura. Segundo os historiadores Ferreira e Delgado (2019), a argamassa para implantação do regime foi o mote para afastar a ameaça que o comunismo, «representava à sociedade brasileira». Nesse tempo conflituoso, questões como: a crise econômica; a inflação; a Guerra Fria (1947-1991); as demandas por Reformas de Base; a crise do populismo; os temores sobre o avanço do sindicalismo e do movimento operário e camponês; os problemas em relação

à representatividade e institucionalidade política; a aliança dos militares com a burguesia; a incapacidade da esquerda de chegar a um denominador comum quanto às reformas; os interesses das multinacionais e seus parceiros locais; o esgotamento do nacional-desenvolvimentismo e do modelo de substituição de importações, tornando uma época de recessão e incertezas para toda a população brasileira (Ferreira & Delgado, 2019).

Com a implantação do regime militar, a utilização de instrumentos repressivos, a censura prévia, tracejou um caminho de impedimento à «participação e a representação dos cidadãos no nível institucional». Consonante com a historiadora Maria Aparecida Aquino (1999) em relação ao período, divisamos uma tentativa de «mascarar a alteridade social, criando-se uma imagem de sociedade harmônica, livre de conflitos». Assim, o marco da censura política foi institucionalizado lentamente e estabelecido a partir dos Ato Institucionais (AIs) (Aquino, 1999). Entre os 17 legitimados, o AI-5 (13 de dezembro de 1968) considerado por muitos historiadores como o mais duro, dentre as principais medidas proibitivas salientamos as seguintes: a permissão ao Presidente da República de decretar o estado de sítio estatuindo o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores e a suspensão dos direitos políticos dos cidadãos, além de demitir, remover, aposentar funcionários civis e militares (Brasil, 1968). Nesse sentido, segundo Ferreira e Delgado (2019), percebermos que com a regularização do AI-5 torna-se claro o endurecimento da condução do país, estabelecendo uma rigorosa censura a todos os meios de comunicação, tentando colocar fim à movimentação política e cultural do momento.

O cenário cultural, assim como o político, entre as décadas 1960 a 1980 estava impregnado de tensões, e nesse sentido, «as antinomias se faziam presentes nas discussões artísticas e políticas, embora, às vezes, os projetos se mesclassem, principalmente quando havia

pela frente um inimigo comum que, na maioria das vezes, era o governo militar» (Naves, 2013, pp. 154).

Isso pode ser de tal modo percebido, pois nos anos que perduraram o *regímen*, colisões entre a estética e a ideologia fizeram como que intelectuais ponderassem, paralelamente com a realidade e os impasses enfrentados pela população, entrassem em choque, propiciando um embate entre essas duas visões colocando em pauta lados opostos, nos quais, de um lado, nos deparamos com «reflexos e retratos dessa existência», e de outro, «apetrechos de modificação». A censura causou na cultura brasileira, consonante com o historiador Napolitano (2002), uma espécie de «frente ampla», elemento do abstrato e contraditório clima de resistência cultural à ditadura.

Tendo em vista a resistência, as criações artísticas tentaram «expressar» seu descontentamento com o regime e com o contexto experienciado. Dessa forma, foi na arte que encontraram uma forma de emitir, as vontades de uma parte da população (Souza & Alves, 2021).

Desenvolvemos nossa análise a partir de uma contextualização na qual aproximações e distanciamentos são estabelecidos entre o momento histórico, o humor e a ironia das tirinhas do desenhista Edgar Vasques materializada no sua personagem: o Rango. Indagamo-nos qual seria a conexão entre a Historiografia do milagre econômico brasileiro e as tirinhas do Rango? Uma forma de resistência? E ainda, como o cartunista utilizou seus desenhos para contrapor os dados apresentados pelo sistema, relatando a condição da população brasileira que estava à margem? Objetivamos revisitar a importância dos quadrinhos como outra percepção do período vivido, propiciando, assim, um debate entre a concepção histórica do sistema e a de outros espaços.

Além disso, buscamos, atrelados ao escopo histórico e aliado à nossa interpretação, decodificar, perceber e analisar as tirinhas elencadas sob a luz do humor, da ironia e da resistência desenhada

pela arte. Para tanto, dialogamos teoricamente com: Ferreira e Delgado (2019), João Camilo Torres (2018); Earp e Prado (2007), Bellingieri (2015) e Koch (2019) e, literariamente, com Graciliano Ramos (2011) e Tomás Antônio Gonzaga (2013).

2. Contextualização histórica

Retomando a Historiografia, durante o regime ditatorial, segundo Ferreira e Delgado (2019), economicamente, existiram dessemelhantes instantes na escala. Em termos de lustros, economicamente, entre 1955 e 1959, o Brasil cresceu 8% ao ano com inflação de 21%; já entre 1960 e 1965, essas alíquotas passam, para 5,7% e 58,8%, respectivamente; anos de 1965 a 1969, o crescimento foi de 6,5% e inflação de 28,4% (Rocha, 2002, pp.70). Ao analisarmos os quinquênios, inferimos uma continuidade do padrão inflacionário brasileiro sempre alto, aliado às baixas taxas de crescimento econômico, que foram geradores primordiais de uma grande crise na economia nacional durante o período (Ferreira & Delgado, 2019).

Ao longo do governo de Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), o primeiro presidente militar após a implantação do regime ditatorial, a principal ação para garantir o contorno da crise, foi a implantação do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG). (Schwarcz & Starling, 2015). A inserção dessa plataforma permitiu que a economia desse um «suspiro» e, a partir do ano de 1964, crescesse. Segundo os professores, Earp e Prado, do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o movimento governamental

[...] definia como principal objetivo para o biênio 1965-66 acelerar o ritmo de desenvolvimento econômico do País e conter progressivamente o processo inflacionário para alcançar um razoável

equilíbrio de preços em 1966. O objetivo do PAEG de acelerar crescimento e simultaneamente reduzir a inflação deve ser entendido no âmbito do diagnóstico que os autores do Plano faziam da crise brasileira. Estes entendiam que a causa maior da estagnação era o recrudescimento do processo inflacionário a partir de 1959, o qual, acelerando-se no período recente, ameaçava levar o país a uma hiperinflação. Portanto, superando os problemas que levaram ao descontrole dos preços, seria possível criar as condições para a retomada do desenvolvimento. (Earp & Prado, 2007, pp. 213-214).

A perspectiva apresentada pelos militares destaca a importância do PAEG para alavancar e sustentar a economia e o posterior milagre econômico. Essa ideia do crescimento proporcionado, diminuiria a inflação do país e promoveria, aos poucos, o desenvolvimento. Castelo Branco, ressignifica através dessa medida, a ideia positivista aclamada com a Proclamação da República brasileira em 15 de novembro de 1889, postulada na existência de uma marcha contínua e progressiva na qual a humanidade tende a progredir constantemente. (Schwarcz & Starling, 2015). Segundo o historiador João Camilo Torres, os militares insatisfeitos com os rumos que o monarca Dom Pedro II (1825-1891) impunha à política e ao país, inspirados nos ideais filosóficos de Auguste Comte (1798-1857) acreditavam que se implantassem uma política baseada nessa corrente, o progresso seria alcançado com o cultivo e a imposição da ordem social (Torres, 2018), política essa, que serviria de inspiração econômica/social para o governo de Castelo Branco.

Ainda em diálogo com Torres (2018), de certa forma, esses ideais, que podem ser considerados positivistas, foram implantados na escola militar brasileira, da qual o presidente, de então, obteve sua «preparação intelectual e moral para a guerra». Assim, os princípios propostos por Comte, promoveram o fortalecimento da guarda militar nacional, a implantação de um novo sistema político como tam-

bém a criação de símbolos nacionais que, direta ou indiretamente, remetem a essa nova forma de governo e aos juízos delineados pela educação militar. Esse diálogo poder ser observado na Figura 01, que apresenta a Bandeira brasileira e um *slogan* característico da campanha ufanista do regime,

Figura 01: Bandeira Nacional.



Fonte: (Dialética Social, 2009).

O lema da Bandeira brasileira, Figura 01, deriva da frase de Comte: «O amor por princípio; a ordem por base e o progresso por fim, viver às claras, viver para outrem.» (Torres, 2018, pp. 220), que foi reelaborada para nosso lema como: «Ordem e Progresso», no qual o vocábulo «ordem», nos permite inferir que defende a manutenção de tudo que funciona de maneira positiva, conceito implantado pela formação militar, enquanto, o termo progresso dialoga com o avanço natural da sociedade e das instituições como consequência da ordem estabelecida. Esses parâmetros,

implicariam em uma questão de nacionalismo², no qual, como consequência, se estabeleceria um «amor» aos Símbolos Nacionais e ao sistema proposto.

A Figura 01 muito vinculada durante o período ditatorial, que além do positivismo apresentado em seu lema, traz a questão do ufanismo proposto pelo regime. Visualizamos o *slogan* «Ninguém segura mais este país», que nitidamente objetivava ganhar a simpatia/apoio da população, que se sentiria parte de todo esse sucesso, numa tentativa de convencimento de que o Brasil era o melhor país do mundo para se viver. Isso porque era um país tricampeão de futebol, vitorioso na Copa de 1970, com uma economia crescente, vivendo um «verdadeiro e amplo» milagre econômico. (Schwarcz & Starling, 2015). Nesse sentido, o povo era incentivado a se orgulhar desmedidamente por seu país, que tinha tudo para se tornar uma das maiores potências mundiais, além de ser lugar melhor para se viver, principalmente, para o brasileiro.

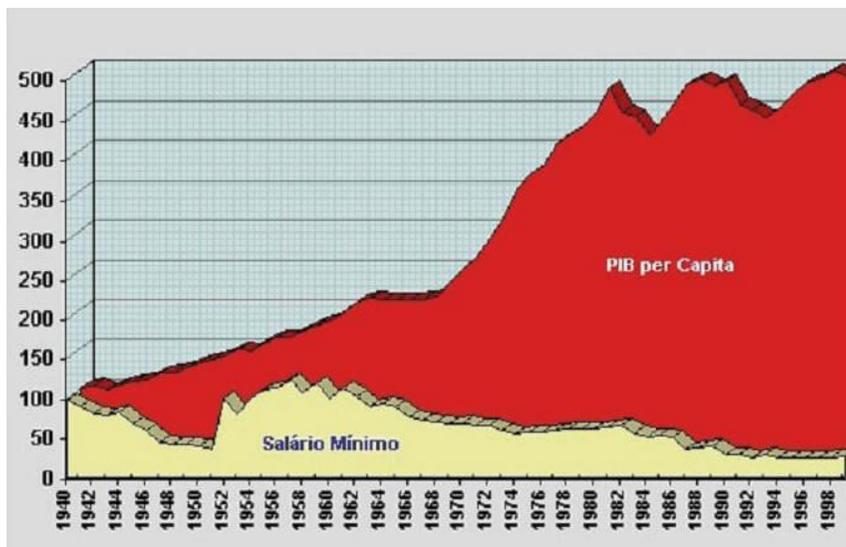
Retornando ao indicador econômico, a elevação do Produto Interno Bruto (PIB) que também proporcionou ao Estado brasileiro avanços expressivos na infraestrutura do país. Entre tais «melhorias» citamos obras faraônicas como: a Rodovia Transamazônica (não concluída até hoje); a ponte Rio-Niterói e a hidrelétrica binacional de Itaipu; aumentando e proporcionando o nível de emprego, principalmente, pelos investimentos nos setores de infraestrutura e indústria.

Outro ponto importante de análise foi o «milagre econômico» brasileiro (1969-1973), caracterizado pelo alcance de resultados

² Em um sentido geral o termo Nacionalismo designa a ideologia nacional, de determinado grupo político, ou Estado nacional (v. NAÇÃO), a ideologia nacional para seus critérios de legitimidade para a formação de um Estado independente no sentido moderno afirma que um mundo onde haja ordem e paz poderá ter, como fundamento, unicamente uma organização internacional formada por nações soberanas (Bobbio,1998).

positivos em relação à economia, redução da inflação (em um primeiro momento), aumento da produtividade da economia, modernização da máquina pública e do parque industrial, além do já salientado, protagonismo nos investimentos em infraestruturas (Ferreira & Delgado, 2019). Grande parte desse «milagre» só foi possível, graças ao investimento internacional. O capital estrangeiro chegou ao Brasil pelas multinacionais, que encontraram em nosso país um ambiente bem lucrativo devido aos impostos reduzidos e o faturamento com altos juros de empréstimos efetuados (Ferreira & Delgado, 2019). Contudo, esse ambiente auspicioso não alcançava em totalidade a população brasileira, na Figura 02, temos em um gráfico do valor médio do salário em relação ao PIB nacional *per capita* (1940-1986):

Figura 02. Salário-mínimo *versus* renda *per capita*.



Fonte: (Santana & Oliveira, 2020).

Ao analisarmos o gráfico, entre os anos de 1968 a 1974 (milagre econômico), percebemos uma elevação do PIB *per capita*, quase

a uma taxa exponencial³, na qual houve um rápido aumento dos valores. Entretanto, ao considerarmos, no mesmo intervalo, o indicador do salário-mínimo, percebemos um decréscimo dessas bases. Com a elevação do PIB *per capita*, o mais lógico seria que a remuneração do brasileiro aumentasse, mas as «fatias do bolo»⁴ não foram distribuídas equanimemente, fazendo com que a população marginalizada continuasse distante do crescimento/milagre econômico.

Assim, a ampliação expressiva do desenvolvimento industrial, ocasionada pelos investimentos na siderurgia, na geração de eletricidade e na indústria petroquímica, alavancados pelo crescimento e fortalecimento das empresas estatais, consolidou o regime, fazendo com que o governo promovesse significativas mudanças estruturais na sociedade. Com isso, o *marketing* governamental, trabalhou para que a imagem e a *performance* dos gestores e obras públicas, funcionassem propagando e difundindo os feitos «milagrosos» do governo (Ferreira & Delgado, 2019). Essas reformas basilares proporcionadas pelo «milagre econômico», proporcionaram *slogans* utópicos e motivacionais, tais como: «Este é um país que vai pra frente», que, atrelado à vitória conquistada na Copa do Mundo de Futebol (1970), estabeleceu um vínculo de maior euforia e conseqüentemente de maior aceitação e valorização do governo.

As políticas adotadas, entre os anos de 1964-1967, portanto, diminuíram a inflação nacional para que se pudesse preparar o campo para o florescimento de um «milagre». Entretanto, salienta-

³ A função exponencial é caracterizada como uma extensão do processo de potenciação, a potência a^n indica a multiplicação da base «a» por ela mesma tantas vezes quanto indicar o expoente n.

⁴ Referência à metáfora utilizada pelo então ministro da Fazenda, Delfim Neto, “o bolo tem de crescer primeiro para depois ser dividido”, na qual ele explicou que essas medidas são essenciais para estimular o desenvolvimento do país. (Tramarim, 2007).

mos que tais atos anti-inflacionários provocaram uma diminuição salarial da parcela de menor poder aquisitivo, e inúmeras pequenas empresas declaram falência. Seguindo essa perspectiva, o geógrafo Bellingieri declara que:

[o] governo acreditava que a causa da inflação era o excesso de demanda na economia (a demanda era maior que a oferta), que fazia os preços dos bens e serviços aumentarem. Assim, para combater a inflação, o Governo reduziu seus gastos, restringiu o crédito (por meio do aumento das taxas de juros) e adotou uma nova política salarial que impedia o aumento dos salários a uma velocidade maior que a taxa de inflação provocando uma grande redução no salário real da população. A inflação, que foi de 91,8% em 1964, caiu para 30,4%, em 1967. (Bellingieri, 2015, pp. 2).

A promoção de políticas públicas propiciou uma diminuição da inflação baseada, sobretudo, no sacrifício de uma parte significativa da população. Outro fator categórico, a melhora no aparelho monetário, com a concentração das intervenções fazendárias e concepção do Banco Central (1964), alterou a reorganização do código financeiro e expandiu o subsídio dos *déficits* públicos a partir de títulos governamentais. A oferta do crédito imobiliário, e a criação Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), favoreceram o crescimento da construção civil e a geração de empregos para os brasileiros. O sentimento de harmonia, a esperança no futuro e a superação dos tempos difíceis, dialogavam com o otimismo proposto pelo sistema. As melhorias evidenciadas, porém, a grande inflação, o tímido crescimento econômico, não garantiram uma distribuição igualitária, a Figura 03, a seguir, do cartunista Henfil, dialoga com esse contexto:

Figura 03. Humor e ironia em torno do salário-mínimo na época.



Fonte: (Bezerra, s.d.)

A linguagem não verbal apresentada exibe caricaturas de dois cientistas trabalhando com microscópios (utilizados para ampliar imagens minúsculas). O humor e a ironia surgem na linguagem verbal através da fala de uma das personagens: «Consegui! Isolei o novo índice do salário-mínimo!!!», atrelada à utilização do microscópio, informa que o índice do salário é tão pequeno que para ser visto, surge a necessidade da utilização de um objeto de precisão para que o mesmo possa ser encontrado. Dialogando com o ideal proposto pelo governo de «milagre econômico»; na Figura 02; e na Figura 03, percebemos que, além de não ser vivenciado por toda a população, a melhoria econômica brasileira alcançada pelo crescimento do PIB, não ampliou o salário

do trabalhador, um contraponto significativo com a imagem proposta pelo regime.

É esse tipo de resistência artística, tão perceptível, desenhada durante a ditadura nacional, que pode ser entendida nos traços de Edgar Vasques, por meio do humor e da ironia que transbordam nas peripécias do Rango.

3. Edgar Vasques e o personagem Rango

Edgar Vasques é reconhecido por sua versatilidade artística, abrangendo trabalhos com cartuns, quadrinhos, charges, caricaturas, ilustrações e vinhetas. Segundo sua autodescrição: «Sempre teve o gosto pelo desenho e usava desse talento para reproduzir a beleza do mundo» (Gomes, 2018). Uma criança de vivências múltiplas que estudou em escola pública, convivendo com diversas classes sociais, durante a sua infância no centro da capital do Rio Grande do Sul, relata o próprio cartunista (Gomes, 2018).

Formado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Vasques nunca exerceu a profissão. Seus primeiros traços surgiram ainda como estudante, em 1968, quando começou a trabalhar como chargista de esportes no jornal *Correio do Povo*. Em 1970, criou para a *Revista Grillus*, da Faculdade de Arquitetura, a personagem Rango, que começou a fazer sucesso, e passou a ser requisitada para outras publicações alternativas. Em 1973, já na *Folha da Manhã*, foi chamado a cobrir as férias e Rango apareceu pela primeira vez em uma imprensa de grande repercussão. Vasques ajudou a estabelecer um espaço nacional para o humor gaúcho (Lersch, 2018). Mais tarde, em 1974, o primeiro volume com as tiras do Rango⁵,

⁵ Originalmente *Rango 1* foi publicado em 1974 e não datadas. Trabalhamos com uma reedição de *Rango 1* (2010), seguindo os moldes da primeira, assim, não

com prefácio de Erico Verissimo, foi um dos livros mais vendidos na *Feira do Livro de Porto Alegre*.

A personagem Rango foi criado metaforicamente, representando toda uma circunstância social na qual ficava muito perceptível uma filosofia de mundo que espelhava relações entre o local e o nacional, criando, assim, um universo singular, no qual o cidadão brasileiro, excluído, estabelecia diálogos entre epistemologias diferenciadas do dominador e do dominado.

A partir das reflexões da intelectual Koch (2011), afirmamos que o Rango é metonimicamente uma personalidade editada conhecida durante o período ditatorial, um homem branco, barrigudo, miserável, esfomeado, marginalizado, pobre, desempregado, descabelado e residente de uma lata de lixo, em um aterro sanitário em um grande centro urbano. Ao analisarmos esse «estereótipo» aparentemente comum partindo do substantivo que o nomeia, teremos no mínimo duas leituras, a primeira no sentido biológico, encontramos uma referência ao alimento servido numa refeição; comida. (Ferreira, 2000). Em uma segunda decodificação, entretanto, pode ser associada à ideologia das circunstâncias nas quais a personagem se encontra, ou seja, a falta de recursos financeiros, uma marginalização cultural, política e social, devido à ausência de acesso à saúde, à alimentação, à moradia e à educação. A denúncia da desigualdade social é evidente nas tiras do Rango, espelhando grandes cidades, nas quais pessoas vivem à margem do contexto social, sem desfrutar das «oportunidades» e «privilégios», se tornando «alienados»⁶ sociais.

Consideramos as tiras, assim, como uma crítica relacionada aos costumes brasileiros, uma análise de temas políticos, tais como a

conseguimos obter a data exata de publicação das tirinhas.

⁶ Alienado no sentido de separado; afastado; desviado, no contexto de estar a margem da sociedade.

corrupção e a economia desigual. Salientamos também que a maioria das personagens das tramas, têm seus nomes relacionados a termos que descrevem o tema recorrente nos quadrinhos: a fome. Segundo Gomes (2018), entrevistando Vasques, a inspiração para sua criação vinha de seu caminho até a UFRGS, no qual presenciava a miséria evidente pelas ruas, algo que não era relatado pela máquina de divulgação governamental. Em suas palavras, o ambiente universitário era um local de efervescência cultural e de agitação política, e nesse cenário surgiu um «faminto total».

Nas tirinhas, Rango interage com seu filho, um garoto esfo-meado (branco); Chaco (amigo latino-americano esfarrapado); Jejum (menino de cor escura); Prévio (labutador negro que não fala); Bába (branco embriagado) e os diversos transeuntes que interatuam com os moradores do lixão (Koch, 2011), todos excluídos e escondidos da «ordem» almejada pela condução governamental.

A linguagem do humor como forma de resistência se torna uma arma poderosa, pois promete o prazer do riso e entrega a consciência, exigindo do leitor certa visão crítica para o seu entendimento. A postura, as falas do Rango são risíveis em uma primeira instância, mas nos conduzem, posteriormente, a questionamentos incrédulos de como uma personagem marginalizada pode de um «lixão» efetuar reflexões tão estruturadas em relação à situação do país, ao milagre econômico, ao crescimento do Estado e à marginalização da população que, como ele, não tem acesso a essa eclosão financeira.

Quando pensamos nesse ambiente, um «lixão», o que nos vem à mente é exclusão, um local sem grandes perspectivas; com um risco gigante, à segurança e à saúde de quem vive ali. Mesmo assim, Rango o transforma em uma zona propícia para reflexões profundas e lógicas. As ponderações ocasionadas nessa localidade, em sua significância, são a deposição do que se julga não necessário, do descartável, (Ferreira, 2000). A partir dessa premissa, inferimos que

tudo que encontramos nessa localidade é descartável e desnecessário. Será mesmo? Tendo como norte as pessoas que estão nesse local, será que vislumbram esse mesmo fim? O de serem rejeitáveis e dispensáveis? Acreditamos que aqueles que estão nesses espaços, buscam a sobrevivência, desejam ter uma vida melhor em um mundo cada vez menos desigual. Rango traz o embate em suas elucubrações, a fome, a desigualdade social, entre tantas outras questões que afligem sociedades desiguais.

Retornando a análise de Torres (2018), que salienta que Comte trabalha seu pensamento positivista não somente na área política, como ressaltado anteriormente, mas também na arte e na religião. Sua percepção em relação às artes é genuinamente pragmática, ao concluir que essa se deriva da filosofia para organizar a política, não fazendo um julgamento de existência, e, sim, de valor. Sendo assim, o artista não cria para contentar uma precisão de catarse incitada por qualquer foco de potência originária de onde vier e, sim, para adolecer o altruísmo.

Percebemos que Vasques, em diálogo com o pensamento de Comte, utiliza suas tirinhas para descrever a realidade de uma população marginalizada, demonstrando, assim, sua preocupação com o outro. Em paralelo a essa reflexão, percebemos o cartunista tem noção de que, uma grande parte dos brasileiros que viram um crescimento econômico do país, não se sentiram incluídos devido a essa não distribuição igualitária dos lucros desse crescimento evidenciada. Esse pensamento voltado à temática social, focalizando o olhar nas classes sociais menos privilegiadas, nos permite um diálogo com uma estética artística do século XIX, o Naturalismo, que assim como as tirinhas, apresentava uma forte crítica social, objetividade, voltada aos fatos do cotidiano.

O Naturalismo literário brasileiro destacava, em suas obras, o homem visto como um ser biológico, produto do meio, em diálogo

com os ideais do Determinismo⁷. Ao compararmos essas tendências às tirinhas de Vasques e ao romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, nos deparamos com João Romão, um taverneiro português, dono da pedreira e do cortiço; representando o sistema capitalista. Embora tenha muito dinheiro, também almeja a ascensão social, dessa forma, não basta somente conseguir dinheiro, é necessário também ostentar uma posição social reconhecida; frequentar ambientes requintados; adquirir roupas finas; ir ao teatro, participar ativamente da vida burguesa (Azevedo, 1997). Em oposição a situação econômica de João Romão, Rango um pobre miserável, que se encontra em um país com dados econômicos exorbitantes. No entanto, sua situação social permanece a mesma, apesar de todo esse desenvolvimento nacional anunciado, mostrando que ao contrário do português que tinha dinheiro e não conseguia se projetar socialmente, o esfomeado se indaga o tempo todo sobre a sua situação que não se altera devido à conjuntura financeira do país.

4. Rango e suas peripécias diante a ditadura

Diante do exposto, deteremos nosso olhar na materialidade de algumas tirinhas que compõem o universo da personagem Rango e corroboram com o que discorreremos. Escolhemos para a nossa análise, apenas algumas das que dialogam com o «milagre econômico» brasileiro. Começaremos então, salientando a temática da fome:

⁷ Acentua um forte apelo crítico-social, mostrando e ressaltando outras nuances da sociedade.

Figura 04. Fome Universal



Fonte: (VASQUES,2010, pp. 07).

Na Figura 4, as personagens Rango, o filho, e Chaco, a tirinha, nos permite inferir, entre perguntas e respostas, que a fome é um elemento de ligação mais forte que a língua, que a nacionalidade, ela coloca todos os seres em um único patamar, pois quem a sente, sabe perfeitamente identificar no outro essa sensação.

Observamos o filho do Rango, um garoto qualquer que dentro da narrativa, que não possui um nome, literalmente mais um, o que nos relembra a história de *Vidas Secas* (1938/2011), de Graciliano Ramos, que conta a história de uma família de retirantes nordestinos que se vê obrigada a mudar por causa da seca. Nessa narrativa, o leitor entra em contato com o sertão e o sofrimento da família de Fabiano (Ramos, 2011). Fabiano tem dois filhos que também não têm nome, são apenas substantivados como «o menino mais velho» e «o menino mais novo» assim como o filho de Rango, uma metonímia para tantas outras crianças que são filhas da fome e da exclusão.

No romance de Ramos (2011), «o menino mais velho», assim como o filho de Rango, é bastante curioso e adora fazer perguntas, que no caso das tirinhas sempre são respondidas pelo pai com um tom filosófico, enquanto no caso da família de Fabiano, o garoto é sempre repreendido pelos pais. Não podemos esquecer que Ramos elaborou uma trama voltada para a problemática social, assim como

Vasques, cujas esperanças e ausência delas se estabelecem no fato de sempre seguir em frente buscando algo melhor.

Percebemos também que a fome fala outras línguas, Chaco⁸, um retirante, um refugiado que saiu de sua região visando encontrar melhores condições de vida em solo brasileiro, porém, um estrangeiro sem muita escolaridade, em uma época de recessão, não encontrou oportunidades e a garantia de sua sobrevivência. Uma ressignificação de Fabiano? Seria Fabiano um estrangeiro em sua própria terra? Seria o Chaco um Fabiano entre tantos outros?

Tal análise corrobora com os dados apontados anteriormente, o aumento do desemprego e da pobreza, somada à inflação que corrói o poder de compras dos salários, torna cada vez mais difícil a vida dos menos favorecidos. Em paralelo a essa situação, vemos um Brasil que em 1970, novamente, tem o seu auge no futebol. O esquadrão de 70, Pelé, Tostão, Rivelino, Jairzinho, Gérson e companhia, encheram os corações de euforia na esperança de «dias de glória» da população brasileira apaixonada com esse esporte. Historicamente, porém, o ano de 1970, diferente dos anos anteriores, algumas máscaras já tinham sido desveladas, uma grande parte da população já estava ciente da situação política vivenciada no Brasil. A grande violência, as manifestações e a guerrilha armada já eram marcantes na história desse ano e dos que lhe sucederam. A insatisfação popular era imensa e o comando se viu obrigado a tornar seu *marketing* governamental mais eficiente e contundente. Utilizar o futebol, como instrumento de distração e convencimento, foi uma estratégia do governo, ao estabelecer uma política ressignificada do *Panem et Circenses*

⁸ Acreditamos ser um imigrante vindo da região semiárida do chaco paraguaio, localidade essa que possui como características uma baixa densidade populacional (maioria povos nativos) que sofrem com o intenso desmatamento.

que visava, através da ilusão e da euforia de ser campeão, o apaziguamento da população descontente com o regime. Com o clima de entusiasmo estabelecido com a conquista da Copa, o governo tentou manipular a população novamente em seu favor. A conquista e as canções que embalsaram as vitórias, enlevaram o ego do brasileiro e permitiram, em alguns casos, a manutenção da dominação ditatorial, com o intuito de fazer com que seus opositores perdessem apoio na luta. Apesar de muitos terem sido enganados por essa estratégia, a fome, não permitia esse tipo de engodo. Percebemos isso no diálogo estabelecido entre as personagens da tirinha a seguir:

Figura 05. Futebol *versus* Fome.



Fonte: (VASQUES, 2010, pp. 09).

A tirinha evidencia a contraposição de ideias entre a Copa de 1970 e a fome enfrentada por uma parcela da população, bem como a falta de recursos dos cidadãos à margem para acompanhar os jogos da seleção, consonante a análise do cartunista. Esse aspecto contradiz o milagre econômico brasileiro. Ainda explorando a mesma temática esportiva, a tirinha vai além:

Figura 06. O «Milagre Econômico Brasileiro».



Fonte: (Vasques, 2010, pp. 61).

A tirinha, nos permite duas leituras diferentes. No lixão, Rango segura um jornal velho que mostra um placar, que possivelmente é de um jogo de futebol, e declara: «O MILAGRE BRASILEIRO!». A análise pelo viés esportivo mostra que o time brasileiro empatou com a seleção da Iugoslávia. O time dessa disputa, não era o mesmo que havia brilhado na edição anterior, agora em 1974, sem o esquadrão de 1970, não mostrava aquele futebol que encantou a nação e favoreceu a máquina governamental a promover sua campanha ufanista. Nesse campeonato mundial, a «seleção canarinho» apresentou um futebol defensivo e não encontrou muita facilidade para a sua classificação para a fase seguinte da competição.

Por outro lado, nos deparamos com uma relação metafórica com o momento político vivenciado no Brasil. Em tempos de recessão, podemos fazer novamente um paralelo com a vida que Fabiano e sua família encenam. Cada personagem é símbolo da opressão e da dor, levado do mundo primitivo e imóvel para um mundo de movimento, de seres oprimidos, tanto pela seca, quanto pelo sistema. O herói é sempre problemático, pois não aceita o mundo e vive o drama de seu destino, em circunstâncias distintas os dois tentam sobreviver aos «vendavais» impostos por suas condições sociais.

O milagre brasileiro, questionado pelo Rango, nos chama atenção para a questão de que o levante da economia, a baixa inflação e a geração de empregos, não está acessível para toda a população. Nesse sentido, a questão da desigualdade social se estabeleceu de forma mais evidente. Contextualizando com a miséria do povo brasileiro, a tirinha apresentada, a seguir, conversa, ironicamente, com esse tema:

Figura 07. «Tomar uma gelada» ou «entrar numa fria».



Fonte: (Gilnei-os, 2010).

Essa é a tirinha que deu a origem ao título de nosso trabalho e a estimulou a reflexão que apresentamos nele: o fato de as pessoas que estão à margem não conseguirem modificar a sua situação. A desigualdade social, é um problema que tem sua origem no sistema colonial e da falta de políticas públicas inclusivas, tornam nosso país cada vez mais injusto e corrupto, em que a tirania, os abusos de poder do governo são constantes. Rango nos convida para refletir filosoficamente, por que das pessoas menos favorecidas não conseguem reverter essa situação e ter pelo menos uma vida digna? Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) propõem uma resposta para tal indagação com as *Cartas Chilenas* (1845/2013).

Gonzaga, um dos principais representantes do Arcadismo no Brasil, jurista, político e poeta luso-brasileiro, sob o pseudônimo Dirceu, apresenta sementes iniciais do sentimento nacionalista; pela luta em prol da independência e a inserção da colônia como

centro das atenções em seus textos. Nas *Cartas Chilenas* (2013), o poeta analisa de forma satírica a regência do governador Luís da Cunha Meneses (Fanfarrão Minésio). Em formato de epístolas, tais análises descrevem de maneira bem crítica atitudes e acontecimentos da cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto), Minas Gerais, no contexto da Inconfidência Mineira (1789). Por ser uma pessoa conhecida socialmente, os textos que circulavam na colônia ao final do século XVIII, foram marcados pela falta de autoria. Dessa maneira, Critilo (Tomás Antônio Gonzaga) escreve para Doroteu (Cláudio Manuel da Costa) os mandos e desmandos do Fanfarrão Minésio na cidade de Santiago do Chile (Vila Rica) acontecimentos do Chile.

Diferentemente da temática abordada por Rango em seus questionamentos, que discutem o porquê de tantas injustiças ocorrerem com ele, a escrita de Gonzaga delineia denúncias dos crimes de corrupção praticados pelo governador mineiro (Gonzaga, 2013). Apesar das diferenças a ironia e o humor estão bem «delineados» tanto nas epístolas quanto nas tirinhas (Gonzaga, 2013).

Essas críticas evidenciadas nas *Cartas Chilenas* e pelas tirinhas do Rango demonstram de maneiras distintas como a injustiça, a corrupção, a tirania, os abusos de poder e a má administração governamental sempre estiveram presentes no Brasil. Os contextos dessas escritas são momentos históricos diferentes, porém se igualam na temática social apresentada, mostrando a falta de cuidado como as pessoas de baixa renda. Se as injustiças contra a população no século XVIII feitas pelo «Fanfarrão» reverberam na constatação de que o «governo [ainda] é governo» como afirma Fabiano, nesses dois séculos as mazelas da população brasileira, representada metonimicamente pelo Rango, ainda permitem que tais questionamentos devam ser feitos, a crítica deve estar presente, e em nossa leitura, essa função cabe a arte cumprir, esse destino de ser um instrumento de resistência.

5. Considerações finais

Um momento histórico lido por dois caminhos, de um lado as tirinhas ilustradas de Edgar Vasques, cujo objetivo principal era mostrar como e por que era necessário abrir os olhos da população, denunciando o que estava acontecendo no país, através do humor. Do outro lado, evidenciamos um governo que trazia em seu discurso falácias e omissões sobre o milagre econômico brasileiro. Uma ação com dois lados da mesma história, na qual encontramos grandes investimentos na infraestrutura do país, que infelizmente geraram e mantiveram um aumento imenso da desigualdade social e a concentração de dinheiro e poder nas mãos da mesma elite.

A interpretação das tirinhas do Rango nos possibilitou observar uma parte de nosso passado histórico a partir de novas perspectivas, gerando assim, um melhor entendimento em relação aos conflitos e aos fatos marcantes do regime ditatorial brasileiro. Nesse sentido, esses quadrinhos, que circulam até os dias atuais, trazem à tona, em seu significado central, toda a covardia e violência aplicada contra nosso povo, e a grande capacidade de resistência dessa sociedade que «levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima».

Nossa proposta inicial objetivava estabelecer o papel do humor e da ironia como instrumento que permitisse que o não-dito pudesse ser visto por várias camadas da sociedade, e, assim, tivessem a oportunidade de, com olhos próprios, perceber o quanto, nesse momento histórico, como muitos foram usados, muitos foram massacrados, eliminados, iludidos. Acreditamos que seguiríamos por toda análise sobre um viés específico; no entanto, no ato de ressignificar todo processo, surgiu a percepção de novos desdobramentos analíticos. Por conseguinte, apontamos que o tema do artigo se mostra relevante e aberto às novas reflexões, sendo, portanto, de grande valia a outras análises que permitam o entendimento e a importância do diálogo entre a Literatura, a Historiografia e a

realidade experienciada, pelo vezo comparatista, para que possamos a partir de olhares múltiplos do presente descortinemos o passado, na tentativa ampla de construirmos um futuro menos excludente.

Referências bibliográficas

- Aquino, M. A. (1999). *Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. EDUSC.
- Azevedo, A. (1997). *O cortiço* (30ª ed.). Ática.
- Bellingieri, J. C. (2015). *A economia no período militar (1964-1967): crescimento com endividamento*. <https://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/hispecielemaonline/sumario/9/16042010171928.pdf>.
- Berreza, J. (s.d.) Milagre economico. *7graus*. <https://www.todamateria.com.br/milagre-economico/>.
- Bobbio, N. (1998). *Dicionário de Política* (5ª ed.). Brasília.
- Brasil. Constituição (1967) *Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. Brasília, 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/atoins/1960-1969/atoinstitucional-5-13-dezembro-1968-363600-publicacaooriginal-1-pe.html>.
- Dialética Social. (2009, fevereiro 25). “Pra frente Brasil!”: as ideias positivista no regime militar. *Blog Dialética social*. <http://dialetricasocial.blogspot.com/2009/02/pra-frente-brasil-ideas-positivistas-no.html>.
- EARP, F. S. & PRADO, L. C. D. (2007). O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973) In FERREIRA, J. & DELGADO, L. A. N. (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fi ns do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, A.B.H. (2000). *Mini Aurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa* (4ª ed.). Nova Fronteira.
- Ferreira, J. & Delgado, L. A. N. (orgs.). (2019). *O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)*. Civilização Brasileira.
- Gilnei-os. (2010). Rango – quarentão repleto de ironia ácida. *Blog Gilnei-os*. <http://gilnei-os.blogspot.com/2010/05/rango-quarentao-repleto-de-ironia-acida.html>.
- Gomes, L. E. (2018, julho 25). Edgar Vasques completa 50 anos de carreira: «o humor serve para esclarecer, botar o dedo na moleira do culpado». *Sul21*. <https://shre.ink/1VCr>.
- Gonzaga, T. A. (2013). *Cartas Chilenas*. DCL. (Trabalho original publicado 1845).
- Koch, A. M. (2019). *Humor político em tiras: Rango*. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Ana%20Maria%20KOCH.pdf>.
- Lersch, S. (04/10/2018). Edgar Vasques: 50 anos de resistência gráfica. (2018, outubro 04) *Brasil de Fato*, (6). <https://shre.ink/1VCf>. Acesso: 12 nov. 2019.

- Napolitano, M. (2002). *História & música: história cultural da música popular*. Autêntica.
- Naves, S. C. (2013). *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Casa da Palavra.
- Ramos, G. (2011). *Vidas secas* (115ª ed.). Record. (Trabalho original publicado 1938).
- Rocha, D. M. (2002). Inflação brasileira: de aliada a inimigo mortal. In T. Szmrecsányi & W. Suzigan (orgs.), *História da economia brasileira contemporânea*. Edusp/Hucitec/Imprensa Oficial.
- Santana, P. M. O. & Oliveira, E. F. (2020). Sistema da dívida e detorização salarial no Brasil. *CADTM*. <https://www.cadtm.org/SISTEMA-DA-DIVIDA-E-DETERIORACAO-SALARIAL-NO-BRASIL>.
- Schwarcz, L. M. & Starling, H. M. (2015). No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência. In *Brasil: uma biografia* (pp. 437-466). Cia das Letras.
- Souza, M. L. & Alves, R. M. F. (2021). Apesar de você, eu te amo meu Brasil: visões antagônicas em canções. In *Anais do II Congresso Brasileiro Interdisciplinar em Ciência e Tecnologia*. UFVJM. <https://www.even3.com.br/anais/cobicet/394360-apesar-de-voce-eu-te-amo-meu-brasil--visoes-antagonicas-em-cancoes/>.
- Tramarim, E. (2007, janeiro 21). O “milagre econômico brasileiro”. *Câmara dos Deputados*, Rádio Câmara, Câmara é História. <https://www.camara.leg.br/radio/programas/279588-o-milagre-economico-brasileiro/>.
- Torres, J. C. O. (2018). *O positivismo no Brasil*. Câmara dos Deputados, Edição Câmara.
- Vasques, E. (2010). *Rango 1* (2ª ed.). L&PM Editora.

**O MODERNISMO «SEM DUREZA» DE FERNANDO
TÁVORA E FRANCISCO KEIL DO AMARAL.
A RESPOSTA PORTUGUESA A UMA INTERPRETAÇÃO
CRÍTICA DA ARQUITECTURA MODERNA**

**THE WITHOUT HARSHNESS MODERNISM OF FERNANDO
TÁVORA AND FRANCISCO KEIL DO AMARAL.
THE PORTUGUESE RESPONSE TO A CRITICAL INTERPRETATION
OF MODERN ARCHITECTURE**

Mariangela Licordari

<https://orcid.org/0000-0003-0686-9084>

RESUMO: A partir da década de 1930, a nível internacional, a relação contrastada entre a universalidade dos preceitos da Arquitectura Moderna e a identidade cultural e construtiva dos vários lugares de pertencimento dos diferentes países determinou profundas mudanças conceituais no seio do Movimento Moderno. Como já havia acontecido em outros países, profundas mudanças teóricas também estavam ocorrendo dentro do Movimento Moderno Português. As experiências arquitectónicas de Francisco Keil do Amaral e Fernando Távora tornam-se interpretativas de uma ambivalência arquitectónica, nem sempre contraditória, segundo a qual muitos arquitectos modernos eram ao mesmo tempo: «progressistas», segundo os princípios racionalistas dos pioneiros da Arquitectura Moderna, e «culturalistas», de acordo com a influência de uma arquitectura que está a meio caminho entre o racionalismo da pureza geométrica

das formas e o regionalismo dos tipos construtivos tradicionais dos lugares de pertença. A peculiaridade da arquitectura portuguesa dos anos 50 e 60 nas qualidades de projeto desses dois arquitectos adquire valor na medida em que se tornam o volante, através do qual enfatizar uma parte da arquitectura lusitana ainda não é adequadamente valorizada. Por muito tempo à margem do cenário internacional contemporâneo, a arquitectura portuguesa desses anos mostra suas extraordinárias qualidades criativas, colocando-se como precursora de uma futura geração de arquitectos que verão no modelo português da *Escola do Porto*, um exemplo a seguir e imitar.

Palavras-chave: arquitectura moderna, Francisco Keil do Amaral, Fernando Távora, betão armado, século XX.

ABSTRACT: From the 1930s onwards, at an international level, the contrasted relationship between the universality of the precepts of modern architecture and the cultural and constructive identity of the various places of belonging in different countries determined profound conceptual changes within the Modern Movement. The rebellion against the universal theories of the International Style led to the birth of many «modern sensibilities» different from each other, although united by universal conceptual and techno-structural similarities. In this phase, the cultural past of a nation no longer becomes an obstacle to be faced, but a «cultural basin» of references to inspire a new interpretation of the modern. As had already happened in other countries, profound theoretical changes were also taking place within the Portuguese Modern Movement, mainly generated by a generation of architects who, through their own sensibility and a renewed architectural language, were creating a historicist model including precisely the concept of place and regional context. The architectural experiences of Francisco Keil do Amaral and Fernando Távora interpret an architectural ambivalence that, in a way, has always been present in modern Portuguese architecture; namely, that tendency according to which many modern architects were at the same time «progressive», according to the rationalist principles of the pioneers of modern architecture, and «historicists», according to the influence of an architecture that is

exactly halfway between the rationalism of the geometric purity of the forms and the regionalism of the traditional construction types of the places of belonging, according to this idea of «non-hard and authentic rationalism» so admired by Keil do Amaral. The peculiarity of Portuguese architecture in the 50s and 60s in the design qualities of these two architects, so divergent and complementary to each other, and the definition of an architecture that, due to its vernacular and regionalist values, clearly differs from the dogmatic precepts of the Modern Movement, acquire value as in which they become the steering wheel through which to emphasize a part of Lusitanian architecture that has not yet been adequately valued. Through this communication, therefore, we want to highlight a period of Portuguese architecture that still has much to offer the Academy, trying to restore and place its legitimate importance in the contemporary international scene.

Keywords: modern architecture, Francisco Keil do Amaral, Fernando Távora, Betão armado, architecture, reinforced concrete.

1. Introdução: A evolução crítica do Movimento Moderno

A partir da década de 1930, a nível internacional, a Arquitectura Moderna começou a mudar de aparência e a fazer-se eco das nuances culturais e das diferenças territoriais características dos países afetados pela mudança. O valor universal das formas propagadas pelo Movimento Moderno envolve uma ampla variedade de programas locais, de acordo com a intenção precisa de conferir um carácter internacional aos interesses regionais, e vice-versa, numa espécie de «fertilização cruzada» entre os valores regionais e os valores universais da arquitectura (Curtis, 2006). Os pontos cardeais da arquitectura moderna, como a estrutura de aço, o esqueleto de betão armado, a fachada livre, o plano horizontal suspenso e a parede da composição plana (dada pela continuidade

volumétrica dos pisos), encontram diferentes climas e linguagens arquitectónicas, diferentes sociedades, tradições e tecnologias, bem como diferentes definições de modernidade, demonstrando a limitação do conceito de «universal» do *International Style*, ora em conflito com o lugar construído «pré-existente», ora em mutação recíproca. Nessa troca mútua de informações, e rompendo com o passado mais próximo, a nova ideia da Arquitectura Moderna passa a reinterpretar as sub-estructuras das culturas nacionais e regionais, adquirindo em si uma grade de leitura própria e diferente de país para país (Ibid.).

A rebelião contra as teorias universais do Estilo Internacional leva, paradoxalmente, ao nascimento de muitas «sensibilidades modernas» diferentes umas das outras, embora unidas por semelhanças conceptuais e técnico-estructurais universais. O passado cultural de uma nação não é mais um obstáculo a ser enfrentado, mas um «reservatório cultural» de referências que constitui uma fonte de inspiração para uma nova interpretação do «moderno». O surgimento de uma posição crítica de que o património moderno deveria ser revitalizado por meio de um contacto directo com situações e lugares locais tornar-se-á o único caminho a seguir para a redefinição «crítica» da Arquitectura Moderna (Ibid.).

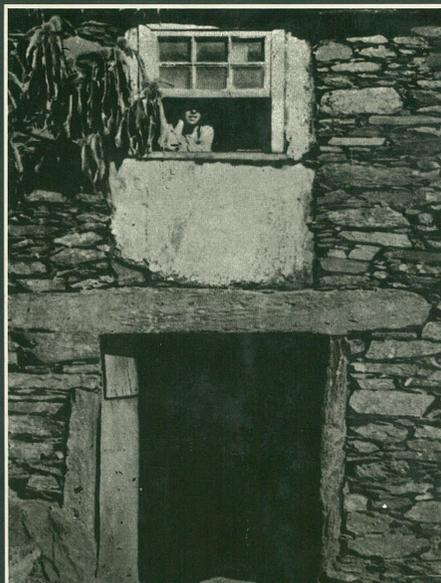
Toda a história do Movimento Moderno é, portanto, profundamente diferente de um país para outro; ainda mais se os países em questão forem governados por democracias ou por ditaduras.¹ Em geral, entre ambos, para atender às diferentes necessidades do contexto, entre os anos 1950 e 1960, foi realizada uma pesquisa

¹ Os primeiros tinham experimentado abertamente o potencial do Movimento Moderno nas décadas de 1930 e 1940, verificando os seus limites e corrigindo-os de alguma forma; os últimos não tinham conseguido amadurecer as condições ideais para uma maturação teórica crítica e tinham herdado os endereços agora obsoletos e inaplicáveis ao nível experimental que os tinham espontaneamente levado a ultrapassar o que tinha sido realizado nas décadas anteriores.

arquitectónica mais específica e pessoal que, inspirada em modelos do passado, buscou distinguir as suas próprias obras das anteriormente existentes, afastando-as do contexto arquitectónico até então proposto quase como um acto de rejeição crítica do presente. É nessa ideia de «presente contestado», para usar as palavras do historiador da arquitectura Renato De Fusco em sua obra *Storia dell'architettura contemporanea*, que temos de examinar, a nível internacional, a produção arquitectónica dos anos 1950 e 1960, incluindo a portuguesa.

Nos anos 1950, Portugal, como grande parte dos países menos industrializados do sul da Europa, ainda tinha uma cultura rural activa e um sentimento folclórico vivo, ligado a mitos e lendas do passado. Para alguns artistas e arquitectos da época, essa tensão entre mundos urbanos e realidades rurais era algo extremamente vital e estimulante (Curtis, 2006). De certa forma, a experiência adquirida com o *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* de 1955, fortemente almejado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos de Lisboa, tinha fomentado e acentuado o desejo de reinterpretar o «vernáculo» da arquitectura popular e as formas arquitectónicas do passado com a intenção real de encontrar «na arquitectura dos não arquitectos» uma resposta concreta à actual crise da modernidade. O facto de ter acentuado ainda mais, com este grande levantamento voltado para todo o território português, que não existia uma arquitectura nacional bem definida, por ser o resultado de inclinações locais de uma cultura muito mais ampla, de facto, levou muitos arquitectos da época a reflectirem criticamente sobre o papel que estas variações locais deveriam ter assumido na reformulação da arquitectura moderna portuguesa (**Fig. 1**).

ARQUITECTURA POPULAR EM PORTUGAL



ASSOCIAÇÃO
ARQUITECTOS
PORTUGUESES



Fig. 1: Capa da 3ª edição do livro *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, 1988.

2. O Inquérito à *Arquitectura Popular* em Portugal e o contexto constructivo das décadas de 1950 e 1960: o nascimento de uma nova sensibilidade de concepção

No contexto **constructivo** português, que se segue ao 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, etapa importante para o reconhecimento oficial da arquitectura moderna em Portugal e ao mesmo tempo acontecimento que leva a uma reflexão profunda sobre o conceito de *tradição* e *arquitectura popular*, as décadas de 1950 e 1960 devem ser consideradas fundamentais para a afirmação de uma identidade arquitectónica própria. São considerados, paradoxalmente, como anos de «ruptura» com um poder político que, com demasiada frequência, havia imposto a sua presença incómoda e anos de «charneira» com a arquitectura das décadas precedentes, graças a uma evolução crítica do pensamento arquitectónico regionalista, a uma poética espacial progressivamente raciocinada e explorada e a uma renovação pedagógica sentida como necessária, que de alguma forma assegurou uma certa continuidade conceitual com as décadas anteriores.

Estamos numa fase em que o Movimento Moderno Português está a atingir a sua maturidade arquitectónica e uma personalidade bem definida. Em particular, reconhecer não só o impacto e a importância das construções históricas na definição da nova arquitectura, mas também a influência dos conceitos de «região» e de «lugar» na sua concepção, torna-se, também para Portugal, extremamente importante. A presença de uma nova geração de arquitectos portugueses que faz destes conceitos a sua própria razão conceptual vai ser fundamental para compreender a maturidade arquitectónica que irá caracterizar estes anos e que encontrará em nomes como Francisco Keil do Amaral e Fernando Távora alguns dos seus principais representantes (**Figs. 2-3**). Já a partir de 1947, Keil do Amaral, num artigo titulado *Uma iniciativa necessária* (Amaral,

1947), afirmava a necessidade de um conhecimento aprofundado da arquitectura popular portuguesa através de um estudo criteriosamente documentado que, «obra de compreensão e amor», deveria interessar a técnicos, arquitectos e estudantes, bem como instituições, intelectuais, editores, cidadãos comuns... A intenção era criar um grande livro de investigação em que muitos técnicos da construção pudessem encontrar os alicerces e um ponto de partida seguro para a concretização de um «regionalismo honesto, vivo e saudável» (Ibid., p.12).



Fig. 2: Francisco Keil do Amaral durante a sua viagem à Holanda, 1936.

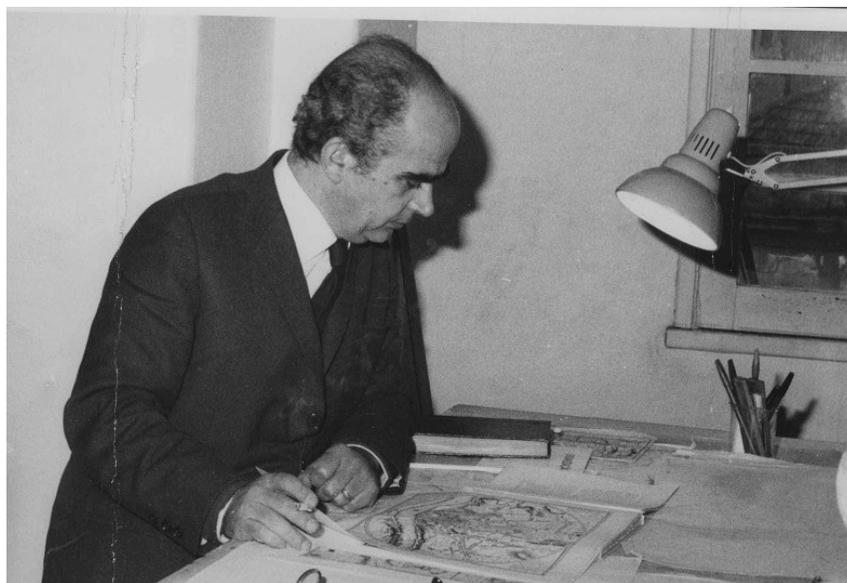


Fig. 3: Fernando Távora no seu estúdio de arquitetura.

Apesar de Keil do Amaral, a partir de 1949, desta vez como director do SNA, ter reiterado repetidamente a necessidade de uma grande investigação sobre a arquitectura regional portuguesa, esta ideia encontra uma confirmação real só em 1955 com o lançamento de uma grande campanha de levantamento arquitectónico e fotográfico dirigida a todo o território nacional – o já mencionado *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* – que, após financiamento do Ministério das Obras Públicas, termina em 1960 com a publicação de um livro de setecentas e vinte páginas dividido em dois volumes (*Arquitectura Popular em Portugal*, 1961).

Na opinião de muitos historiadores da arte portuguesa (Almeida & Fernandes, 1989 e Almeida, 2002), esta investigação tinha em si um triplo valor: *histórico*, por ser uma investigação que visa um conjunto de objetos colocados num determinado período histórico; *antropológico*, por ser motivo de aprofundamento das primitivas regras humanas de habitar; *dinâmico*, porque, retomando as palavras de

Keil do Amaral presentes na Introdução à primeira edição do livro, desse levantamento podem-se extrair esses valores essenciais de «[...] coerência, de seriedade, de economia, de engenho, de funcionamento, de beleza... que em muito podem contribuir para a formação dum arquitecto dos nossos dias [...]» (*Arquitectura Popular em Portugal*, 1961, Introdução). Nesse sentido, o objectivo da pesquisa foi ampliar os conhecimentos do arquitecto moderno por meio de uma abordagem das suas raízes populares e regionais, bem como um amadurecimento crítico do seu próprio conhecimento arquitectónico.

[...] A Arquitectura Popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génese arquitectónica. O claro funcionamento dos edificios rurais e a sua estreita correlação com os factores geográficos, o clima, como as condições económicas e sociais, expressões simplesmente, directamente, sem interposições nem preocupações estilísticas a perturbar a consciência clara e directa dessas relações, ou a sua forte intuição, iluminam certos fenómenos basilares da Arquitectura, por vezes difíceis de apreender nos edificios eruditos, mas que logo ali se descortinam, se já estivermos preparados para os compreender e apreciar. Entre nós – dada a falta de estudos e publicações sobre a matéria – é lícito supor-se que um inquérito desta natureza possa assumir exceptional importância [...]. (*Arquitectura Popular em Portugal*, 1961)

A ideia norteadora de toda a pesquisa foi identificar e catalogar as relações entre o ambiente construído e o ambiente natural; onde o sistema «natureza-população-construção» era visto como um todo inseparável cujos componentes se influenciavam mutuamente. Paralelamente, o estudo sobre as capacidades de adaptação aos lugares e às rugosidades da natureza, bem como sobre as técnicas constructivas utilizadas de acordo com as diferentes regiões do país e, portanto, os diferentes climas a que os edificios eram submeti-

dos, tornaram-se indicações valiosas para a concepção de edifícios modernos e para a sua relação com o contexto envolvente. A arquitectura vernácula, assim entendida, foi uma referência valiosa e um importante ponto de partida para o desenvolvimento, de forma moderna, de uma nova arquitectura.

Antecipando em alguns anos os objectivos do Inquérito, o mesmo Fernando Távora, em 1947, num texto intitulado «O problema da casa portuguesa», começava a reflectir criticamente sobre o conceito de «arquitectura portuguesa» e «casa portuguesa», bem como sobre o papel que deveriam ter assumido na redefinição da arquitectura moderna do país: (Fig. 4)

[...] O estudo da Arquitectura portuguesa, ou da construção em Portugal, não está feito. Alguns Arqueólogos escreveram e trataram já das nossas casas, mas, do que deles conhecemos, nenhum deu sentido actual ao seu estudo tornando-o elemento colaborante da nova Arquitectura. [...] A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções [...]. (Távora, 1947, pp. 10-11)

Távora afirmava basicamente a necessidade de a Arquitectura Moderna redescobrir a sua individualidade, derivada directamente da cultura e da tradição constructiva dos lugares de origem, de privilegiar sobre formas racionais e universais impostas pela arquitectura internacional. «Tudo há que refazer começando pelo princípio» (Távora, 1947, p. 9) afirmava o arquitecto portuense, através duma síntese conceptual em que a *natureza* e o *contexto construído* do lugar são reinterpretados com uma nova sensibilidade moderna, demonstrando as possibilidades estéticas alcançadas graças a uma arquitectura que não é apenas uma «cópia» indiscutível de uma ideia, mas uma crítica, transformação e síntese de um conceito.

O PROBLEMA DA
CASA PORTUGUESA

POR
FERNANDO TÁVORA

LISBOA
1947

Fig. 4: Capa do texto *O problema da casa portuguesa*, 1947.

3. Casa Sousa-Pinto e a resistência conceptual de Francisco Keil do Amaral

Começa a definir-se um caminho em que buscar um uso consciente, coerente e moderno da tradição na arquitectura, num binómio conceptual entre moderno e tradicional, desta vez não é mais negativo. Pensamos em Francisco Keil do Amaral (1910-1975), que nos anos 1940 vai publicar alguns livros onde difunde os novos conceitos arquitectónicos do Movimento Moderno, embora, ao mesmo tempo, condenando a excessiva definição universal/impessoal que ele parecia impor. No primeiro ensaio de 1942, intitulado *A Arquitectura e a Vida*, em que considera a arquitectura como reflexo das pessoas, do tempo e da vida, Keil do Amaral destaca o contraste entre o universalismo formal do Movimento Moderno e o particularismo das arquitecturas regionais, cujo valor arquitectónico deriva das suas qualidades a partir das peculiaridades tópicas do lugar de pertença. No segundo texto de 1943, *A Moderna Arquitectura Holandesa*, aprofunda mais este conceito, enriquecendo-o com as experiências da sua viagem à Holanda que, realizada em 1936, o coloca em contacto directo com os obras de Wilhelm Marinus Dudok (1884-1974), consideradas uma expressão resultante de todos os fatores que caracterizam a vida de uma determinada região em uma determinada época e nunca o simples revestimento decorativo com motivos típicos, por mais característicos que sejam (Ibid.). Como disse Keil do Amaral: «Faz-se na Holanda uma arquitectura racional, mas de um racionalismo sem dureza, sem secura, um racionalismo que anda de braço-dado com a poesia» (Ibid., p.49). A arquitectura holandesa, para Keil do Amaral, era portanto moderna mas tornada autêntica e única por uma certa «caracterização regional».

[...] Finalmente, os tradicionais telhados de colmo, aplicados em construções de carácter moderno, têm um encanto muito particular, ligam-se estreitamente com a natureza, e são mais uma

prova do arrojo e da largueza de vistas dos architectos holandeses, que, muito justamente, não criaram para a architectura dos nossos dias formas de série e obrigatórias, como havia antigamente, e como, para mal dos nossos pecados, ainda há hoje em muita parte [...]. (Amaral 1943, p. 52)

Paraphrasing the concept of rationalism without hardness indicated by Keil do Amaral in reference to modern Dutch architecture, a «modernism without hardness» begins to emerge in Portugal; especially in housing programs for single-family homes that, created for the bourgeoisie of the era, became a fertile ground for experimenting with new ideas of *design*. In 1956, the realization in Lisbon of the *X Exposição de artes plásticas: dez anos de exposição geral de artes plásticas: 1945-1956*, is another confirmation of the growth of the concept that Portuguese architecture knew in those years and the role that the single-family home played in the maturation of an architecture in line with the contemporary evolution of architecture in other European countries. (Fig. 5)

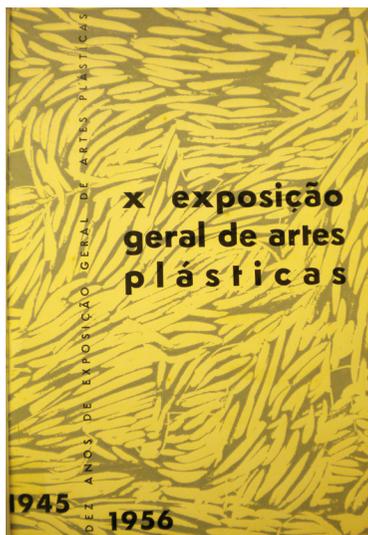


Fig. 5: Texto dedicado à *X Exposição geral de Artes plásticas* realizada em Lisboa em 1956.

Entre os projectos apresentados na exposição, o da *Casa Sousa-Pinto*, produzido em 1950 por Keil do Amaral e Prémio Valmor em 1951, é um dos mais interessantes. Projectada a pedido de António de Sousa-Pinto, no n.º 2 da Avenida Vasco de Gama, em Lisboa, a casa é um dos primeiros exemplos de moradias unifamiliares projectadas por Keil do Amaral (1953, pp.2-4; Aldeia, 2010 e Silva, 1992, pp.286.287). A intenção do arquitecto era criar um projecto de qualidade arquitectónica que combinasse, numa simbiose conceptual perfeita, os valores da arquitectura tradicional com os da arquitectura moderna, sendo estes últimos bem visíveis na organização moderna do espaço doméstico. **(Fig. 6)** A forma assimétrica da planta e a nítida distinção das áreas internas da casa revelaram, efectivamente, o desejo de uma disposição planimétrica original e moderna que incluísse: uma zona privada, associada à zona dos quartos (*zona de privacidade*); um espaço social, caracterizado pela sala e pelo *hall*, a chamada *zona de estar*; e uma área de serviço, que incluía a cozinha (*zona de refeições*), serviços e área de arrumação e, se necessário, quarto de empregada. Esta tripartição espacial da casa deriva quase certamente do conhecimento que Keil do Amaral tinha das obras da arquitectura nórdica europeia e da arquitectura americana de Frank Lloyd Wright, de acordo com este princípio da *living room*², que tanto fascinou a geração de arquitectos portugueses, cuja vida profissional teve início por volta dos anos 1940.

² Sobre a descrição do conceito de *living room*, consulte o capítulo «La pianta libera e lo spazio organico dell'epoca moderna» (Zevi, 1951).



Fig. 6: Francisco Keil do Amaral, *Moradia na Encosta da Ajuda*, 1950. (*Arquitetura*, n. 46, 1953)

No projecto, nada é deixado ao acaso e tudo é organizado segundo um princípio racionalista de gestão de todo o espaço doméstico. Até os espaços verdes são cuidadosamente projectados. Situada na parte Norte do lote, a casa possui um jardim multinível a Sul, para o qual se abre e com o qual se apresenta aos visitantes. A utilização de paredes de pedra na composição do jardim permite ao arquitecto gerir os desníveis do terreno de forma harmoniosa (*Moradia na Encosta da Ajuda*, 1953, pp.2-4). A instalação de uma pérgula de betão armado, que se estende da área diurna a um dos pátios, acentua ainda mais a continuidade espacial entre o interior e o exterior, relembrando, com os efeitos de claro-escuro da estrutura, as pérgulas de madeira das casas tradicionais (Aldeia, 2010). O projecto é, no entanto, inconfundivelmente moderno, tendo como referência as linguagens estéticas da arquitectura internacional da

época, observáveis, por exemplo, na adopção de materiais tradicionais revisitados de forma moderna, com uma referência clara à obra de Alvar Aalto, ou na adopção de um desconstrutivismo horizontal das elevações referindo mais à arquitectura de Wright (Figs. 7-8).



Fig. 7: *Casa Souza Pinto*, Lisboa, 1953. (AML)



Fig. 8: *Ibidem.*

A Casa Sousa-Pinto é de facto um dos primeiros projectos onde Keil do Amaral concretiza este «racionalismo sem dureza» aprendido nos anos da sua juventude durante as suas viagens ao estrangeiro.

Provavelmente, além da experiência holandesa já mencionada, a sua admiração por uma arquitectura capaz de gerar um equilíbrio constante entre o ambiente construído e o natural, numa perfeita inter-relação entre os dois, já havia amadurecido nele durante a sua participação na Exposição Internacional de Paris de 1937; onde, quase certamente, teve lugar a comparação com as obras arquitectónicas das outras nações participantes no evento, em particular as do finlandês Alvar Aalto, em específico por este princípio de *site-planning* segundo o qual se deveria modelar o espaço envolvente de acordo com a escala humana do edifício e modificar o ambiente construído devido à natureza intrínseca do local.³

Já em Portugal, então, estava aberto o caminho para uma arquitectura que, sem negar a modernidade até então procurada, a reinterpretava criticamente através de conceitos importantes como a memória, a cultura dos lugares e a tradição.

4. O conceito de regionalismo crítico nas obras arquitectónicas de Fernando Távora

No panorama da arquitectura portuguesa destes anos e na definição de uma «nova» grelha de leitura da arquitectura moderna, que

³ A arquitetura de Alvar Aalto favorecia a harmonia entre os diferentes elementos artificiais do homem e o ambiente natural, na definição de um organismo «único» interconectado ou espaço arquitectónico que respondia a essa harmonia precisa. A relação entre as técnicas de construção modernas e as tradicionais que derivam directamente do local de implantação era outro elemento importante da sua arquitectura que, em alguns casos e no seu crescimento de concepção, vai levá-lo à substituição de materiais como o betão armado pela madeira e outros materiais naturais, tornando-se extremamente importante para o desenvolvimento de uma arquitectura própria e de influência especial para a arquitectura europeia das novas gerações de arquitectos. Pensemos em Villa Mairea, casa de férias construída em 1938 para Mairea Gullichson em Noormarkku, onde se encontra uma ligação conceptual entre a tradição racional-constructivista do século XX e a herança evocativa do movimento nacional-romântico, em uma combinação de alvenaria de tijolo, alvenaria engessada e revestimento de madeira. (Curtis, 2006).

tivesse em conta as inclinações específicas do lugar de localização, a figura profissional de Fernando Távora (1923-2005) deve ser considerada particularmente importante (Arquitecto Fernando Távora, 1961 e Trigueros, 1993). Pai fundador da *Escola do Porto*, na sua carreira de arquitecto, Távora procurou eliminar quer o ecletismo e o provincianismo da arquitectura portuguesa, quer o excessivo racionalismo do seu «presente contestado», através de um regresso às raízes locais do lugar de pertença, ao mesmo tempo enfrentando os problemas sociais de seu tempo (Curtis, p.483). Ele procurava uma arquitectura que fosse moderna, mesmo sendo sensível a uma paisagem cultural única, onde o vernáculo português era reinterpretado pelos seus princípios e tipos gerais. Entendida desta forma, a arquitectura portuguesa podia apreender as suas principais características da arquitectura internacional sem receio de perder a sua identidade cultural ou, pior, aparecer como algo híbrido e «inapropriado».

[...] Somos homens duma época, trágica talvez, muito triste porventura, decadente mesmo, mas na qual nem tudo é decomposição e ruína [...]. Na Arquitectura contemporânea não é difícil entrever já uma prometedora solidez; surge um carácter novo das condições novas e porque essas condições nos afectam também a nós é nela que devem entroncar-se a Arquitectura portuguesa sem receio de que perca o seu «carácter». A individualidade não desaparece como o fumo e se nós a possuímos nada perderemos em estudar a Arquitectura estrangeira, caso contrário será inútil ter a pretensão de falar em Arquitectura portuguesa [...]. (Távora, 1947, pp.11-12)

Em busca de uma nova expressão da arquitectura portuguesa, Távora queria um caminho «para aumentar ao passado algo de presente e algumas possibilidades de futuro»; uma arquitectura onde o «novo» não pretendia criar algo «estupidamente diferente», mas realizar uma arquitectura em sintonia com uma época que

não perdoava qualquer tipo de paralisação: «[...] Não é justo nem razoável que nos fechemos, numa ignorância procurada, às obras dos grandes mestres de hoje, aos novos processos de construção, a toda uma Arquitectura que surge plena de vitalidade e de força [...]» (Távora, 1947, pp.11-12). Como referiu Eduardo Souto de Moura, Távora foi o primeiro verdadeiro «contemporâneo da arquitectura portuguesa»; o arquitecto que antes de todos trabalhou em conjunto com a evolução do debate internacional, decidindo sair do isolamento forçado do seu país (Esposito & Leoni, 2005, p.15).

Em 1955, como jovem arquitecto, participa no Inquérito à Arquitectura Portuguesa e dirige o grupo de arquitectos responsáveis pela amostragem do património vernáculo português do Minho, participando no estudo e na representação fundamentada e ordenada da arquitectura popular desta região. É esta uma experiência que vai marcar profundamente a sua sensibilidade arquitectónica, reforçando nele a ideia necessária de uma revisão crítica da arquitectura moderna através de um intercâmbio pensativo entre a modernidade e a tradição vernácula. É aqui exposto um novo percurso conceptual, uma *terceira via* (assim definida, alguns anos depois, pela revista *Arquitectura*) onde os princípios da arquitectura moderna e as necessidades do homem contemporâneo se fundem com as tradições construtivas dos lugares, exaltando, enquanto arquitecto, os valores transmitidos pela história.

A sua arquitectura, embora mantendo uma dimensão moderna, apresenta-se assim como algo diferente e original em Portugal dos anos 1950 e 1960. Os seus projectos conciliam a funcionalidade e o rigor técnico com a valorização do existente e a reinterpretação das características da arquitectura local. Segundo Távora, «em cada edifício deve ser usado o que é próprio para esse edifício» e as exigências de cada edifício variam de acordo com as circunstâncias sociais, culturais e geográficas do local onde o projeto está localizado. Só aplicando este princípio à arquitectura era possível haver harmonia entre o existente e o novo. A identidade e autenticidade

de cada projecto dependiam portanto da sua correspondência com o lugar, a tradição, o contexto construído, o lugar natural e o cliente. Provavelmente, as obras de recuperação e restauração de edifícios históricos, que, juntamente com os projetos de novas edificações, ocuparam grande parte de sua carreira arquitectónica, ajudaram muito no delineamento da sua sensibilidade arquitectónica.

Em 1962, Távora escreve o ensaio *Da organização do espaço*, mais tarde considerado por muitos como a base teórica da «Escola de Porto», no qual põe em causa as grandes certezas da Carta de Atenas; no texto ele insiste num conceito de arquitectura onde «arte e técnica» e «arte e natureza» se conjugam numa organização harmoniosa do espaço, revalorizando as arquitecturas de Wright, que

[...] lança a sua teoria de uma arquitectura orgânica; para cada homem e para cada local uma casa diferente e, opondo-se à importância de que a máquina se revestia no funcionalismo e afirmando que o artista não deve repetir-se, declara que uma casa nada tem a ver com um automóvel [...]. (Esposito, 2005, p. 15). (Fig. 9)

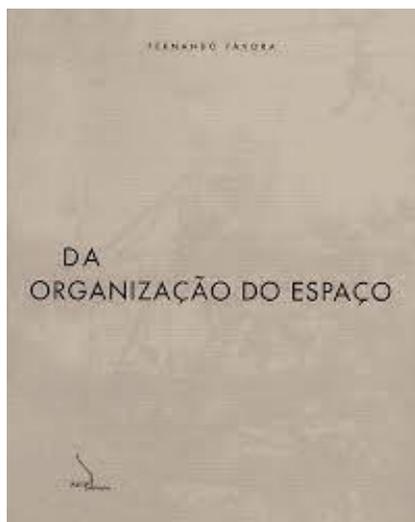


Fig. 9: Capa do livro *Da Organização Do Espaço*, 1962.

O objectivo final da arquitectura era ser a organização harmoniosa do espaço construído, fosse um edifício, uma cidade ou uma região.

[...] O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever, na ordem moral, de organizar com harmonia, não esquecendo que, mesmo na ordem prática, ele não pode ser delapidado, até porque o espaço que ao homem é dado organizar tem os seus limites físicos, facto pouco sensível, por exemplo, na escala do objecto mas já extraordinariamente sensível na escala da cidade ou da região [...]. (Esposito & Leoni, 2005, p. 39)

Nesta nova predisposição teórica, como já vimos no projeto da Casa Sousa-Pinto de Keil do Amaral, a casa desempenha um papel protagonista. Se na década de 1930 a casa portuguesa reflectia a sua adesão aos cânones da arquitectura moderna através de um racionalismo formal visível apenas no exterior, a que muitas vezes correspondia uma abordagem oitocentista dos quartos interiores, anos mais tarde testemunhava exactamente o contrário: uma linguagem exterior que, com a adopção de materiais como o betão armado, traiu uma procura constante de técnicas e materiais tradicionais revisitados de forma moderna, bem como a escolha das importantes transformações espaciais decorrentes da organização moderna do espaço doméstico. Os conceitos de *moderno* e *tradicional* acabam por ser antagónicos e inconciliáveis, tornando-se a única forma possível de se conseguir uma arquitectura mais «humana» e «habitável».

Talvez a obra mais explicativa de Távora sobre este conceito seja a *Casa de férias em Ofir* produzida entre 1957 e 1958 no litoral norte da cidade de Fão (distrito de Braga) por Fernando Ribeiro da Silva. Concebida em paralelo com a realização do grande Inquérito, a casa sentirá muito a influência do evento, principalmente na escolha de materiais de construção simples e

tradicionais, porém aplicados à luz de uma forma arquitectónica moderna (Távora, 1986). (Figs. 10-11).

Para aproveitar ao máximo o ambiente natural ao redor, a casa foi colocada no centro do lote, no qual está organizada com uma sobriedade e uma clareza formal invejáveis. É constituída por três corpos funcionais que correspondem às diferentes actividades do dia e que estão ligados entre si por um caminho coberto que os liga às entradas da casa. A ligação ideal e real entre os três corpos rectangulares é evidenciada pelo pavimento em pedra que, para além de unificar os núcleos da composição, determina ao mesmo tempo uma admirável continuidade espacial entre o interior e o exterior da casa (Távora, 1957 e Távora & Toussaint, 1992).

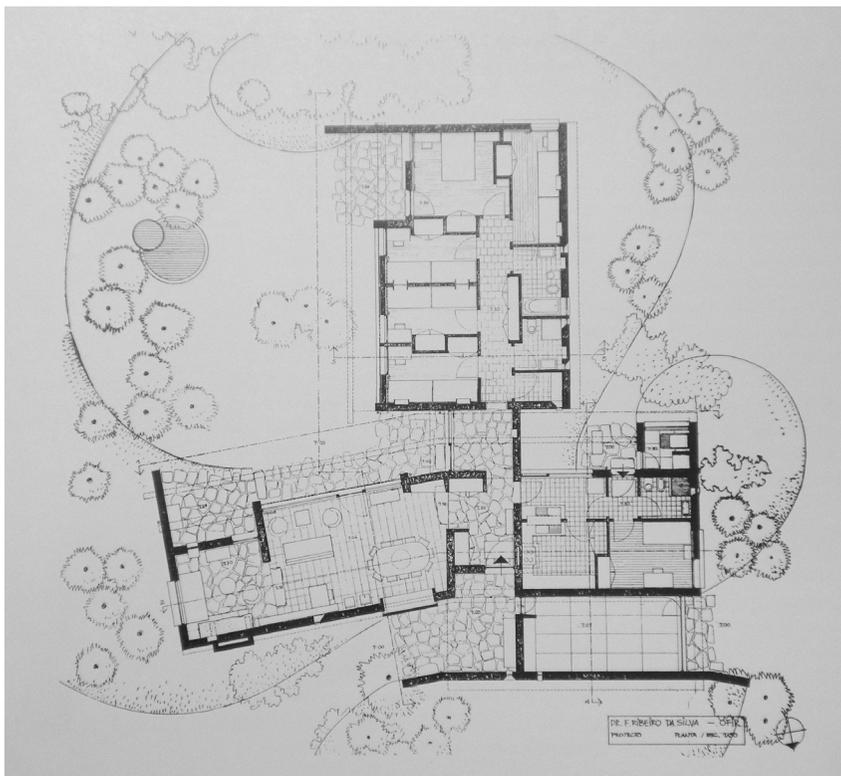


Fig. 10: Fernando Távora, *Casa de férias em Ofir*, planta, 1957.



Fig. 11: Fernando Távora, *Casa de férias em Ofir*, corte longitudinal, 1957. (FMS)

No arranjo planimétrico da casa, partindo da particular planta em T, percebemos de imediato a importância que as influências modernas no espaço doméstico tiveram na fase de concepção da obra, em particular na tripartição de divisões em zona privada, zona social e zona de serviço. A planta da casa é estudada pelo arquitecto como se fosse um percurso ideal. A área de serviço, representada pela cozinha e pelas várias zonas de apoio locais, localiza-se a Poente, num dos extremos da casa. A Nascente encontra-se a zona de convívio social, com a sala de estar e a sala de jantar. Visto em planta, este bloco sofre uma ligeira flexão para se adaptar à ligeira inclinação do terreno; isto permite ao arquitecto abrir mais o ambiente para o exterior e obter, graças a uma distribuição privilegiada, uma ligação directa com o pinhal envolvente graças à adopção de grandes vãos envidraçados. É neste ambiente destinado à vida social que o arquitecto procura as melhores vistas, a melhor relação com o exterior e a iluminação adequada. O ambiente torna-se ainda mais intimista e acolhedor pela presença da cobertura inclinada de madeira e das paredes de pedra que conferem ao quarto um aspecto quase abrigado, apesar da presença da parede de vidro que o liga directamente ao exterior. Entre estas duas zonas encontra-se a entrada que, virada a Norte, para além de garantir a passagem entre a zona da cozinha

e a da sala de estar/jantar, separa ao mesmo tempo os dois quartos continuando até à zona nocturna. Esta última fica na parte Sul do lote e é composta pelos quartos e respectivas instalações sanitárias, cujas janelas estreitas conferem à fachada Oeste desta parte do edifício uma referência clara à arquitectura moderna dos países nórdicos.

Apesar da utilização do telhado de telhas, bem como de vigas de madeira e de paredes de pedra de sustentação, seria um erro considerar a Casa em Ofir o resultado de uma involução vernácula da arquitectura de Távora; pelo contrário, ela deve ser vista como um exemplo de conjugação dos princípios do Movimento Moderno com os da casa popular portuguesa. Neste projecto Távora demonstra o firme desejo de expressar a materialidade da obra através da exaltação e reconhecimento dos diferentes sistemas constructivos adotados, modernos e tradicionais. As treliças do telhado inclinado de madeira têm um *design* moderno, com tirantes de metal visíveis. O chão é em lajes de pedra e ladrilhos de granito. Os demais materiais tradicionais, juntamente com o betão das vigas portantes posicionadas sobre as aberturas, tomam a sua real materialidade nos espaços internos da casa: exemplo de tal é a alvenaria portante que por fora é camuflada por gesso branco e que só interiormente fica à vista, adquirindo todo o seu valor puramente tradicional. No geral, a casa apresenta uma simplicidade formal que decorre da montagem de volumes puros e do desenho geométrico e linear do espaço interior; a sua simplicidade orgânica é ainda mais acentuada pela lareira, elemento geométrico que se destaca deliberadamente da parede da casa com uma cor gesso amarelo. Por estas razões, a Casa em Ofir deve ser considerada um dos primeiros exemplos portugueses de revisão crítica do Movimento Moderno: «[...] Tão próxima do espírito dos melhores exemplos da arquitectura espontânea da região, não deixando por isso de oferecer os requisitos de uma moderna casa de férias [...]» (Távora, 1957, p.68) (**Figs. 12-13**).



Fig. 12: *Casa de férias em Ofir*, perspectiva, 1959-60.



Fig. 13: *Casa de férias em Ofir*, interior da sala.

Em conclusão, as experiências arquitectónicas de Fernando Távora e de Francisco Keil do Amaral tornam-se, então, um banco de ensaio dos inúmeros «mecanismos de relação» entre as distintas realidades: relação com a tradição, com o contexto construído e natural do lugar, com as necessidades materiais e a espiritualidade do homem. São interpretativos de uma ambivalência arquitectónica que, de certa forma, sempre esteve presente na arquitectura moderna portuguesa; nomeadamente esta tendência, nem sempre contraditória, segundo a qual muitos arquitectos modernos foram ao mesmo tempo: «progressistas», segundo os princípios racionalistas dos pioneiros da arquitectura moderna (Mallet-Stevens, 1922, 1934; Gropius, 1943 e Le Corbusier, 1987); e «culturalistas», segundo a influência de uma arquitectura que está exactamente a meio caminho entre o movimento neoplástico do *De Stijl*, o racionalismo da pureza geométrica das formas e o regionalismo dos tradicionais tipos constructivos dos lugares de pertença (Jappelli, 1997 e Wright, 2015).

Essa ideia de «racionalismo sem dureza e autêntico» será a grande mais-valia da arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX; um valor que levará, através de nomes como Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, a uma perspectiva de *design* diferente, teoricamente racional e formalmente tradicional, chamada a criar uma linguagem simples e equilibrada. Estamos então na fase em que a arquitectura portuguesa atingiu a plena maturidade conceptual e uma personalidade bem definida, através da evolução crítica do pensamento moderno para uma linguagem internacionalmente reconhecida.

Referências bibliográficas

- Almeida, P. V. de. & Fernandes, J. M. (1989). *Historia da Arte em Portugal: A Arquitectura Moderna*. Alfa.
- Almeida, P. V. de. (2002). *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica*. Livros Horizonte.

- Amaral, F. K. do. (1947). Uma iniciativa necessária. *Arquitectura*, 20(14).
- . (1942). *A Arquitectura e A Vida*. Cosmos.
- . (1943). *A moderna Arquitectura Holandesa*. Grafica Lisbonense.
- Arquitectura Popular em Portugal*. (1961). Sindicato Nacional dos Arquitectos (ed.).
- Aldeia, L. J. V. (2010). *O compromisso entre Moderno e Tradicional na Habitação Isolada na segunda metade do sec. XX em Portugal*. Departamento de Arquitectura Universidade de Coimbra.
- Arquitecto Fernando Tavora: 12 anos de actividade profissional*. *Arquitectura*, 3ª serie, (71), 1961.
- Curtis, J. R. W. (2006). *L'architettura moderna dal 1900*. London, Phaidon, 1996 (1ª ed. 1982); trad. it., Phaidon.
- Esposito, A. & Leoni, G. (2005). *Fernando Tavora, opera completa*. Electa.
- Frank Lloyd Wright. La rivoluzione dell'architettura*, di Gurrieri F. (cur.) edito da Edizioni Clichy, 2015.
- Gropius, W. (1943). *Scope of Total Architecture*.
- Jappelli, P. (1997). *Willem Marinus Dudok. Architetture e città (1884-1974)*, CLEAN.
- Le Corbusier. (1987). *L'esprit nouveau : Almanach d'Architecture Moderne*. Editions Connivences.
- Mallet-Stevens, R. (1934). *Une demeure, 1934, architecte: Rob Mallet-Stevens*, Ed. de l'Architecture d'aujourd'hui.
- . (1922). *Une cité moderne*, ed. Charles Massin.
- Moradia na Encosta da Ajuda*. *Arquitectura*, (46).
- Silva, J. A. da. (1992). *Keil do Amaral arquitecto 1910-1975*. Associação dos Arquitectos Portugueses.
- Távora, F. (1947). O problema da casa portuguesa. *Cadernos de Arquitectura*, (1).
- . (1982). *Da organização do espaço* (2ª ed.). Curso de Arquitectura ESBAP (1ª édition 1962).
- . (1986). Conversaciones en Oporto. *Revista Arquitectura*, (261).
- . (1957). *Casa em Ofir*. *Arquitectura*, (59).
- Távora, F. & Toussaint, M. (1992). *Casa de Férias em Ofir*. [s.p.].
- Triguerios, L. (1993). *Fernando Távora*. Editorial Blau.
- (1953). *Moradia na Encosta da Ajuda*. *Arquitectura*, (46).
- Zevi, B. (1951). *Saper vedere l'Architettura*. Einaudi.

**FUNÇÃO SOCIAL DOS MUNICÍPIOS
ECOLÓGICOS: REGULAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO
DA (DIS)FUNCIONALIDADE ECOLÓGICA
MUNICIPAL PELO DESCUMPRIMENTO LEGAL¹**

**SOCIAL FUNCTION OF ECOLOGICAL MUNICIPALITIES:
REGULATION AND CHARACTERIZATION OF MUNICIPAL
ECOLOGICAL (DIS)FUNCTIONALITY DUE TO LEGAL
NON-COMPLIANCE**

Celso Maran de Oliveira

Universidade Federal de São Carlos,
Centro de Ciências Biológicas e da Saúde
<https://orcid.org/0000-0002-6442-3614>

RESUMO: A pesquisa considera que o cumprimento das normas jurídicas ambientais contribui para sua funcionalidade ecológica. O aspecto jurídico é o foco principal da pesquisa, pela importância do integral cumprimento das normas jurídicas ambientais como forma de se conseguir os preceitos constitucionais do direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, uma vez que a proteção ambiental depende de seu cumprimento. O estudo tem por objetivos: identificar se a função social dos municípios ecológicos conta com previsão constitucional e infraconstitucional no Brasil; verificar a existência

¹ Trabalho resultado do projeto financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, intitulado «(DIS)FUNCIONALIDADE ECOLÓGICA DAS CIDADES: proposta de diretrizes para Agenda 21 Local».

de conflitos ambientais institucionalizados no município estudado; destacar os assuntos ambientais mais presentes nos conflitos; identificar onde reside maior incidência dos conflitos ambientais, em relação aos órgãos ambientais e também se em áreas urbanas ou rurais. A metodologia utilizada foi análise documental por meio do levantamento de obras publicadas sobre o tema, em livros, revistas especializadas, e trabalhos científicos publicados, além da busca de informações e dados estatísticos divulgados pelos meios de comunicação sobre municípios ecológicos. Chegou-se a resultados que o princípio do desenvolvimento sustentável é essencial para que os municípios possam ser chamados de ecológicos. O ordenamento jurídico constitucional e infraconstitucional contempla os municípios ecológicos no Brasil. Porém, em existindo descumprimento desse acervo normativo ambiental o município está em disfunção ecológica, como no caso dos conflitos identificados no município estudado (São Carlos-SP), por faltar condições ambientais essenciais para que os munícipes possam desfrutar de um ambiente ecologicamente equilibrado, essencial para uma sadia qualidade de vida.

Palavras-chave: ambiente, função social, municípios ecológicos, previsão legal.

ABSTRACT: The research considers that compliance with environmental legal standards contributes to its ecological functionality. The legal aspect is the main focus of the research, due to the importance of full compliance with environmental legal standards as a way to achieve the constitutional precepts of the right to an ecologically balanced environment, since environmental protection depends on its compliance. The study aims to: identify whether the social function of ecological municipalities has constitutional and infraconstitutional provision in Brazil; verify the existence of institutionalized environmental conflicts in the municipality studied; highlight the environmental issues most present in the conflicts; identify where the highest incidence of environmental conflicts lies, in relation to environmental agencies and also whether in urban or rural areas. The methodology used was documentary analysis through the survey of published works on the subject, in books, specialized magazines, and published scientific works, in addition to the search for information and statistical data disseminated

by the media about ecological municipalities. It has been found that the principle of sustainable development is essential for municipalities to be called ecological. The constitutional and infraconstitutional legal system contemplates the ecological municipalities in Brazil. However, in the absence of non-compliance with this environmental normative collection, the municipality is in ecological dysfunction, as in the case of the conflicts identified in the municipality studied (São Carlos-SP), for lack of essential environmental conditions so that the citizens can enjoy an ecologically balanced environment, essential for a healthy quality of life.

Keywords: environment, social function, ecological municipalities, legal forecast.

1. Introdução

Os municípios brasileiros têm sofrido um intenso movimento de ocupação dos espaços, chegam a 84,4% de pessoas vivendo em perímetros urbanos (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2013). O crescimento urbano, sobretudo os que ocorreram ao longo das últimas duas décadas, foram responsáveis pelo fato de que dezenas de milhões de brasileiros tiveram acesso ao solo e à moradia por meio de processos e mecanismos informais e ilegais (Rolnik, 2007), com impactos negativos do meio ambiente natural e construído.

Com o acirramento do processo de ocupação do ambiente construído, os problemas e conflitos atrelados a estas ações se intensificam, com consequências para o meio ambiente. Para Tibo (2011) quaisquer análises desse fenômeno urbano deve considerar a relação entre o meio físico, o ambiental, o social e o político, ressaltando que «o crescimento urbano não foi acompanhado pelo ordenamento urbanístico» (Tibo, 2011, p. 30).

Esse é o caso dos municípios brasileiros, em particular os de porte médio, que segundo dados do IBGE (2013) concentram 28,1% da população (53,6 milhões de pessoas), o que justifica a realização de pesquisas sobre suas funcionalidades ecológicas. É nesse cenário que a presente pesquisa se desenvolve, uma vez que os municípios são fundamentais para a criação e sedimentação de políticas públicas que contemplem o tripé social, ambiental e econômico da sustentabilidade (2017). Assim, a sustentabilidade implica em repensar o modelo desenvolvimentista, as relações sociais, ambientais e econômicas (Araujo & Carvalho, 2011).

Para Jacobi (2006), essa latente crise ambiental está vinculada às questões de redução de áreas verdes; ausência de políticas públicas para controle da poluição, ampliação do sistema de transporte coletivo e expansão da rede de esgoto; contaminação dos mananciais de água e dos rios, e o risco para a população; exaustão dos métodos convencionais de despejo de lixo e os problemas resultantes da contaminação das águas subterrâneas e de superfície pelo chorume; e a precariedade das condições de moradia de uma parcela da população.

Pelo fato de terem apresentado uma intensa urbanização, esse processo foi caracterizado por desigualdades e pela proliferação de problemas urbanos, tornando-se uma disfunção.

As normas jurídicas ambientais devem prever obrigações positivas e negativas no sentido de alcançar o direito ao ambiente ecologicamente equilibrado, em todas suas interfaces, absolutamente essencial à sadia qualidade de vida da presente e futuras gerações.

Então, a presente pesquisa debruça-se sobre a necessária funcionalidade ecológica dos municípios, tendo eleito um município de porte médio para estudo, com elevado grau de urbanização e com importantes atributos ambientais. A pesquisa ocorre no território do município como um todo, ou seja, áreas urbanas e rurais.

O município eleito foi São Carlos, localizado no interior do estado de São Paulo, com 1.136,907 km² de área, com exacerbado grau de urbanização de 96% (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2023). Está inserido na Área de Proteção Ambiental – APA de Corumbataí, e apresenta características físicas relevantes por inserir-se nas regiões de Mata Atlântica e de Cerrado. Possui densa e significativa rede hídrica, composta por diversos córregos e nascentes, e sobre área de afloramento do Aquífero Guarani (Trevisan & Moschini, 2017; Oliveira & Sousa, 2021). Com isso preenche os dois critérios necessários para a análise, para se verificar a localização da maior ou menor incidência de conflitos ambientais, no espaço urbano ou rural, uma vez que conta com elevado grau de ocupação; e se os importantes atributos ambientais ali presentes são impactados.

O presente estudo tem por objetivos: a) identificar se a função social dos municípios ecológicos conta com previsão constitucional e infraconstitucional no Brasil; b) verificar a existência de conflitos ambientais institucionalizados no município estudado; e como desdobramentos, c) destacar os assuntos ambientais mais presentes nos conflitos; d) identificar onde reside maior incidência dos conflitos ambientais, em relação aos órgãos ambientais e também se em áreas urbanas ou rurais.

Assim, o aspecto jurídico é o foco principal da pesquisa, pela importância do integral cumprimento das normas jurídicas ambientais como forma de se conseguir os preceitos constitucionais do direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado (Brasil, 1988, art. 225), uma vez que a proteção ambiental depende do cumprimento pelo afirmado e reconhecido no plano abstrato (Lunelli, 2015). Considera-se, portanto, que o cumprimento das normas jurídicas ambientais contribua para a funcionalidade ecológica.

A metodologia utilizada foi análise documental por meio do levantamento de obras publicadas sobre o tema, em livros, revistas especializadas, e trabalhos científicos publicados e disponíveis em

bibliotecas ou na *internet*, além da busca de informações e dados estatísticos divulgados pelos meios de comunicação que tratem de municípios ecológicos. Esse contato com material bibliográfico permitiu encontrar respostas para os objetivos da pesquisa, possibilitando contato direto com o que foi publicado sobre o assunto, reforçando a análise de suas informações.

Ainda, houve a descrição (por assunto e tipologia legal) dos conflitos institucionalizados no município eleito; e coleta de dados por meio da pesquisa e análise de normas jurídicas referentes à funcionalidade social ecológica, disponíveis na *internet*, em bibliotecas e no acervo pessoal do pesquisador, objetivando o embasamento jurídico referente ao tema.

2. A função social dos municípios ecológicos

Para Monte-Mór (2015), a disfunção se configura por meio da desorganização, degradação e exclusão social provocadas pelo intenso processo de urbanização sem o devido planejamento. Neste contexto, destaca-se que as funções sociais nos municípios perpassam a Ciência da Arquitetura e do Urbanismo, e ingressam no mundo jurídico, bem como em outras Ciências (designadamente as que têm por centro o espaço e o tempo), com previsão legal, portanto, intimamente ligadas às noções de dignidade humana, solidariedade, justiça social e bem-estar, ou seja, aos direitos fundamentais em geral (Oomen, 2016).

A abordagem das funcionalidades ecológicas poderia ser única e exclusivamente no contexto ecológico, relacionado aos serviços ecossistêmicos, que são os benefícios que o ser humano obtém dos ecossistemas, ou funções da biodiversidade (Nunes-Neto et al., 2013).

Para esses autores, essas noções são normalmente vinculadas ao valor de processos ecossistêmicos relacionados às atividades humanas, ou mesmo para a manutenção de propriedades ecossistêmicas,

implicando numa perspectiva «conservacionista teleológica», porque se comprometem com funções da biodiversidade em um contexto natural ou social, e antropocêntrica (Nunes-Neto et al., 2013, p. 46), quase que exclusivamente ligado à interface do ambiente natural.

Porém, deve-se entender função ecológica de uma forma muito mais ampla, extrapolando a ecologia, para adentrar nas funções que o ambiente desempenha na vida das pessoas, para incluir a vida hodierna e até mesmo cidadina, e que gozam do mesmo direito a um ambiente saudável e propício à vida.

É inegável os serviços ecossistêmicos que os recursos naturais desempenham na vida das pessoas. Então, ao pensar localmente, os municípios precisam ter políticas públicas conservacionistas relacionadas ao ambiente natural (flora, fauna, água, solo e ar), e é preciso que as políticas públicas ambientais tratem, também, de outros direitos e interesses das pessoas.

O princípio do desenvolvimento sustentável teve seu surgimento no Relatório Brundtland (World Commission On Environment And Development [WCED], 1987) que trouxe como conceito «aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras de atenderem as suas próprias necessidades» (Comissão Mundial Sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento [CMMAD], 1988, p. 46). Para Ipiranga, Godoy e Brunstein (2011): «o progresso econômico e social não pode se fundamentar na exploração indiscriminada e devastadora da natureza» (p. 13).

Para Cavalcanti (1999) o desenvolvimento sustentável é «a qualificação ou restrição do crescimento econômico, harmonizando o avanço material com a preservação de uma sociedade natural, proporcionando, assim, a qualidade do meio ambiente, a qualidade de vida e o nível do produto social» (p. 30).

Nessa direção, as Nações Unidas estabelecem que dentre o ideal comum da Nova Agenda Urbana estão as cidades e assentamentos

humanos que cumprem sua função social e ecológica da terra, de modo a alcançar progressivamente a plena realização do direito à moradia adequada como elemento integrante do direito a um padrão de vida adequado, sem discriminação, acesso universal a água e saneamento, bem como acesso igualitário a bens e serviços públicos de qualidade em áreas como segurança alimentar e nutrição, saúde, educação infraestrutura, mobilidade e transporte, energia, qualidade do ar e meios de subsistência (2017).

Não se deve olvidar que a cidade integra o território do município, e no Brasil há um intenso movimento de ocupação do território urbano, com a maioria das pessoas vivendo nesses ambientes construídos, como é o caso do município estudado.

Uma cidade ecológica, em decorrência da segunda Carta de Atenas, é aquela que tem como premissas a sustentabilidade e os princípios do desenvolvimento sustentável em todos os processos de planejamento e implantação de políticas públicas. Para Garcias e Bernardi (2008): «A cidade ecológica, conceito da nova Carta de Atenas 2003, com a sustentabilidade constituindo num processo de planejamento conectado ao processo de participação social, constituindo-se em princípios do desenvolvimento sustentável» (p. 9).

Com isso, o princípio do desenvolvimento sustentável é essencial quando se busca um conceito de cidades ecológicas. O princípio apresenta-se «como uma via fundamental para enfrentar a crise das cidades, em especial quando mobilizado no âmbito de instrumentos que as têm por objeto, como é o caso dos instrumentos de planejamento urbanístico» (Oliveira, 2015, p. 25).

O desenvolvimento sustentável é um novo paradigma por representar uma nova forma de «encarar a natureza e as mudanças necessárias requerem esforços multilaterais dos diversos governos nacionais» com a necessária mudança na formulação, execução e monitoramento das políticas públicas locais (Moura & Barreto, 2017, p. 23).

Sendo assim, um município ecológico é sustentável, e por consequência mais saudável para a vida humana, isso porque as pessoas gozam do direito ao bem-estar, que é um direito fundamental. Desfrutar desse direito é possível com gestão ambiental e aplicação dos princípios do desenvolvimento sustentável, de modo integrado. Uma *ecocity* pode ser entendida como «o conjunto urbano formado por espaços de vivência comunitária com base em projetos de cidade saudável e solidária, planejada para minimizar seus impactos sobre o ambiente» (Ferrão, 2016, p. 171).

Por conseguinte, ao considerar que o ambiente desempenha seus serviços ecossistêmicos ou funções da biodiversidade para proporcionar uma vida saudável às pessoas, as normas jurídicas ambientais vêm no sentido de garantir esse direito fundamental a todos. Para tanto, nesta etapa do trabalho são investigadas as normatizações ambientais no sentido de identificar se a função social dos municípios ecológicos conta com previsão constitucional e infraconstitucional no Brasil.

2.1. Regulação sobre a função social dos municípios ecológicos

O ordenamento jurídico ambiental brasileiro caminhou no sentido de proporcionar às pessoas um ambiente ecologicamente equilibrado, essencial à sadia qualidade de vida, como um direito fundamental e de titularidade que transcende um único indivíduo, especialmente a partir de sua previsão na Constituição Federal (Brasil, 1988; Cichelero et al., 2018; Bolla & Milioli, 2019; Reichardt & Santos, 2019).

Alguns dispositivos constitucionais fundamentam o princípio do desenvolvimento sustentável, de essencial cumprimento por parte dos municípios para que sejam considerados ecológicos, assim como discutido quando do conceito de municípios ecológicos.

Sendo, portanto, os artigos que tratam da dignidade da pessoa humana e dos valores sociais do trabalho e da livre iniciativa como

um dos fundamentos da República Federativa do Brasil (Brasil, 1988, art.º 1º, III e IV); todos os objetivos fundamentais da República (Brasil, 1988, art.º 3); a prevalência dos direitos humanos (Brasil, 1988, art.º 4), sabendo que o direito ao meio ambiente é um direito fundamental da pessoa humana; o princípio da legalidade (Brasil, 1988, art.º 5º, II); a observância do princípio da defesa do meio ambiente para que a ordem econômica possa assegurar a todos existência digna, consoante as regras da justiça social (Brasil, 1988, art.º 170); em se tratando de ambientes urbanos, a política de desenvolvimento urbano, executada no âmbito do Poder Público municipal, tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e garantir o bem-estar de seus habitantes (Brasil, 1988, art.º 182), dentre suas funções sociais encontra-se a ecológica; e o capítulo do meio ambiente, que garante a todos o direito a um ambiente ecologicamente equilibrado, essencial à sadia qualidade de vida da presente e futuras gerações (Brasil, 1988, art.º 225).

Além disso, para garantir o direito ao meio ambiente equilibrado e propício à sadia qualidade de vida, há uma série de normas jurídicas ambientais criadas pelos entes federativos, consoante suas competências constitucionais (Brasil, 1988, art.º 24 e art.º 30) e infraconstitucionais (Brasil, 2011); e o importante papel desempenhado pelos órgãos ambientais dentro da competência executiva (Brasil, 1988, art.º 23), manifestada por intermédio da execução de ações dos entes federativos.

Ao analisar o ordenamento jurídico ambiental infraconstitucional a respeito do princípio do desenvolvimento sustentável, é possível identificar a Política Nacional do Meio Ambiente ao descrever seus objetivos de «preservação, melhoria e recuperação da qualidade ambiental propícia à vida, visando assegurar, no País, condições ao desenvolvimento socioeconômico, aos interesses da segurança nacional e à proteção da dignidade da vida humana, atendidos os seguintes princípios:» (Brasil, 1981, art.º 2).

Os propósitos do desenvolvimento sustentável são alcançados com a conciliação do econômico, social e ambiental (Sachs, 2008; Oliveira, 2019). Assim, o desenvolvimento sustentável é a conciliação de interesses, propiciando harmonia entre eles. Isso é possível por meio, entre outros, do cumprimento do acervo legal, além da interação entre Poder Público, iniciativa privada e sociedade civil na busca de um bem-estar para todos.

Então, os municípios ecológicos encontram fundamento legal em normas infraconstitucionais e na Constituição. Assim, todo o acervo normativo ambiental estabelece uma série de direitos e obrigações ambientais para que haja, portanto, o cumprimento das funcionalidades ecológicas, seja em ambientes urbanos ou rurais, de modo a garantir a todos a vida em um ambiente saudável.

2.2. Conflitos ambientais institucionalizados e a (dis)funcionalidade social de municípios ecológicos

Ao existirem normas jurídicas ambientais a serem compulsoriamente cumpridas, e uma vez identificados casos de descumprimento em um município, este pode ser considerado ecologicamente disfuncional porque o ambiente não estará desempenhando seu papel em sua plenitude para garantir uma sadia qualidade de vida e bem-estar aos munícipes.

Para isso, faz-se necessário investigar a existência de conflitos ambientais institucionalizados, que são aqueles presentes nos órgãos ambientais (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA; Secretaria do Meio Ambiente – SMA; Companhia Ambiental do Estado de São Paulo – CETESB, Ministério Público Estadual – MPE, Ministério Público Federal – MPF, e Poder Judiciário Estadual e Federal), que são órgãos integrantes da máquina estatal ambiental com competência para conduzir processos e/ou procedimentos ambientais.

Os dados apresentados abaixo são de conflitos ambientais urbanos e rurais em toda a extensão do município São Carlos-SP, no período de 2006 a 2016, presentes na Justiça Federal e Estadual, nos órgãos administrativos, e nos Ministérios Públicos Federal e Estadual.

Após a identificação dos conflitos, estes foram classificados por assunto e tipologia legal. Para tanto, foram eleitas duas normas jurídicas de referência para os conflitos: Decreto 6.514/08 e a Lei 9.605/98 (ambas trazem tipologias e sanções para caso de descumprimento), tendo sido elaborado um quadro referencial para categorização dessas duas normas jurídicas, tanto para o assunto quanto para a tipologia legal (dispositivos infringidos), chegando aos dados apresentados no Quadro 1:

Quadro 1 – Classificação legal dos conflitos, segmentados por órgão/ assunto, com base no Decreto 6.514/08 e na Lei 9.605/98.

ÓRGÃO	ASSUNTO	DECRETO 6.514/08	LEI 9.605/98
IBAMA	Fauna	Artigos 24, § 3º, III; 25; 28 e 38	Artigos 29, III e 31
	Flora	Artigos 47, §1º e art. 82	Artigos 46, parágrafo único e 69-A
	Poluição e outros	Artigo 62, V e XII	Artigo 54; 54, §2º, IV
	Contra a Administração Ambiental	Artigos 76; 80; 81 e 82	Artigo 69-A
SMA	Fauna	Artigos 24, 24, §3º, III, 29, 36, 37 e 42	Artigos 29, 29, III , 32 e 35
	Flora	Artigos 43, art. 47, § 1º, 48, 49, 51 e 58	Artigos 38, 38-A, 46, parágrafo único e 77
	Poluição e outros	Artigos 61, 63 e 67	Artigos 54, 55 e 61
	Intervenção em unidade de conservação	Artigo 84	
	Contra a Administração Ambiental	Artigo 77	Artigo 69
CETESB	Flora	Artigo 48	Artigo 48
	Licenciamento	Artigo 66	Artigo 60
	Poluição e outros	Artigos 61 e 62, II e V	Artigo 54, «caput», § 2º, II e V
	Contra a Administração Ambiental	Artigo 80	

MINISTÉRIO PÚBLICO ESTADUAL	Flora	Artigos 43, 44, 48, 49, 50, 51, 51-A, 53, 55, 56, 60, 66, 91, 92	Artigos 38, 38-A, 39, 41, 48, 52, 60
	Fauna	Artigos 24, 25, 29, 33	Artigos 29 e 32
	Poluição e outros	Artigos 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 91, 92	Artigos 38, 38-A, 39, 41, 44, 45, 46, 48, 50, 50-A, 52, 54, 55, 56, 60, 66
	Água e Esgoto	Artigos 61, 62, 66 e 67	Artigos 54, 60 e 61
	Mineração	Artigo 63	Artigo 55
	Licenciamento	Artigo 66	Artigos 60 e 67
	Patrimônio Histórico/Tombamento	Artigos 72 e 73	Artigos 62 e 63
	Contra Administração Ambiental	Artigo 79	Artigo 67
	Direito de Vizinhança	Artigos 61 e 62	Artigo 54
	Vigilância Sanitária/Epidemiológica	Artigos 66 e 67	Artigos 60 e 61
	Ordem Urbanística	Artigos 51, 62 e 66	Artigos 54 e 60
	Transporte Terrestre	Artigos 61, 62 e 66	Artigos 54 e 60
	Ordenação da Cidade/Plano Diretor	Artigos 61, 61, 62 e 66	Artigos 54, 60 e 67
MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL	Flora	Artigos 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55	Artigos 38, 44, 46, 48, 50, 50-A
	Poluição e outros	Artigos 46, 61, 62, 63	Artigos 54, 55 e 56
	Ordenamento Urbano e Patrimônio Cultural	Artigo 73	Artigo 63
JUSTIÇA FEDERAL	Flora	Artigos 43 e 50	Artigo 38
	Poluição e outros	Artigo 61	Artigo 54
JUSTIÇA ESTADUAL	Flora	Artigo 48	Artigo 48
	Patrimônio Histórico	Artigo 63	Artigo 55
	Temática Urbana	Artigos 24, 29, 48, 51, 52, 53, 91, 55, 62, 63, 81 e 82	Artigos 29, 32, 38-A, 48, 49, 54, 55, 69-A

Fonte: elaboração própria (2020).

Assim, foram identificados 25 casos perante o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Renováveis (IBAMA), sendo infrações cometidas contra a fauna, contra a flora, poluição e outros, e contra a Administração Ambiental.

Os conflitos na Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo (SMA) somam 727 casos de infrações ambientais ocorridas no município de São Carlos-SP e apuradas pela Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo por meio do setor de Coordenadoria de Fiscalização Ambiental, eis que, em sua grande maioria, foi possível verificar a ocorrência de infrações à fauna, à flora, poluição e outros, intervenção em Unidade de Conservação, e contra a Administração Ambiental.

Na Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (CETESB) foram identificados 1.147 casos, envolvendo infrações contra a flora, licenciamento, poluição e outros, e contra a Administração Ambiental.

Os casos identificados no Ministério Público Federal (MPF) somam 12, sendo: infrações contra a flora, poluição e outros, ordenamento urbano e Patrimônio Cultural.

Os conflitos perante o Ministério Público Estadual (MPE), em número de 600 casos, são: infrações contra a flora, fauna, poluição e outros, água e esgoto, mineração, licenciamento, Patrimônio Histórico/Tombamento, contra Administração Ambiental, direito de vizinhança, vigilância Sanitária/Epidemiológica, ordem Urbanística, transporte terrestre, ordenação da cidade/Plano Diretor.

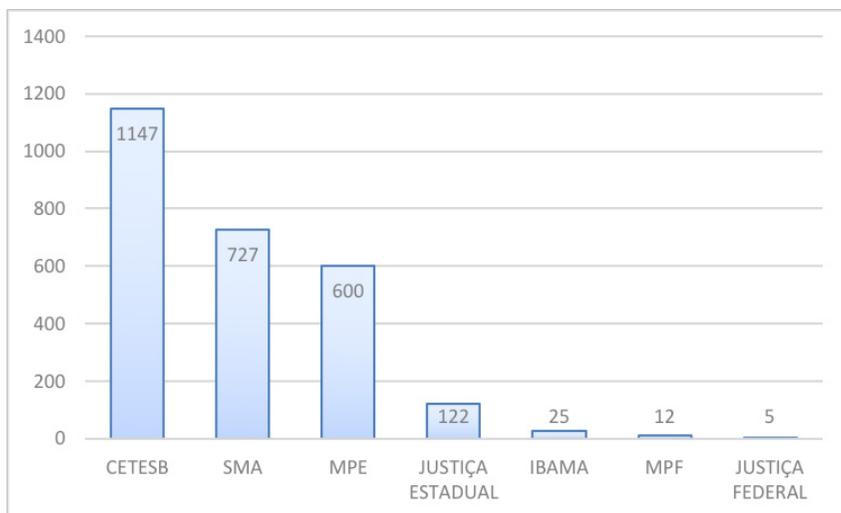
Na Justiça Federal foram identificados cinco casos, envolvendo infração contra a flora, poluição e outros. E os conflitos perante a Justiça Estadual somam 122 casos, nos seguintes assuntos: flora, Patrimônio Histórico, temática urbana.

Assim, o município estudado apresenta diversos casos de descumprimento de dispositivos legais ambientais. Isso pode ser constatado por meio da identificação dos conflitos ambientais institucionalizados perante os órgãos integrantes do Sistema Nacional de Meio Ambiente

(SISNAMA), em todos seus níveis, bem como daqueles órgãos que desempenham importante papel de ajustar comportamentos, como é o caso do Ministério Público – MP (Estadual e Federal), e do próprio Poder Judiciário (Estadual e Federal).

Em relação ao número absoluto de casos perante os órgãos, durante o período coberto pela pesquisa (2006-2016), a CETESB apresentou número superior, seguido da SMA, MPE, Justiça Estadual, IBAMA, MPF, e por último a Justiça Federal, assim como demonstra a Figura 1.

Figura 1 – Número de casos perante os órgãos ambientais



Fonte: elaboração própria (2020).

Com isso, nota-se grande volume de conflitos no âmbito de competência estadual, onde os órgãos ambientais estaduais (CETESB e SMA) contam com número expressivo de casos (1.147 e 727, respectivamente); seguidos pelo Ministério Público Estadual (600 casos), e 122 casos na Justiça Estadual. No âmbito federal (IBAMA, MPF e Justiça Federal), estes órgãos apresentam menos casos, sendo 25, 12 e 5, respectivamente. Os dados demonstram que as previsões

legais sobre competências ambientais, na Constituição (Brasil, 1988) e em normas infraconstitucionais (Brasil, 1981; 2011), proporcionam com que os órgãos estaduais tenham maior abrangência de atuação do que os federais.

Foram identificados casos de infração legal a uma grande diversidade de dispositivos legais, com predominância dos assuntos flora, fauna e poluição. Com isso, embora o município estudado possa ser considerado disfuncional em relação a diversos assuntos ambientais, alguns problemas se destacam (como flora, fauna e poluição), devendo o município envidar esforços imediatos para solucioná-los.

Há uma relação intrínseca entre esses três assuntos, porque a poluição degrada as condições ambientais que possibilitam a sobrevivência da fauna; e a flora não funciona apenas como *habitat* à biodiversidade, mas como filtrante de poluentes, e, em muitos casos, sua permanência atrela-se à existência de espécies animais polinizadoras e dispersoras de sementes (Oliveira et al., 2019). Assim como aponta Ziegler (2018), citada por Oliveira e Sousa (2021), um ecossistema equilibrado requer a manutenção das condições ideais nestes três aspectos, com um desequilíbrio podendo ser evidenciado pela propagação de vetores de doenças.

Embora os dados demonstram os conflitos ambientais em toda a extensão do município estudado, porém a grande maioria desses casos encontra-se em seu perímetro urbano (Oliveira et al., 2019). A escolha do município se deu principalmente pelo fato dele concentrar número significativo de pessoas no ambiente construído, e os dados apontam que é exatamente nesse ambiente (cidade) que há maior número de conflitos ambientais.

Para Lefebvre (1974), a juridicidade integra a concepção de produção do espaço. Assim, a regulação jurídica é «constitutiva e resultante do ambiente produzido, da organização, da orientação e da co-determinação das atividades» (Canzi & Teixeira, 2017, p.1817).

Para Izzo (2017), a cidade constitui um dos lugares mais interessantes para as práticas de reivindicação, proteção e de implementação dos direitos; onde a cidade é a primeira instância de promoção dos direitos humanos, dentro da chamada cidade dos direitos humanos.

Oomen e Baumgartel (2014) consideram que a cidade dos direitos humanos deriva do direito à cidade de Lefebvre (1969); e Oomen, David e Grigolo (2016, p. 277) definem a cidade dos direitos humanos como «uma cidade que é organizada segundo normas e princípios dos direitos humanos», como é caso do direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado (Brasil, 1988, art.º 225).

Assim, os dados demonstram a existência de conflitos ambientais que estampam a situação de descumprimento legal, de um direito humano constitucionalmente garantido. Com isso, Izzo (2017) aponta que a cidade é um daqueles espaços em que a inclusão política é demandada, contestada, negociada e muitas vezes negada.

Em todo e qualquer município deve haver o cumprimento das normas jurídicas ambientais, e nesse sentido a estrutura institucional estatal ambiental existente desempenha um importante papel, que é o de controle e repressão daqueles descumpridores, fazendo com que haja o restabelecimento dos ambientes que devem cumprir suas funções ecológicas.

3. Conclusão

O fenômeno da ocupação massiva dos perímetros urbanos nos municípios brasileiros tem apresentado sérios impactos para o ambiente, com consequência para a vida das pessoas. Mesmo diante dessa situação, os municípios precisam ser ecológicos para que possam proporcionar a seus habitantes uma sadia qualidade de vida.

A sustentabilidade ocorre mais facilmente em nível local, nos municípios. Para isso, o Direito desempenha papel determinante,

com o estabelecimento de normas jurídicas ambientais para se alcançar o direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, em todas suas interfaces. O respeito ao princípio do desenvolvimento sustentável é essencial para que os municípios possam ser chamados de ecológicos.

O ordenamento jurídico constitucional e infraconstitucional contempla os municípios ecológicos no Brasil. Todo o acervo normativo ambiental estabelece uma série de obrigações e direitos ambientais para que haja o cumprimento das funcionalidades ecológicas por parte dos municípios, de modo a garantir aos munícipes boa qualidade de vida em um ambiente saudável.

Porém, em existindo descumprimento desse acervo normativo ambiental em um município, este estará em disfunção ecológica, como no caso dos conflitos identificados no município estudado, que apresentou infração legal a diversos dispositivos legais, em uma miríade de assuntos, mas com predominância de infrações contra a flora, fauna e poluição. Esses assuntos estão interligados, propiciando impactos aos atributos ambientais municipais e aos direitos das pessoas.

A ocorrência predominante dos casos foi no espaço construído do município, especialmente porque a pesquisa ocorreu em um município com elevado grau de urbanização. Com isso, vê-se a grande incidência de conflitos nos espaços físicos ocupados pelas pessoas. Porém, mesmo diante desse cenário as pessoas devem gozar do direito à cidade e do direito a cidade dos direitos.

Então, ao serem identificados casos de descumprimento de normas jurídicas ambientais em um município, pode-se considerá-lo em disfunção ecológica, por faltar condições ambientais essenciais para que os munícipes possam desfrutar de um ambiente ecologicamente equilibrado, em todas suas interfaces, absolutamente essencial para uma sadia qualidade de vida, seja para a presente ou futuras gerações.

Referências bibliográficas

- Araujo, G. J. F. de. & Carvalho, C. M. (2011). A agenda 21 e a elaboração de políticas públicas para a sustentabilidade urbana. *Fórum Ambiental da Alta Paulista*, 7(4), pp. 685-699.
- Bolla, K. D. S. & Milioli, G. (2019). A Questão Ambiental no CRAS: Promoção de Qualidade de Vida e Sustentabilidade. *Psicol. cienc. prof.*, 39, e188719.
- Brasil. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 27 jun. 2021.
- Brasil. *Lei 6.938*, de 31 de agosto de 1981. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6938.htm. Acesso em 14 jun. 2021.
- Brasil. *Lei Complementar 140*, de 08 de dezembro de 2011. Fixa normas, nos termos dos incisos III, VI e VII do caput e do parágrafo único do art. 23 da Constituição Federal, para a cooperação entre a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios nas ações administrativas decorrentes do exercício da competência comum relativas à proteção das paisagens naturais notáveis, à proteção do meio ambiente, ao combate à poluição em qualquer de suas formas e à preservação das florestas, da fauna e da flora; e altera a Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LCP/Lcp140.htm. Acesso em 14 jul. 2021.
- Canzi, I. & Teixeira, M. M. (2017). A produção do espaço jurídico-político da cidade: uma abordagem a partir da teoria de Henri Lefebvre. *Revista de Direito da Cidade*, 9(4), pp. 1815-1833.
- Cavalcanti, C. (org.). (1999). *Meio Ambiente, Desenvolvimento Sustentável e Políticas Públicas* (2ª ed.). Fundação Joaquim Nabuco.
- Cichelero, C. A., Nodari, P. C. & Calgaro, C. (2018). A justiça e o direito fundamental ao meio ambiente. *Opin. jurid.*, 17(34), pp. 171-189.
- Comissão Mundial Sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD). (1988). *Nosso futuro comum*. Fundação Getulio Vargas.
- Ferrão, A. M. de. A (2016). Cidades e territórios sustentáveis, paisagens culturais e desenvolvimento regional. *Labor e Engenho*, 10(2), pp. 170-179.
- Garcias, C. M. & Bernardi, J. L. (2008). As Funções Sociais da Cidade. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia (UniBrasil)*, 4, pp. 1-15.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2013). *Atlas do censo demográfico 2010*. IBGE. [Acompanha 1 CD-ROM]. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=264529>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- (s.d.). IBGE – Cidades. Brasil/São Paulo/São Carlos. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-carlos/panorama>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- Ipiranga, A. S. R., Godoy, A. S. & Brunstein, J. (2011). Introdução. *RAM, Rev. Adm. Mackenzie (Online)*, 12(3), pp. 13-20.

- Izzo, V. N. (2017). Reflexões sobre a prática urbana dos direitos: o direito à cidade como direito a ter direitos. In C. M. de Oliveira, *NOVOS DIREITOS – A interdisciplinaridade do Direito na sociedade contemporânea* (pp. 47-66). CPOI/UFSCar.
- Jacobi, P. (2006). Dilemas Socioambientais na gestão metropolitana: Do risco a busca da sustentabilidade urbana. *Política e Trabalho*, (25), pp. 115-134.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace* (2ª ed.). Anthropos.
- . (1969). *O direito à cidade*. [Tradução de T. C. Netto]. Documentos.
- Lunelli, C. A. (2015). Direito ambiental e novos direitos. In A. U. Rech, J. Marin & S. Augustin (orgs.), *Direito ambiental e sociedade* (pp. 11-39) [recurso eletrônico]. Educus.
- Monte-Mór, R. (2015). Urbanização, sustentabilidade, desenvolvimento: complexidades e diversidades contemporâneas na produção do espaço urbano. In G. M. Costa & H. S. de M. Costa. *Teorias e Práticas Urbanas-Condições para a sociedade urbana* (pp. 55-69). C/Arte.
- Moura, R. S. C. & Barreto Filho, B. de F. (2017). Políticas públicas para a promoção do desenvolvimento sustentável na cidade de Rafael Fernandes-RN. *GEOTemas*, 7(2), pp. 17-44.
- Nunes-Neto, N.F, Santos Do Carmo, R. & Niño El-Hani, C. (2013). O conceito de função na ecologia contemporânea. *Revista de Filosofia Aurora*, 25(36), pp. 43-73.
- Oliveira, C. M. de. (2019). Agenda 21: propostas de integração. *Revista Direito Ambiental e sociedade*, 9(3), pp. 33-56.
- Oliveira, C. M. de. & Sousa, I. C. N. de. (2021). Conflitualidade ambiental em São Carlos/SP: mapeamento como diagnóstico e subsídio ao planejamento de políticas. *Revista de Direito da Cidade*, 13(3), pp. 1393-1421.
- Oliveira, C. M. de. & Sousa, I. C. N. de., Zanquim Junior, J. W. & Colenci, P. L. (2019). *Cidades (i)legais: análise comparativa dos conflitos ambientais urbanísticos em São Carlos – Brasil e Coimbra – Portugal*. UFSCar/CPOI.
- Oliveira, F. P. (2015). Cidades em crise: os problemas e (algumas possíveis vias de solução em Portugal. In C. M. de Oliveira, *Novos Direitos: cidade em crise?* (pp. 21-37). RiMa.
- ONU – Organização das Nações Unidas. A/RES/71/256. (2017). *Conferência das Nações Unidas sobre Habitação e Desenvolvimento Urbano Sustentável (Habitat III)*, 20 de outubro de 2016. Quito.
- Oomen, B. (2016). Introduction: the promise and challenges of human rights cities. In: B. Oomen, M. Davis & M. Grigolo (orgs.), *Global urban justice: the rise of human rights cities* (pp. 1-19). Cambridge University Press.
- Oomen, B. & Baumgartel M. (2014). Human Rights Cities. In A. Mihr & M. Gibney (eds.), *The Sage Handbook of Human Rights* (pp. 709-729). Sage.
- Oomen, B., Davis, M. F. & Grigolo, M. (eds.). (2016). *Global Urban Justice. The rise of human rights cities*. Cambridge University Press.
- Reichhardt, F. V. & Santos, M. R. A. dos. (2019). (In)eficácia do Princípio de Precaução no Brasil. *Estud. av.*, 33(95), pp. 259-270.
- Rolnik, R. (2007). *Regularização fundiária plena: referencias conceituais*. Ministério das Cidades.

- Sachs, I. (2008). *Caminhos para o desenvolvimento sustentável*. Garamond.
- Tibo, G. L. de A. (2011). *A superação da ilegalidade urbana: o que é legal no espaço urbano?* [Dissertação de Mestrado]. Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Trevisan, D. P., Moschini, L. E. & Mello, B. M. de. (2017). Avaliação da naturalidade da paisagem do município de São Carlos - SP. *Revista Brasileira de Geografia Física*, 10(2), pp. 356-370.
- World Comission On Environment And Development (WCED). (1987). *Our Common Future*. Oxford University Press.
- Ziegler, M. F. (2018). Mosquitos vetores de doenças ganham com redução de áreas verdes em São Paulo. *Agência FAPESP*. <http://agencia.fapesp.br/mosquitos-vetores-de-doencas-ganham-com-reducao-de-areas-verdes-em-sao-paulo/27009/>. Acesso em: 26 jul. 2021.

(Página deixada propositadamente em branco)

**O FOTOJORNALISMO E A CONSTRUÇÃO NARRATIVA
NA IMPRENSA BRASILEIRA DURANTE O REGIME
MILITAR (1964-1985)**

**THE PHOTOJOURNALISM AND THE NARRATIVE
CONSTRUCTION IN THE BRAZILIAN PRESS DURING
THE MILITARY REGIME (1964-1985)**

Thomas Dreux Miranda Fernandes

Università degli Studi di Cagliari,

Facoltà di Studi Umanistici

<https://orcid.org/0000-0001-8195-3898>

RESUMO: Partindo de uma perspectiva interdisciplinar reunindo História, Fotografia e Comunicação, a hipótese apresentada defende que nos primeiros anos do Regime Militar Brasileiro (1964-1985), especialmente até 1968, ano de promulgação do AI-05, os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* mantiveram um posicionamento, na maior parte das ocasiões, abertamente favorável ao regime. Com o passar dos anos, tal posicionamento se alterou. Tal ponto de reflexão nasce de uma análise da construção do discurso fotográfico de alguns órgãos de imprensa brasileiros – *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* – esta é dedicada a refletir se e como tais discursos foram formulados de maneira a construir ou não, em diferentes momentos, um relacionamento de cumplicidade com o regime. Nesse sentido, a análise das fotografias buscou expor de que forma as imagens foram utilizadas como parte da construção discursiva e como forma de legitimação do sentido discursivo que

cada periódico procurou construir. Com isso, a proposta apontou como se deu a identificação do *ethos* de cada periódico a partir da análise da construção de significado nas publicações, especificando a função que as fotografias e suas formas de articulação com o resto da publicação – através das legendas, manchetes, *leads* – cumpriam no relacionamento dos cotidianos com o regime e seu público leitor. Por fim, ressalta-se o fato de que os conceitos de Dialogismo e de Fotografia Documento e Fotografia Expressão ajudam a fundamentar teórica e metodologicamente a reflexão proposta, transitando entre os campos da História e Linguagem.

Palavras-chave: ditadura militar, fotojornalismo, dialogismo, História, imprensa.

ABSTRACT: From an interdisciplinary perspective merging History, Photography and Communication, the hypothesis presented defends that in the first years of the Brazilian Military Regime (1964-1985), especially until 1968, the year of the promulgation of AI-05, the newspapers *Folha de S. Paulo* and *O Estado de S. Paulo* maintained a position, on most occasions, openly favourable to the regime. As the time passed, this position changed. This proposal arises from the analysis from the photographic discourse construction in some Brazilian press organs – *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* and *O Estado de S. Paulo*. It is dedicated to reflect if and how such discourses were formulated in order to build or not, at different times, a relationship of complicity with the regime. In this sense, the analysis sought to expose how the images were used as part of the discursive construction and as a way to legitimize the discursive sense that each periodical sought to build. The proposal pointed how the identification of the ethos of each periodical took place from the analysis of the construction of meaning in the publications, specifying the function that the photographs and their forms of articulation with the rest of the publication – through the subtitles, headlines, leads – fulfilled in the relationship of everyday life with the regime and its readership. Finally, it is emphasized the fact that the concepts of Dialogism and of Document Photography and Expression Photography ground theoretically and methodologically the proposal transiting between the History and Language Philosophy fields.

Keywords: military dictatorship, photojournalism, dialogims, History, press.

O fotojornalismo e a construção narrativa na imprensa brasileira no Regime Militar (1964-1985): alguns exemplos

Em primeiro lugar, é necessário apontar que a comunicação apresentada no XIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas é um resultado parcial da pesquisa de doutoramento em desenvolvimento na Università degli Studi di Cagliari. Acrescento que se parte da premissa de que o percurso de análise proposto é construído de forma multidisciplinar, já que se coloca no cruzamento de áreas do conhecimento que muitas vezes, do ponto de vista formal, estão separadas; assim são atravessados elementos da Filosofia da Linguagem, Semiótica, Fotografia e História. Esse aspecto multidisciplinar nos leva a abordagens metodológicas que se completam e procuram dar destaque às características expressivas da fotografia como elemento de análise, são os casos dos conceitos de *enunciado dialógico*, *decomposição analítica* e *semiótica-histórica* com suas respectivas categorias de *espaço* (Volóchinov, 2018; Boni, 2000 e Mauad, 2005).

Antes de passarmos às imagens, indico rapidamente algumas informações e reflexões a respeito das fontes. Foram utilizados os arquivos digitais dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. O primeiro disponível através do site do periódico e o segundo acessível nos Arquivos da Biblioteca Nacional e também nos Arquivos *Google*, porém, foram vistas diferenças quanto ao acesso às imagens em alta definição. No caso da *Folha* é necessário ser assinante para ter a permissão ao *download*, no caso do *JB*, deve-se entrar em contato com o arquivo e pedir o envio das páginas desejadas, nesse caso,

contudo, mediante pagamento. O arquivo do *JB* apresenta melhores condições gerais de conservação do que o do jornal paulista, facilitando a leitura e identificação das imagens. Destaca-se também a necessária reflexão a respeito do que significa acessar imagens impressas através da mediação digital dos arquivos *online*, a esse aspecto, porém, acredito que valha por si só uma reflexão mais longa e que não cabe na presente discussão.

Assim, partindo fundamentalmente das noções de interação e movimento constante entre os enunciados (Volóchinov, 2018 e Bakhtin, 2016), o que se pretende indicar é o fato de que o discurso jornalístico e fotográfico de tais jornais, nos dias que antecederam e sucederam o golpe militar de 1964, tiveram como função e objetivo ampliar o discurso monológico proposto pelo movimento golpista, pelos sujeitos envolvidos no golpe e também pelo grupo social responsável pela ruptura democrática (parte da elite política e econômica do país). Dessa forma, entendendo o movimento golpista como uma reação preventiva às possibilidades de aprofundamento do reformismo social que o governo trabalhista de João Goulart representava como projeto de nação, os golpistas de 1964 se apoiaram discursivamente na reelaboração de sentido de alguns signos ideológicos, como por exemplo: *democracia, liberdade, pátria e comunismo* (Toledo, 2004).

Para acessar as camadas de interpretação que a imprensa como fonte permite é necessário fundar-se na concretude da História, historicizando, portanto, as imagens e a respectiva análise de seus elementos linguísticos. Nas imagens que aqui são apresentadas é possível apreender que o golpe enquanto movimento político e social é retratado como a busca pela vitória da democracia e não como uma resposta autoritária à possibilidade de alteração da realidade material da população através de políticas reformistas – destaque, reformistas, e não comunistas como o discurso da «revolução» insistiu em afirmar (Fiorin, 1988). Dessa forma, os jornais e as fotografias,

uma vez que são refletores e refratores do *horizonte social* no qual estão inseridos, reforçam certas concepções monológicas, retirando dos termos, seus significados e sentidos da História e os ligando tão somente ao desejo daqueles que realizavam e apoiavam o golpe, ou seja, pretendeu-se através da roupagem jornalística e fotojornalística construir um *discurso estanque*. Tentemos então manter tais signos socialmente vivos, recolocando-os em disputa e retomando as interações que compõe a essência material de tais enunciados, superando a aparência democrático-ufanista que lhes foi dada.

Antes de se passar a alguns exemplos, é necessário destacar que se toma o golpe realizado em 31 de março de 1964 como o resultado do aprofundamento das tensões políticas, institucionais e sociais ao menos desde 1961. Muitos historiadores defendem, porém, que as velhas oligarquias políticas e a burguesia crescente não aceitavam qualquer projeto político dedicado ao reformismo social. Nesse sentido, os principais representantes da burguesia liberal brasileira apoiaram não só o golpe, mas os primeiros meses e anos do regime militar. Alterações em tal posicionamento começaram a ser vistas especialmente após o AI-05¹ e o aprofundamento da repressão a partir de 1968. De toda forma, as ações políticas de Jango² em março de 1964, os comícios e a presença do presidente em eventos de associações de oficiais de baixas patentes foram o pretexto final para o golpe. (Napolitano, 2017 e Chammas, 2012).

Passemos finalmente a algumas etapas metodológicas e pragmáticas, tomando como ponto de partida o movimento proposto por Mauad (2005) e o percurso histórico-semiótico. Tal noção considera a fotografia o resultado de um trabalho social de produção de significado e sentido, podendo criar novos comportamentos sociais

¹ Ato Institucional N°5.

² João Goulart (PTB), passou de vice-presidente eleito para presidente em 1961, quando Jânio Quadros renunciou ao cargo. Desde sua chegada ao posto conviveu com tentativas de golpe e forte oposição parlamentar.

ou controlar os já existentes. Com isso são dados mais elementos para a compreensão do sentido construído e percepção dos aspectos histórico contextuais que não estão presentes necessariamente nas imagens. Contudo, esse processo não é automático, perceber o ser e o agir social nas fotografias é resultado de um percurso de treino do olhar e da recepção, entendendo também que a imagem é uma escolha estética, formal e de sentido que foi feita a partir de outro conjunto de escolhas. Além disso, parte-se dos conceitos de intertextualidade (como um processo contínuo de interação e construção de sentido), e também, de transdisciplinariedade, ou seja, justamente as relações entre campos de estudo que permitem o acesso a outro ferramental de análise (Mauad, 2005).

A proposta histórico-semiótica aponta que há uma relação sintagmática, ou seja, os significados se organizam a partir de certas regras da linguagem fotográfica³, mas também paradigmática, pois as representações são resultados das escolhas possíveis que se determinam socialmente. (Mauad, 2005, p.139). Uma vez que a noção de espaço é central na análise histórica da mensagem fotográfica e, dado que a fotografia em si é um recorte espacial que contém em si mesma outros espaços, são utilizadas categorias espaciais: espaço fotográfico, geográfico, do objeto, da figuração e da vivência⁴, funcionando como ferramentas de formalização dos diálogos transdisciplinares propostos na análise. (Mauad, 2005,

³ Nesse sentido o trabalho de Paulo Cesar Boni, *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo* (2000) serviu de balizador.

⁴ *Espaço Fotográfico* – recorte espacial feito na imagem, sua composição, recursos técnicos, elementos da história da fotografia e do plano de expressão (enquadramento, luz, ângulo). Busca descrever a linguagem fotográfica.

Espaço Geográfico – refere-se ao espaço físico recortado pela fotografia, este não é homogêneo e geralmente marcado por oposições: campo/cidade, interno/externo, público/privado.

Espaço do Objeto – compreensão e interpretação da lógica existente na representação dos objetos, sendo estes: interiores, exteriores e pessoais.

Espaço da Figuração – categoria dedicada aos sujeitos que compõe a imagem, pessoas, animais, suas hierarquias, diferenças, atributos.

p.146). Usar a fotografia para a compreensão do passado é buscar compreender as escolhas que foram feitas na sua composição e seus sentidos subsequentes, porém, tal caminho é também uma escolha dentro do trabalho do historiador. Vejamos finalmente as imagens.

31/03/1964 – Folha de S. Paulo

— Brasil continua

... e o sistema de SUD, a FOLHA DE S. PAULO...
... a imprensa...
... a imprensa...
... a imprensa...

FOLHA DE S. PAULO

Um jornal a serviço do Brasil

ANO XLIV * São Paulo — Terça-feira, 31 de março de 1964 * Nº 12.767

Brasil preocupa EUA

WASHINGTON, 30 DE MAR. — O Departamento de Estado americano...
... a imprensa...
... a imprensa...

essa
início

... a imprensa...
... a imprensa...
... a imprensa...

na
clogia

... a imprensa...
... a imprensa...

... a imprensa...
... a imprensa...

... a imprensa...
... a imprensa...

Os Clubes Naval e Militar tomam posição conjunta

Calma e exaltação



O presidente, no Automóvel Clube do Rio, momentos antes de proferir violenta diáscora, assiste com calma e exaltação

JG e a crise:
Não permito
violências

... a imprensa...
... a imprensa...
... a imprensa...

Plano para matar Arrais em Maceió

[IMAGEM 01]

A capa desta edição do jornal apresenta três imagens, dispostas aproximadamente cada uma um terço da página. Somente a primeira será objeto de nossa análise. A fotografia aparece logo abaixo da manchete: «Os Clubes Naval e Militar tomam posição conjunta», o subtítulo completa a moldura: «Calma e exaltação», por fim a legenda: «O presidente no Automóvel Clube do Rio, momentos

Espaço da Vivência – trata do espaço da síntese do movimento fotográfico, seja o movimento para a criação do recorte, ou então o movimento que foi recortado. (Mauad, 2005, p.150).

antes de proferir violento discurso, ouviu com calma oito oradores», abaixo da fotografia.

Do ponto de vista do *Espaço Fotográfico*, a imagem divide-se em dois planos principais, com ângulo de tomada em leve mergulho⁵. No primeiro plano, João Goulart está quase centralizado no enquadramento, nota-se um sutil deslocamento à esquerda – o que talvez possa ser lido como uma indicação de seu posicionamento político, à esquerda de acordo com as interpretações liberais da época. O registro foi feito a uma distância de alguns metros da mesa em que estava o presidente e demais pessoas. Apesar do plano americano (reconhecido por ressaltar os elementos humanos na imagem construída) provavelmente a foto foi tirada através do uso de uma lente teleobjetiva, permitindo o enquadramento mais próximo dos indivíduos retratados e gerando um achatamento dos planos. É evidente o cuidado em relação ao enquadramento, evitando recortes no primeiro plano, observar-se também a intenção do fotógrafo de enfatizar aqueles que estavam sentados à mesa.

No que diz respeito ao *Espaço do Objeto*, é possível identificar algumas garrafas, flores e microfones sobre uma mesa; delimitando o momento recortado a um espaço interno, com os oradores sentados de frente para o público. Já avançando para o *Espaço de Figuração*, destacam-se também os interlocutores que aparecem na imagem. Ao lado direito do presidente da República, é possível identificar um homem, provavelmente membro do Clube Militar, pois está fardado; do outro lado. À direita na imagem há outro homem sentado, levemente cabisbaixo. No segundo plano da fotografia, atrás da mesa e, em pé, são identificáveis outros oito homens, alguns fardados outros não, todos muito próximos, indicando a provável lotação e importância do evento registrado. No momento do registro, Goulart

⁵ Ângulo de tomada da fotografia no qual o fotógrafo coloca-se acima do objeto fotografado, muito usado quando o objetivo é desvalorizar o objeto.

estava levemente cabisbaixo, olhando para baixo (como indicado na legenda), ouvindo o discurso de outro orador.

De forma genérica, observa-se nesse caso que os uniformes militares, ainda que de membros da baixa patente da Polícia Militar Carioca, e o terno do presidente e demais sujeitos retratados são utilizados como objetos de distinção social, servindo para delimitar as respectivas funções sociais dos presentes; além disso, chama atenção a ausência de mulheres na cena recortada, evidenciando o patriarcalismo da política brasileira.

Por fim, ao tratarmos o *Espaço da Vivência*, as experiências e sínteses que a fotografia recorta, seleciona e enuncia, observamos uma identificação e interação fundamental entre a imagem e o trecho da legenda: «[...] momentos antes de proferir violento discurso, ouviu com calma oito oradores» dado que, a partir da leitura da legenda, a imagem carrega, transmite e pode significar esse momento de espera do presidente antes de falar. Assim, o discurso *violento* e a *calma* identificados no subtítulo e no texto da legenda da primeira fotografia, estariam retratados na expressão ambígua do presidente. Sublinhamos que as palavras *violento* e *calma* são, nos textos citados, as únicas que carregam subjetividade explícita. Tomando sempre o contexto da época como ponto de partida, é possível inferir que a *violência* imputada ao discurso pode ser consequência do momento instável de pré-golpe militar no qual o governo de João Goulart estava inserido e sabia que se aproximava, e que, nesse momento, Jango fez a escolha por um discurso que reforçava as diferenças entre seu governo e as intenções dos golpistas. Ao mesmo tempo, o uso do termo *calma* em relação às falas de oradores pertencentes ao clube militar e naval, pode apontar o fato de que os grupos políticos ali reunidos compunham a base militar apoiadora de Jango, embora o presidente tenha tentado frear as manifestações e insubordinações dos oficiais de baixa patente.

A partir dessa análise observa-se que do ponto de vista formal, a imagem propõe adequar-se ao «fotojornalismo objetivo», transmitindo a ideia de documentar o evento mais do que interpretá-lo. O enquadramento procura colocar os personagens na cena de modo discursivamente direto, reduzindo os ruídos enunciativos que a fotografia pode proporcionar. Além disso, a editoria do periódico procurou expor os personagens, principalmente Goulart, de maneira sóbria. Promovendo a ideia de que o jornal *Folha de S. Paulo* tenta retratar o fato de maneira distante, sem envolvimento político-ideológico, sem subjetividade. Entretanto, as expressões indicadas, *violento* e *calma*, ao ligarem-se à fotografia, acrescentam subjetividade e juízo de valor do periódico ao ocorrido.

31/03/1964 - Jornal do Brasil



[IMAGEM 02]

Na edição do *JB* de 31 de março de 1964 foi publicada apenas uma fotografia na capa do jornal. Colocada no alto e centro da página, a imagem, foi posicionada de maneira simétrica, deixando espaço para textos nas laterais. Pouco abaixo a manchete que destacava: «Clube Militar dá apoio ao Clube Naval». Imediatamente acima da imagem encontra-se o subtítulo «Reforma para sargentos», já a legenda abaixo da foto informa: «O Presidente João Goulart falou longamente das reformas e disse que deseja disciplina nas Forças Armadas».

Em termos de linguagem e *Espaço Fotográfico* nota-se, dada a aproximação do objeto e achatamento dos planos, o uso de lente teleobjetiva e disposição em Primeiro Plano ou *Close-Up*. Tal combinação também contribui para uma reduzida profundidade de campo⁶, gerando significativa diferença focal o centro e a periferias da imagem, este recurso é muito usado para enfatizar o objeto, isolando-o do ambiente e destacando sua fisionomia. Nessa imagem, João Goulart está centralizado no enquadramento, tendo seu rosto, capturado de maneira frontal em um leve ângulo de *contra mergulho*⁷, revelando em detalhes sua expressão quando discursava, sendo o único sujeito identificável no *Espaço de Figuração*. Já o *Espaço dos Objetos* abrange os elementos do momento do discurso: no primeiríssimo plano, se identifica o microfone e sua mão direita apontando. Ao fundo, são visíveis outras pessoas, entre eles, o que está imediatamente atrás do presidente porta um chapéu militar, novamente com as vestimentas, servindo como sinal de distinção social, embora não se possa identificar os demais sujeitos. A mão de Goulart encobre

⁶ O conceito trata da área nitidamente focalizada em uma imagem para além do ponto central focado. Depende de três fatores: abertura do diafragma, distância focal e distância de tomada.

⁷ Ângulo de tomada oposto ao mergulho, usado quando o objetivo é valorizar o objeto da fotografia.

parcialmente o rosto de um de seus interlocutores a seu lado, retratado com os olhos fechados. O jogo de sombras, de grande destaque na fotografia em branco em preto, se faz presente também no rosto do presidente da república, metade iluminado, e metade na sombra, aproximando assim, os espaços fotográficos, de figuração e vivência.

O enquadramento aproximado e centralizado, recortado no rosto do presidente, se dedica a revelar e deixar nítidas suas expressões: testa e olhos franzidos indicam veemência, irritação e, possivelmente, certa dose de nervosismo na fala. Da mesma forma, o punho cerrado e o dedo apontado transmitem um tom de acusação ou, em outra leitura, de ordem-imperativa. Indicamos assim, que do ponto de vista do *Espaço da Vivência*, a imagem privilegia do ponto de vista estético-formal a emoção do orador no momento do discurso. Além disso, se especula com a subjetividade na recepção do leitor, dado que o jogo de luz e sombra carrega um aspecto sombrio, incerto, nebuloso quanto ao destino do presidente e da nação.

Assim como na capa do jornal *Folha de S. Paulo*, há uma interlocução entre a imagem e os textos-verbais, mas principalmente com o contexto político do momento. As reformas sociais defendidas pela agenda política de Jango que foram tema de seu discurso (destacadas no subtítulo e legenda) eram a principal expressão nos primeiros meses de 1964 da divisão nacional em termos de projeto de país: reformista ou liberal. Tais elementos contribuem para o entendimento das diferentes ênfases nas noções de força ou nervosismo que a imagem carrega e que, no caso do periódico anterior, está contida nas noções ambíguas apresentadas na interlocução de *calma e violência*.

A fotografia escolhida para a capa desta edição do *JB* joga com os códigos abertos da fotografia justamente por explorar não apenas as dimensões emocionais do indivíduo retratado, mas também

a flexibilização da subjetividade do leitor, que navega entre a ideia de nervosismo ou firmeza de Goulart de acordo com sua leitura do momento político social que o país atravessava. Outra diferença em relação à *Folha de S. Paulo*, é o fato de que na capa do *Jornal do Brasil*, o presidente é retratado ativamente como orador e não apenas um ouvinte.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960 a imprensa brasileira ganhou agilidade assim como novas possibilidades técnicas, porém, os jornais diários ainda levavam algumas horas para absorver os fatos. Dessa forma, julgamos mais interessante fazermos um salto para o dia 02 de abril de 1964. Ressaltamos que serviu de critério para a escolha das páginas e fotografias analisadas neste item o fato de que a capa da *Folha de S. Paulo* do dia 01/04/1964 não se encontra em bom estado de conservação no arquivo do periódico e em sua versão *online*, praticamente impossibilitando a visualização das imagens. É interessante, contudo, observar quais foram as informações apresentadas nas manchetes, legendas e chapéus. Tal interação se mostra fundamental para a compreensão das razões da escolha das imagens que foram impressas na página n° 6 do 1° Caderno do jornal.⁸

⁸ A dificuldade técnica material de conservação das páginas, mas principalmente das imagens em preto e branco impressas, indica a importância do tema e o quanto é central a possibilidade material de realização das atividades intencionadas e o modo como isso altera a interação com o meio. No caso da presente análise, nos obriga a olhar para outras páginas da edição o que, a princípio, pode parecer negativo, por outro lado, permite observar aspectos da publicação que talvez pasassem despercebidos.



[IMAGEM 03]

O 1º *Caderno* daquele dia trouxe na página nº6, uma composição de Página/*Espaço Fotográfico* com treze fotografias dos últimos dias sob o seguinte título: «Fotos da crise». Emoldurando as três fotos horizontais diagramadas no meio da página estão dez retratos dos principais personagens políticos do momento, apontando quais daqueles sujeitos se colocaram a favor ou contrários ao movimento golpista – nomeado pelo jornal de «revolucionário». Nos dedicaremos apenas às fotos horizontais. Na primeira observa-se, a partir de um plano médio, apresentando uma interação equilibrada entre os sujeitos, *Espaço de Figuração* e o contexto. O ângulo de contra-mergulho, realça os elementos em cena, quatro homens, um dos quais está abaixado, sobre um púlpito hasteando uma bandeira. Ao fundo, é possível observar um edifício que parece ter no mínimo dois andares devido a quantidade de janelas retratadas, além uma árvore grande no terço vertical esquerdo da imagem. Aqui identifica-se uma constante interação entre o *Espaço dos Objetos*, nesse caso composto por elementos externos como o púlpito, bandeira, janelas e edifício, que ajudam a identificar e localizar o *Espaço Geográfico* no qual se desenrola a cena. Não é possível afirmar com precisão o ponto exato do evento somente a partir da imagem, porém, nota-se que se trata de uma praça bastante urbanizada, algo que será completado através da interação com o texto-verbal da legenda como veremos.

O fotógrafo optou por uma grande profundidade de campo, pois não se veem grandes diferenças na nitidez focal nos diferentes planos e elementos da imagem, embora o segundo plano esteja um pouco menos nítido. A aproximação dos sujeitos retratados e o visível achatamento de planos, são característicos do uso de teleobjetiva. Passemos a dois aspectos centrais para a interpretação desta fotografia, o chapéu da foto: «Boato iça pendão» e a legenda: «O boato correu: JG renunciou. Logo as bandeiras brasileira e paulista foram hasteadas no Mackenzie». Juntos tais elementos indicam a necessária

interação entre textos verbais e não verbais para a apreensão das razões de publicação daquela imagem, e a relevância ao retratar indivíduos aleatórios, hasteando tais bandeias na Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, local que se tornou célebre pelas reuniões de apoiadores ao regime.

Abaixo, outra imagem também feita com lente teleobjetiva, aproximando os elementos e achatando os planos, enquadra em plano médio, ângulo normal e com profundidade de campo média, um grupo de aproximadamente vinte soldados no que parece ser a escadaria de uma praça. A distância focal média garante o foco e atenção ao primeiro plano, desfocando levemente o fundo. Na foto, o *Espaço de Figuração* é protagonista, muitos dos soldados retratados olham para o fotógrafo no momento do registro, alguns sorriem, uns parecem estar comendo, outros apenas observam e alguns outros ainda (especialmente no canto direito embaixo da foto) estão de capacete, reforçando a ideia de um possível combate; este último elemento do *Espaço dos Objetos* carrega de significado as vestimentas dos sujeitos fotografados. O texto escrito outra vez ajuda a compreensão da intenção discursiva do jornal e como a fotografia foi usada nesse sentido, o chapéu indica: «Democracia: um ideal» e a legenda: «Sorrisos joviais maream a última «boia» antes do embarque. Agora vão combater em nome da democracia». Neste caso, os soldados retratados vão, nas palavras do jornal, defender a democracia. Há aqui, uma concordância da escolha lexical e discursiva da *Folha de S. Paulo* com o discurso oficial das forças golpistas que depuseram João Goulart em nome de uma suposta ameaça comunista e consequente ruptura democrática, razão pela qual o movimento autoritário foi batizado por seus membros de «revolução». Além disso, há também o aspecto genérico da imagem retratada e da cena construída com auxílio das legendas: não há indicação de onde a cena ocorreu e para onde aqueles soldados iriam, expondo a intenção do jornal de transmitir a ideia de que

«as forças armadas apoiam e defenderão a democracia» e não um fato que tenha ocorrido em um lugar identificável.

A última das três fotos propõe como *Espaço Fotográfico* um plano geral interno em mergulho, no primeiro plano o registro feito com lente grande angular (aumentando o tamanho da cena registrada) capta na composição do *Espaço dos Objetos* uma mesa com diversos papéis sobre, e um grande grupo de homens aglomerados, sobretudo no lado que estava de frente para o fotógrafo, recortando o *Espaço de Figuração*, no qual novamente não é possível observar a presença de mulheres. Já o *Espaço Geográfico*, se mescla com os *objetos exteriores*, do que parece ser um ginásio, dado que se observam traves de um gol do que provavelmente era uma quadra poliesportiva e uma grade de proteção no segundo plano. Mais uma vez a relação com o texto verbal é fundamental, indicando a intenção do jornal em transmitir a ideia de um possível combate a curto prazo, ainda que nesse caso sejam fornecidas informações mais específicas. O chapéu diz: «A ordem é mais gente» e a legenda: «Mais gente para a luta é a palavra de ordem. E o alistamento de voluntários foi aberto ontem no DEFE». O editorial da mesma edição reafirma essa proposta discursiva apresentada nas imagens e nas suas interações com pequenos textos e legendas.

Assim se deve enxergar o movimento [golpista] que empolgou o país. Representa, fora de dúvida, um momento dramático de nossa vida, que felizmente termina sem derramamento de sangue. E termina com a vitória do espírito da legalidade, reestabelecendo o primado da Constituição e do Direito. Resta-nos esperar que os focos de resistência esboçados em raros pontos logo se desfaçam, para que a família brasileira reencontre no menor prazo possível a paz à qual tanto aspirava e o povo, livre da pregação e da ação dos comunistas que se haviam infiltrado no governo volte a ter o direito, que lhe haviam tirado, de trabalhar em ordem e dentro da lei. (Em Defesa Da Lei..., 1964, p. 3)



[IMAGEM 04]

No caso do *Jornal do Brasil*, os arquivos estão bem preservados e é possível analisar as imagens, textos e legendas. Das seis fotografias publicadas na capa da edição do dia 02 de abril de 1964, analisaremos em profundidade apenas uma por considerarmos que essa é a imagem que dialoga de maneira mais direta a edição da *Folha de S. Paulo* da mesma data. Nos deteremos à primeira foto que aparece ao alto e no canto esquerdo da página, a fotografia de maior força expressiva da capa. Publicada em preto e branco, em seu *Espaço Fotográfico* são visíveis as silhuetas de dois soldados, um colocado em primeiríssimo plano no canto direito da imagem em frente ao que parece ser um veículo militar, e o segundo soldado bem no meio no que se pode chamar de segundo plano, dado que ao fundo há ainda um terceiro plano onde se vê a entrada de um edifício. Nesse caso, é interessante observar o modo como a *Figuração* e *Objetos*, ambos explicitamente ligados à temática militar compõe de maneira clara a

cena, sem que seja necessária a identificação dos sujeitos retratados. A fotografia em plano médio retrata os soldados em interação com a rua, com os objetos e com a chuva que caía forte no momento do registro. Além disso, apresenta pequena profundidade de campo, dado que o espaço de foco nítido se restringe principalmente ao soldado no meio da imagem, revelando o uso de uma abertura maior do diafragma, necessário para a entrada suficiente de luz, considerando que a fotografia foi feita durante a noite.

Além disso, a fotografia em contra-mergulho, se coloca levemente abaixo da altura dos soldados. Normalmente esse recurso é usado que busca enfatizar o objeto retratado, mas, nesse caso, parece tratar-se de um recurso técnico muito bem executado pelo fotógrafo Evandro Teixeira que procurou, através do ângulo de tomada e da composição contraluz (ressaltando o contraste do preto e branco), enfatizar a presença da forte chuva. A imagem é estática, com os soldados parados, e ao mesmo tempo também se movimenta, pois a chuva não foi completamente congelada pela velocidade do obturador. Criando, assim, o efeito de cavalgada, ou seja, foi dado movimento aos pingos de chuva, criando um forte efeito estético. Destacamos a enorme habilidade técnica do fotógrafo ao trabalhar com condições de iluminação limitadas, em meio à chuva e, a partir de tais condições materiais, construir uma noção de contraste e tonalidade que ajudam a reforçar alguns elementos do dia e do contexto político daquele momento no país, reforçando de forma subjetiva e poética o *Espaço da Vivência* em diferentes camadas. A imagem do soldado na chuva, durante a noite, no meio da rua, rodeado de outros militares aponta, ao mesmo tempo, o respeito deste sujeito às ordens que lhe foram dadas e à hierarquia militar, assim como a excepcionalidade do evento: a tomada do poder político no país.

Por último, se destaca novamente a interação com o chapéu e a legenda. O primeiro diz: «Fiel até debaixo d'água», reforçando

a hierarquia e seu papel na tomada do poder, especialmente ao considerarmos que uma das justificativas para a deflagração do golpe dadas por seus executores foram revoltas e insubordinações das baixas patentes que apoiavam João Goulart. Já a legenda diz: «Sozinho na chuva, um soldado do Exército controla a situação durante as comemorações da vitória». Neste caso, a interação é múltipla com o citado contexto de turbulências geradas pelas baixas patentes e, nesse momento, é o soldado que está «sozinho na chuva», defendendo o golpe realizado por seus superiores. Cabe ainda destacar que, apesar da foto ao lado apresentar um aspecto mais alegre da vitória, essa foto, em específico, não apresenta nada que pareça merecer comemoração, indicando que a interpretação que o fotógrafo fez daquele momento talvez tenha passado pelo crivo editorial do jornal.

Conclui-se, então, apontando o fato de que mesmo que a fotografia tenha composto de maneira importante o discurso da imprensa burguesa em favor do golpe de estado, a ferramenta é carregada de potência em múltiplas direções de interações e brechas na sua utilização. Além disso, a fotografia configura-se potencialmente como uma das melhores expressões do cruzamento interdisciplinar indicado precedentemente entre a História, a Filosofia da Linguagem e o Discurso. Permitindo então de maneira mais direta reflexões e refrações que irão compor a significação do enunciado, especialmente a partir das interações entre textos verbais e não-verbais. Destacamos, portanto, importância de se entender as nuances dos enunciados a respeito do golpe civil-militar de 1964, a compreensão das ferramentas de enunciação utilizadas, suas interações e a conseqüente historicização que nos transportam do que permaneceu nos jornais como a aparência dos eventos históricos para a sua essência material histórica.

Em último lugar, vale destacar a importância e as contribuições trazidas pelo debate ocorrido durante a mesa em que tal proposta de análise foi apresentada ao longo do XIII Congresso da AIL. Em

primeiro lugar, a comunicação apresentada por Guilherme Celestino dedicada a interpretar o trabalho e atuação de José da Silva Lisboa (1756-1835), o Visconde de Cairu (economista, funcionário público e censor real), em um contexto histórico no qual seu trabalho como jornalista refletiu suas contradições enquanto sujeito e dirigente estatal. A tomada de conhecido e o aprofundamento da temática propiciada pela discussão ao longo do evento, foram fundamentais para a reflexão a respeito do que foi o processo de consolidação e amadurecimento de determinados conceitos e ideais liberais-burgueses ao longo do século XIX. Nesse sentido, o Visconde de Cairu ao abrigar diferentes concepções e ideias de mundo – de um lado era leitor e adepto ao iluminismo britânico, de outro crítico da revolução –, sua figura e escritos sintetizavam as contradições da nova classe social que estava nascendo. Dessa forma, foram apresentadas contribuições de extrema relevância para a compreensão da gênese do ideário da imprensa burguesa que ao longo das décadas seguintes se consolidaria e passaria a ter força crescente na produção do discurso hegemônico.

Além disso, Manuela Luiza de Souza e o trabalho dedicado às Tirinhas do cartunista Edgar Vasquez, corroborou com a potência da ideia aqui apresentada ligada à necessidade de se pensar a interação constante entre linguagem verbal e não-verbal em produções iconográficas. Além disso, através da historicização dos trabalhos do cartunista (estes dedicados ao tema da fome durante o regime militar) apresenta uma fundamentação do real que desvela a dicotomia presente no discurso oficial do regime entre a aparência e a essência da realidade social brasileira. Dessa forma, a proposta de pesquisa e comunicação apresentada é de grande estima para o aprofundamento, através da diversificação de casos de estudo, do aparato teórico metodológico aqui apresentado, e especialmente as noções que reforçam a importância de se compreender o enunciado enquanto elemento de expressão na e da História.

Referências bibliográficas

- Boni, P. C. (2000). *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*. [Tese de Doutorado]. ECA/Universidade de São Paulo.
- Chammas, E. Z. (2012). *A ditadura e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Em Defesa Da Lei. (1964). *Folha de S. Paulo*. Editorial, p.3.
- Fiorin, J. L. (1988). *O regime de 1964: discurso e ideologia* (1ª ed.). Atual.
- Mauad, A. M. (2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, 13(1), pp. 133-174.
- Napolitano, M. (2017). A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985). *Estudos Ibero-Americanos*, 43(2), pp. 346-366. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2017.2.24766>. Acesso em: 20/06/2021.
- Toledo, C. N. (2004). 1964: golpismo e democracia: As falácias do revisionismo. *Crítica Marxista*, Ed. Revan, 1(19), pp. 27-48. https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo104artigo2.pdf. Acesso em: 21/06/2021.
- Volóchinov, V. (2018). 1895-1936. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (2ª ed.). Editora 34.

**LENDO A FLUP, A FESTA LITERÁRIA
DAS PERIFERIAS (2012-2020): UM MAPEAMENTO
DAS TRANSFORMAÇÕES E DAS PUBLICAÇÕES
LITERÁRIAS DO FESTIVAL LITERÁRIO CARIOCA¹**

**READING FLUP, THE PERIPHERIES' LITERARY FESTIVAL
(2012-2020): AN OVERVIEW OF THE TRANSFORMATIONS
AND PUBLICATIONS OF THE *CARIOCA* LITERARY FESTIVAL**

Laura Fracalanza

Universidade de Lisboa,
Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras
<https://orcid.org/0000-0002-9341-7010>

RESUMO: Festa Literária das Periferias (FLUP) é um festival literário anual e um processo de formação cultural começado em 2012 nas favelas e nas áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro. Nos seus primeiros nove anos levou à publicação de mais de vinte livros e ao lançamento de dezenas de nova/os escritora/es, assim como à criação de eventos de encontros e trocas entre intelectuais, artistas

¹ Projeto de doutorado financiado pela bolsa FCT PD/BD/135206/2017.

Uma versão preliminar deste artigo, e da sua apresentação no congresso AIL 2021, foi exposta durante um dos seminários organizados pelo grupo de pesquisa LOCUS do Centro de Estudos Comparatistas (08/04/2021). Agradeço os comentários e as sugestões de Raquel Lima, poeta e pesquisadora doutoranda na Universidade de Coimbra, que foi respondente naquela primeira apresentação, assim como os comentários das pesquisadoras participantes no congresso.

e escritora/es brasileira/os e internacionais. A Flup catalisou – e continua catalisando – uma pluralidade de atores que operam no campo cultural brasileiro, promovendo uma reflexão sobre o papel da cultura, da produção artística e da leitura, assim como a formação de um pensamento crítico no contexto local e nacional. O objetivo deste artigo é percorrer brevemente o trabalho e as transformações da Flup, focando em particular nas suas publicações literárias. Depois de uma introdução geral sobre o papel dos festivais literários, me debruçarei no percurso da Flup e na sua literatura. Identifico, em particular, quatro etapas que podem guiar uma análise dos primeiros nove anos do evento.

Palavras-chaves: FLUP – Festa Literária das Periferias, festivais literários, literatura marginal/periféricas, campo literário.

ABSTRACT: The Peripheries' Literary Festival (FLUP, *Festa Literária das Periferias*) is a literary festival and a cultural formative process running since 2012 in favelas and peripheral areas of the metropolitan region of Rio de Janeiro. During the first nine years of its organization, it has led to the publication of more than 20 books, launching a number of new authors, and it has offered the occasion to gather Brazilian and international intellectuals, artists and writers. FLUP has been representing the meeting point for a multiplicity of actors who are part of the Brazilian cultural field, promoting a reflection on the role of culture and literature and the formation of a critical thinking. The aim of this article is to offer a brief overview of the work and the transformations of the festival by looking at its literary publications. After a general introduction on the role of literary festivals in the literary field I focus on FLUP and its written literature. In particular, I identify four different moments that guide the analysis of the first nine years of the event.

Keywords: FLUP – Peripheries' Literary Festival, literary festivals, peripheral literature, literary field.

A Festa Literária das Periferias (Flup) é um festival literário anual e um processo de formação cultural começado em 2012 nas favelas e nas áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro. Nos seus primeiros nove anos levou à publicação de mais de vinte livros e ao lançamento de dezenas de nova/os escritora/es, assim como à criação de eventos de encontros e trocas entre intelectuais, artistas e escritora/es brasileira/os e internacionais. A Flup catalisou – e continua catalisando – uma pluralidade de atores que operam no campo cultural brasileiro, promovendo uma reflexão sobre o papel da cultura, da produção artística e da leitura, assim como a formação de um pensamento crítico no contexto local e nacional.

Na literatura sobre o tema, festivais são geralmente lidos como eventos excepcionais que criam, como escreve Alessandro Falassi (1987), um «tempo fora do tempo»², que reúne pessoas com precisos interesses em comum num espaço delimitado e por um período de tempo específico. A Flup, assim como acontece com outros festivais³, pode ser considerada um evento excepcional acontecendo em espaços de exceção, quais podem ser consideradas as favelas e as áreas marginalizadas da cidade do Rio de Janeiro⁴. Neste sentido, este festival pode ser considerado um evento anti-hegemônico, com referimento à análise desenvolvida por Alessandro Testa (2014)

² «With all its modifications, festival has retained its primary importance in all cultures, for the human social animal still does not have a more significant way to feel in tune with his world than to partake in the special reality of the Festival and celebrate life in its time out of time» (Falassi, 1987, p.7).

³ Em particular, no meu trabalho de doutorado, além da Flup, foco-me num outro festival literário, PalFest (Palestine Festival of Literature), organizado na Palestina desde 2008. O que pretendo analisar é como esta prática cultural (o festival literário) é aproveitada e adaptada em contextos (pós)coloniais, em territórios fragmentados, «de fronteiras», objetos de violência política, e utilizada como plataforma de resistência cultural decolonial.

⁴ A noção de exceção refere-se aqui ao não cumprimento (ou a um cumprimento parcial) por parte dos poderes públicos da defesa dos direitos dos moradores de áreas específicas da cidade, que coincidem com aquelas ocupadas pela população mais empobrecidas e pela maioria negra.

sobre as dinâmicas de poder na sociedade, que são refletidas pelos festivais:

From a Gramscian perspective, festivals can be conceived as a means by which hegemonic groups express and transmit their set of values and their vision of the world, enacting, more or less consciously, a strategy for the production – and the acceptance – of cultural – therefore political – subordination, which is necessary for a hegemonic order to survive and reproduce itself. On the other hand, festivals can be used as a means of resistance or of cultural awareness by subaltern groups. Power is therefore produced in the dialectics between these two main poles of social structure, and festivals are amongst the cultural manifestations in which these dialectics can be expressed and dramatized. (Testa, 2014, p. 67)

A Flup pode ser lida como um festival anti-hegemônico por ser organizada por grupos subalternos como meio de resistência, de renegociação do poder de representação e auto representação e de defesa e desenvolvimento de epistemologias alternativas às dominantes. Este festival se contrapõe a uma política que Aparecida Sueli Carneiro (2005) já definiu como epistemicida, determinada por um «processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade, pela produção da inferiorização intelectual» (p.97) da população negra e empobrecida. Neste cenário, então, a Flup se apresenta, na sua heterogeneidade e também com suas próprias contradições, como um espaço educativo alternativo, uma plataforma de aprendizagem, encontros e troca de vozes e saberes que os poderes políticos oficiais tentaram e seguem tentando silenciar e apagar. Assim, uma atenção especial é dada no evento ao trabalho e às produções de

conhecimento centradas em epistemologias afro-brasileiras, indígenas, feministas e *queer*.

O objetivo deste artigo é percorrer brevemente o trabalho e as transformações da Flup, focando em particular nas suas publicações literárias. Embora seja isto o foco das próximas páginas, é relevante sublinhar que a literatura escrita não é a única forma de expressão artística que o evento promove. Grande importância é reconhecida, por exemplo, à poesia falada, à qual são dedicadas competições nacionais e internacionais. Depois de uma introdução geral sobre o papel dos festivais literários, me debruçarei no percurso da Flup e na sua literatura. Identifico, em particular, quatro etapas que podem guiar uma análise dos primeiros nove anos do evento.

1. Os festivais no campo literário

Os festivais literários que conhecemos hoje, com a presença marcada por várias/os autora/es, eventos paralelos, conferências, apresentações de livros, etc., foram se desenvolvendo prevalentemente em países de língua inglês a partir da segunda metade do '900 (Weber, 2018). Todavia, é nas últimas décadas que se tornaram um verdadeiro fenômeno global⁵.

Apesar do papel fundamental de autoridades com o poder de influenciar os campos literários aos quais pertencem, estudos específicos dedicados aos festivais literários, sobretudo na área das letras, ainda são escassos. Se por um lado pesquisas sobre festivais

⁵ Segundo a pesquisadora Millicent Weber, o festival literário mais antigo, ainda ativo, é o Cheltenham Literary Festival, começado em 1949 na Inglaterra. Seria em países do Commonwealth britânico que este formato de festival teria se desenvolvido inicialmente (sobretudo no Reino Unido, Austrália, Canada). A partir do XXI século, como Weber aponta, festivais literários se espalharam por todos os continentes. Entre os exemplos mencionados pela pesquisadora está também a Flup, a Festa Literária Internacional de Paraty (2018, p.5).

estão crescendo em diferentes áreas⁶, pelo outro, o caráter *literário* deste tipo de festival no específico fica ainda pouco explorado⁷. Sua relevância está ligada, por exemplo, à contribuição na definição da figura e do papel da/o autor/a, à defesa de formas e discursos literários dominantes e ao estímulo de encontros entre vários agentes que operam no campo. Como sublinha Weber,

Literary festivals are spaces in which authors and readers identify themselves and one another and in which these authors and readers, alongside publishers, festival directors, governments, and sponsors, compete for legitimacy through the acquisition of cultural, social, and economic capital. In this sense, literary festivals reproduce the structure and characteristic tensions of the literary field. They are hence equally constitutive of the field's characteristic debates. (ibid., p. 32)

Por ter que mediar entre múltiplos interesses estes eventos não são imunes ao desenvolvimento das suas próprias ambiguidades. Eles podem ser vistos ao mesmo tempo como espelhos que refletem contradições já presentes no campo literário, mas também como um

⁶ Está se definindo sempre mais claramente no âmbito acadêmico anglófono uma nova área de estudo interdisciplinar chamada *Festival Studies*. Pesquisas como aquela de Donald Getz (2010) apontam para um aumento de estudos dedicados a diferentes tipos de festivais. Em particular, Getz identifica três campos científicos em que os estudos se concentram: «The classical discourse, mostly flowing from cultural anthropology and sociology, concerns the roles, meanings and impacts of festivals in society and culture. [...] Festival tourism is an instrumentalist discourse in which festivals are viewed as tools in tourism, economic development and place marketing. [...] The third discourse is Event Management, which focuses on the production and marketing of festivals and the management of festival organizations» (p.20).

⁷ Entre as mais recente publicações focadas no valor literário destes festivais destaco aqui *Live Literature* por Ellen Wiles (2021) que sublinha como estes eventos podem ser vistos como parte de um fenômeno cultural muito mais amplo e antigo, o da literatura «ao vivo», em que a literatura é performada em várias formas, ao qual pertencem também a poesia falada e performada, o *poetry slam*, e a longa tradição da literatura oral.

ponto de vista privilegiado do qual refletir sobre o papel reconhecido à literatura e à cultura, no momento histórico, e no território em que são organizados, revelando dinâmicas de poder e as lutas simbólicas, epistemológicas, e muitas vezes também físicas, concretas, para mudanças estruturais nos campos de saberes e na sociedade.

Esta leitura, assim como a análise de Weber baseiam-se fortemente na teoria dos campos desenvolvida por Pierre Bourdieu (1993; 1995). Segundo o autor francês, o campo literário é

an independent social universe with its own laws of functioning, its specific relations of force, its dominants and its dominated, and so forth. Put another way, to speak of «field» is to recall that literary works are produced in a particular social universe endowed with particular institutions and obeying specific laws. (1993, p. 163)

A obra literária é lida, neste sentido, não só pelo próprio valor formal e estético, mas também como um produto fortemente ligado ao contexto social, político, histórico do/a autor/a e da editora. Ela representa uma «presa de posição» específica dentro do campo operada por estes sujeitos, que influencia e se deixa influenciar pelas outras obras e os outros atores no campo. Este contínuo jogo de forças entre produtores e produtos leva à uma luta simbólica para a definição do que é considerado um/a «bom/boa» autor/a e uma «boa» literatura num lugar e momento definido.

Contudo, referendo-se à teoria dos campos proposta por Bourdieu, é relevante levar também em conta o que Mabel Moraña ressaltou acerca da aplicação das análises do autor francês num contexto pós-colonial qual é a América Latina:

Es necesario reconocer que muchos de los matices y, en algunos casos, de los grandes niveles de problematicidad política,

social y cultural que son propios de América Latina no encuentran en la teoría de Bourdieu un modelo de análisis que alcance a contemplarlos. El problema de la raza sería uno de ellos [...] Todo esto indica que muchos temas propiamente latino-americanos caen en los intersticios de los campos o rebasan sus estructuras más visibles, desbordando los perímetros dentro de los cuales se van definiendo las prácticas sociales que son objeto de la mirada sociológica [...] Mientras que la teorización de Quijano busca, como es sabido, la comprensión totalizadora de las relaciones de América Latina en el sistema-mundo, teorías como las de Bourdieu segmentan la realidad para comprensión de las dinámicas y fuerzas que la atraviesan de manera mucho más contingente y acotada. Esto apunta a la sugerencia de que los aportes de Bourdieu pueden y deben ser complementados sobre todo en el tratamiento de realidades culturales altamente diversificadas y en las que coexisten sistemas de dominación de diferente signo, como sucede en el caso de sociedades poscoloniales. (2014, pp. 10-14)

Se por um lado Bourdieu foca muito nas relações de poder resultantes das batalhas entre diferentes classes sociais, pelo outro na sua análise falta uma reflexão sobre o papel do racismo e dos ligados de uma organização social e espacial de matriz colonial, que define muitas das relações de poder na América Latina. A batalha pela definição de «boa» literatura e de quem pode ser considerado/a escritor/a nestes contextos é fortemente marcada não só por práticas de cunho classistas, mas também racistas, que levam à desconsideração de obras e autora/es não hegemônicos – isto é, que não refletem valores eurocêntricos, heteronormativos e/ou patriarcais.

É neste cenário que no Brasil, e em particular no Rio de Janeiro, se insere o trabalho cultural da Flup, dedicado à produção artística de autoras e autores cujo acesso no mercado editorial brasileiro foi por muito tempo limitado. O festival representa um dos agentes que,

criando um palco para a discussão e a troca de saberes enraizados em múltiplas epistemologias, aponta para uma definição do campo cultural baseada na pluralidade de saberes que formam o contexto brasileiro contemporâneo.

2. A Flup: uma introdução

No próprio site, a Flup é descrita como

uma festa literária internacional cuja principal característica é acontecer em territórios tradicionalmente excluídos dos programas literários, na cidade do Rio de Janeiro. [Ela è] precedida por um processo formativo, que já resultou na publicação de 22 livros com autores das nossas periferias. [...]

Pode-se atribuir à Flup a emergência da primeira geração de escritores oriundos das favelas cariocas⁸.

O festival nasceu em 2012, de uma ideia do jornalista e escritor Julio Ludemir e do escritor e produtor cultural Ecio Salles, já coordenador da Afroreggae, enquanto ambos trabalhavam na secretaria da Cultura de Nova Iguaçu. Como foi explicado numa entrevista conduzida por Aline Deyques Viera (2017), a ideia na origem do projeto era criar uma Flip (Festa Literaria Internacional de Paraty) das e nas favelas do Rio de Janeiro, promovendo assim a leitura e a escrita nestes territórios e levando à publicação de nova/os autore/as que pudessem participar no mercado literário brasileiro *mainstream*⁹. Por isto, ao longo do ano são previstos, desde a

⁸ <https://www.flup.net.br/sobre-a-flup> (Acesso em: 14/10/2021).

⁹ Ecio Salles contou da seguinte forma o nascimento da ideia atrás da Flup: «Num dia de julho de 2010, eu estava terminando um expediente e o Julio me ligou, estava voltando de uma FLIP e a gente saiu [...] ele falou que a FLIP era um

primeira edição, processos formativos com professores de literatura e escritores que resultam na publicação de um ou mais livros por ano. Além destas publicações, há uma pluralidade de outras atividades que fazem parte da Flup, como competições nacionais e internacionais de poesia falada, oficinas para roteiristas negra/os e indígenas, atividades para crianças e também um *podcast*.

Explicando o percurso da Flup numa entrevista, Julio Ludemir ressaltou que

a Flup é uma ideia que muda e se ajusta muito ao longo do tempo. De fato, não existe um manual para fazer um festival numa favela, um sítio onde procurar informações. A gente criou um modelo, e para criá-lo a gente cometeu muitos erros e pedimos desculpas. (10/12/2019)

Muitas foram as transformações do evento ao longo destes primeiros nove anos e suas mudanças acompanharam os múltiplos acontecimentos no cenário internacional, brasileiro e carioca. Entre outros, os efeitos positivos das reformas na educação dos governos

negócio inacreditável, que estava bárbara. Aí ele falou: Poxa, vamos fazer uma FLIP da favela? E eu: Óbvio que é uma ideia muito extravagante, mas ao mesmo tempo, muito atraente. E a gente começou a sonhar com isso de fazer um evento literário na favela. Talvez por ter o modelo da FLIP como horizonte ou porque uma herança de AfroReggae fez coisas grandiosas na periferia desde sempre. A gente criou uma ideia que se agigantou muito rapidamente, de virar um evento internacional, de se tornar um evento grande, um evento da pluralidade que percorresse as favelas e aí já naquele primeiro instante a gente decidiu duas coisas: uma de que a nossa FLIP, que no caso seria a FLUP, teria a formação como eixo principal, a gente trabalharia na formação de autores e de leitores, também, mas o nosso foco seria de autores. Mapear as Jéssicas, as Rosanas, os Felipes, as pessoas que a gente enxergava ali, que talvez fossem recorrentes em muitas outras localidades do Rio de Janeiro e do país, e que ela seria itinerante. Circularia a cidade, não pararia num ponto fixo, então começamos a desenhar além 2010. Em 2011, a gente aproximou a Heloisa Buarque de Hollanda e Luiz Eduardo Soares como forma de nos associar para formar um evento dessa magnitude, pensar numa curadoria, pensar nomes, pensar conceito» (Viera, 2017, pp.141-142)

Ecio Salles faleceu em 2019. Para honrar seu trabalho a Flup criou o prêmio Ecio Salles (<https://www.flup.net.br/premio-ecio-salles> Acesso em: 14/10/2021).

do PT, que permitiram a novas camadas populares de ingressar à faculdade e se formar; as intervenções militares nalgumas das favelas do Rio de Janeiro e a política de pacificação implementada entre 2008 e 2019 nestes espaços; a organização dos megaeventos esportivos de 2014 e 2016; o crescimento da extrema direita e a eleição de Jair Bolsonaro em 2018; a pandemia da Covid-19 em 2020-2021.

Há na Flup uma reflexão constante do próprio papel e trabalho, assim como do conceito de «periferias» no próprio nome. Esta reflexão é traduzida numa escuta ativa do próprio público alvo, e na capacidade de saber se por numa posição de autocrítica e se transformar num cenário em constante mutação. É neste sentido que o festival pode ser lido como uma prática vulnerável, com base na leitura desenvolvida por Judith Butler (2016), focada na interligação dos conceitos de vulnerabilidade e resistência. Pela intelectual, ser vulnerável significaria ser, ao mesmo tempo, «exposed and agentic» (p.24), exposto ao poder, dependente das infraestruturas, das mudanças e das condições externas, mas também agente vivo, criador de alternativas a partir desta mesma condição¹⁰.

Uma das práticas artísticas em que esta condição de agência vulnerável se traduziu desde a primeira edição é a publicação de livros de poesias, contos e romances de autora/es formada/os pelo evento. O festival publicou mais de vinte livros, atuando como uma plataforma para autora/es oriundos de contextos socioeconômicos marginalizados do Rio e do Brasil para favorecer seus ingressos no mercado editorial brasileiro e permitindo uma troca constantes entre ele/as¹¹. Neste sentido, a vulnerabilidade às condições infraes-

¹⁰ «Vulnerability is not a subjective condition. Rather, it characterizes a relation to a field of objects, forces, and passion that impinge on or affect us in some ways. [...] Vulnerability is neither fully passive nor fully active, but operating in a middle region, a consistent feature of a human animal both affected and acting» (Butler, 2016, pp.25-26).

¹¹ Fundamental é a dimensão coletiva na experiência da Flup, sendo isto um elemento que caracteriza também a cena da Literatura Marginal/Periférica brasileira,

truturais externas, que mudam constantemente e forçam o evento a se adaptar a novas situações, é traduzida, ao mesmo tempo, em ações – qual a publicação de livros – que influenciam diretamente o campo literário brasileiro.

Relevante é também sublinhar como muito da/os autora/es que participaram ou ainda participam no festival estão ativa/os em outros projetos culturais ou também criaram (ou já tinham ao ativo) suas plataformas, seus próprios encontros¹². Pode-se afirmar que o perfil de autor/a que a Flup promove reflete aquela atitude do/a intelectual orgânico/a defendida por Gramsci, empenhado/a ao nível social e político. A publicação dos livros não é o ponto final ou nem sequer o objetivo final da sua formação, mas apenas uma etapa num percurso cultural e político muito mais amplo. Cada publicação do festival é o resultado de um processo coletivo de várias semanas, marcado por troca de conhecimentos, de noções literárias e de ferramentas técnicas de escrita. Neste fluxo de conhecimentos, os livros podem ser lidos como mais um momento de troca, que abre o processo formativo também às/aos leitora/es, promovendo um diálogo que vai além do espaço do festival.

3. Repercorrendo as etapas da Flup (2012-2020)

Em seguida gostaria de sugerir um possível percurso de análise da Flup que percorre as transformações principais do evento, utilizando seu *corpus* literário e sua relação com a cidade como

na qual o festival se insere.

¹² São uns exemplos o movimento da Poesia da Esquina na Cidade de Deus criado por Viviane Salles e Wellington França, os saraus Uma noite na taverna organizados por Rodrigo Santos e Romulo Narducci em São Gonçalo ou os saraus organizados pelas Sarauzeiras Oníricas, nome artístico do coletivo poético formado por Lindacy Menezes, Maria Inês e Yolanda Soares, que se conheceram na primeira edição da Flup.

guia neste itinerário. São identificadas quatro fases, definidas pelos diferentes territórios em que o evento foi organizado e pelas transformações na leitura do conceito de periferia que acompanhou estes movimentos¹³.

A primeira fase coincide com o nascimento do festival, em 2012, com o nome «FLUPP – Festa Literária das UPPs». Nesta primeira edição o evento se propôs como uma atividade cultural parte do projeto político e militar da pacificação. Organizado no Morro dos Prazeres, em Santa Teresa, esta edição levou à publicação do primeiro livro, uma coletânea de contos, *FLUPP Pensa: 43 Novos Autores*, incluindo textos tanto de moradores de diferentes favelas cariocas pacificadas quanto de dois policiais das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora). O objetivo desta primeira edição era criar um encontro entre os/as moradores/as das favelas pacificadas e as/os policiais recém-instalados nas mesmas através do projeto de segurança pública. Foi a mesma associação com a pacificação que permitiu obter os financiamentos necessários para a organização do evento (Ludemir, 10/12/2019).

O nascimento do festival em 2012 coincidiu também com um momento muito específico no panorama cultural brasileiro. Como Ludemir sublinhou na nossa entrevista,

¹³ Embora possa representar uma forma de sistematização e análise do trabalho do festival, é claro que esta divisão em quatro etapas representa uma simplificação de processos, de discussões internas, de questionamentos do próprio trabalho, bem mais fluidos e complexos. Como já explicado, no período considerado (2012-2020) o evento enfrentou várias transformações no cenário político brasileiro, que também resultaram em diferentes formas de governo e controle do espaço urbano. A/os organizadora/es do festival responderam às mudanças das condições estruturais para a organização do evento, mudando o próprio cenário – das favelas pacificadas a favelas também não pacificadas; das favelas ao centro histórico da cidade; da cidade física ao espaço virtual. Ao mesmo tempo que o festival viajou por diferentes lugares, o discurso atrás do significado de periferia foi se ampliando, fruto de debates, e questionamentos do próprio papel cultural e político enquanto festival *das periferias* num Brasil politicamente sempre mais de extrema direita.

Também, neste mapeamento não foram mencionadas muita das obras publicadas pelo evento, e as referências contemplam apenas a uma pequena seleção indicativa de um *corpus* bem maior.

A Flup não teria acontecido antes do que ela aconteceu, nem depois. Ela é o fruto de uma época muito rica que o Brasil viveu. Foi uma época em que governos investiram em projetos socio-culturais, artísticos e educativos, em que as estatais apoiaram a cultura, como a Petrobras, e o próprio BNDES [...] E em cima de tudo a gente estava ligando naquela época, em 2012, com o início do amadurecimento da primeira geração de um brasileiro popular que é educado em largas escalas. (10/12/2019)

A Flup apareceu no cenário cultural brasileiro em 2012 para falar também às e com as novas gerações de jovens brasileiras/os que começavam beneficiar de políticas de cotas nas universidades, que se formavam e que encontraram no festival uma plataforma onde poder desenvolver suas próprias escritas e publicar os próprios trabalhos.

A partir da edição seguinte, em 2013, o festival se afastou da política de pacificação, ouvindo desta forma as críticas recebidas dos/as mesmos/as moradores/as das favelas¹⁴. As edições entre 2013 e 2017 foram organizadas cada ano numa favela diferente da cidade do Rio de Janeiro, sem que fossem necessariamente «pacificadas» (em ordem cronológica, Vigário Geral, Mangueira, Babilônia, Cidade de Deus e Vidigal). Também, a partir da edição de 2013, o nome do festival mudou para «Festa Literária das Periferias».

Sobre o conceito de periferia adotado pelo festival, Ludemir afirmou que

¹⁴ Ludemir acerca disto comentou: « Havia um senso crítico muito grande com a ideia de UPP. No ano seguinte [2013] já era o ano do desaparecimento do Amarildo. O Amarildo polariza ainda mais a rejeição à ideia de UPP. A gente tem a sensibilidade para perceber isto e já naquele momento, na segunda edição, deixa de ser a Festa Literária das UPPs, e se torna a Festa Literária das Periferias» (10/12/2019).

é uma ideia de Periferias no plural [...]. Já naquele momento a gente não pega periferia apenas territorialmente, apenas como favela. Tem periferia real, aquela periferia longínqua [...], fisicamente longe do centro, mas existia também outro tipo de periferia: a periferia negra, a periferia homossexual, a periferia feminina. A gente começa a transcender o conceito de periferia territorial, ainda que a questão do território sempre fosse central. (10/12/2019)

Como evidenciado pelas suas palavras há uma tensão e negociação constante entre um significado territorial, geográfico de periferia e um significado epistemológico, ligado a escritas e conhecimentos não hegemônicos. É um significado múltiplo e aberto aos saberes e as experiências de corpos não brancos e não masculinos (sobre) vivendo no Brasil – aqui referido prevalentemente na sua dimensão urbana – de hoje.

Nesta segunda fase houve, como mencionado, o desenvolvimento de uma discussão acerca do conceito de periferia, que também alinhou o festival a um discurso e a uma prática literária – a da Literatura Marginal ou Periférica – que já estava sendo debatida e atuada há alguns anos em outros centros urbanos brasileiro, sobretudo em São Paulo¹⁵. A escolha do termo «periferia» como o nome do festival pode também ser lida parcialmente como instrumental para a inclusão do festival neste campo literário específico.

São muitas as obras publicadas nesta fase, desde coletâneas de contos e de poesias a romances e quadrinhos, escritas prevalentemente

¹⁵ Na literatura acadêmica sobre a Literatura Marginal, o termo «periferia» é definido, por exemplo, como «uma construção social relacionada a práticas e discursos de sujeitos atuantes em movimentos sociais. Mais do que uma categoria de análise sociológica, o termo «periferia» – e o adjetivo correlado «periférico» – passa a ser utilizado como elemento que busca construir a identidade de sujeitos associando-a aos processos de marginalização urbana. [...] A expressão «periferia» passa a ser elemento catalisador de uma proposta de identidade cultural baseada na *diferença coletiva*, que busca reunir sob uma mesma égide sujeitos oriundos de diferentes territórios marginais» (Faria, Penna, Patrocínio, 2015, p.28).

mente por autoras/es que narram a partir das próprias experiências como moradores das favelas e dos subúrbios do Rio de Janeiro. Exemplos destas publicações são os romances *Fiel* (2014) de Jessé Andarilho ou *A Numero Um* (2015) de Raquel de Oliveira, que pertencem a uma tradição na qual os territórios periféricos são representados como lugares violentos, ligados ao tráfico de drogas, e cujas narrativas são baseadas nas experiências vivida em primeira pessoas pelos autores. Nesses textos podem ser observadas umas tendências já presentes na literatura de autora/es que escrevem a partir das próprias experiências de vida em contextos marginalizados, que narram histórias ambientadas nos próprios lugares de moradia, e que João Camillo Penna (2013) chamou de uma «nova *episteme*» marcada pelo ««proprio», [o] «si mesmo», [a] autodeclaração, [a] autoria autoautorizada» (p.279)¹⁶.

Em muitas das obras que compõem o *corpus* da Flup há uma atenção específica orientada à representação da cidade do Rio de Janeiro e da sua região metropolitana, recriando múltiplos mapas destes espaços. Há uma atenção especial em nomear os vários bairros e municípios da área e descrever as deslocções entre eles. Um exemplo emblemático é a coletânea de contos *Eu me Chamo Rio* (2015), publicada para a celebração dos 450 anos da fundação da cidade, em que várias narrativas se desenvolvem entorno ao ato e as frustraões anexas em tomar diferentes meios de transportes públicos, como o avião, o barco, o trem, o metrô, o ônibus, ou o teleférico.

¹⁶ Referindo-se ao documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006) dirigido por MV Bill e Celso Athayde, João Camillo Penna observa que «O «novo ponto de vista», o «novo olhar» é trazido por alguém cuja autoridade sobre o material que mostra provém de viver «perto», «no meio» da realidade que mostra, em contraste com o discurso dos cientistas sociais ou políticos que «não vivem essa realidade». O «novo olhar» traz o ponto de vista não mediado, *imediato*, dos próprios jovens, sua *própria* voz, a vida de cada um narrada por eles mesmos, desvencilhando-se do discurso científico/político que tradicionalmente os filtrou e os objetivou» (2013, pp.278-279).

Uma terceira fase pode ser identificada nas edições de 2018 e 2019, organizadas no centro histórico do Rio de Janeiro, na Biblioteca Parque Estadual, na Avenida Vargas (2018) e no Museu de Arte do Rio, na Praça Mauá (2019). A decisão de não organizar o evento em favelas veio das dificuldades práticas enfrentadas nas últimas edições, devidas à falta de meios para garantir segurança na semana do festival (Ludemir, 10/12/2019). Esta deslocação para o centro acompanhou também uma leitura de periferia que do elemento «territorial» já estava se orientando sempre mais para um nível «corporal», centrado nas experiências de artistas e intelectuais negras, principalmente femininas. São autoras negras, brasileiras e estrangeiras, que se tornam sempre mais as protagonistas do festival e de sua literatura.

A decisão de mover-se para o centro do Rio levou também a uma atenção maior para a história da cidade, do seu papel na escravatura – o Rio de Janeiro foi o maior porto para o comércio de pessoas escravizadas nas Américas –, sua herança africana e sua identidade negra, inserindo assim o festival numa conversa já em ato acerca da identidade negra daquela área no centro da cidade conhecida como Pequena África (Souty, 2015). É também destes anos uma parceria com a editora Malê, especializada em literatura afro brasileira, com a qual foram publicadas as coletâneas de poesia *Navio Negroiro* (2019) de Maria Duda e *O Encontro Poético das Sarauzeiras Oníricas* (2019) das Sarauzeras Oníricas (Mery Onirica, Lindacy Fidélis de Menezes e Yolanda Soares).

Finalmente, em 2020, por causa da pandemia de Covid-19, a Flup foi organizada inteiramente *online*, constringindo a equipa organizadora a adiantar a 2021 a organização do evento na favela de Babilônia. Esta contingência – a necessidade de organizar o festival *online* – levou ainda à uma outra etapa no percurso do festival, abrindo suas atividades para muito além da cidade do Rio de Janeiro. De fato, houve um esforço ainda maior para criar ligações entre

histórias e experiências de autoras no Brasil a partir das próprias vivências, numa geografia do festival que passou a ser focada da cidade aos corpos, nas subjetividades das escritoras escolhidas para a participação no processo formativo, que levou à publicação da coletânea *Carolinas. A nova geração de escritoras negras brasileiras* (2020). O livro é o resultado de diferentes ciclos de oficinas de escritas, todas feitas *online*, começadas convidando as interessadas a escrever uma carta para a autora afro-brasileira Carolina Maria de Jesús. Nesta última publicação voltou a ideia de uma nova geração de escritoras a ser descoberta e publicada pelo evento, já presente na primeira publicação de 2012, emblemático de uma nova fase da Flup, começada já há alguns anos, centrada na publicação de autoras femininas negras.

4. Reflexões conclusivas

Como apontado no início, os festivais literários representam um objeto de estudo privilegiado para analisar o cenário social e cultural do contexto onde são organizados. Eles também revelam tensões, contradições e jogos de força dos campos literários em que são inseridos.

O percurso da Flup pela cidade do Rio de Janeiro nos seus primeiros nove anos demonstra a vulnerabilidade do evento às condições externas, assim como as ações e respostas oferecidas aos desafios enfrentados. Ele aponta para dinâmicas presentes no campo da literatura brasileira contemporânea, no qual sempre mais vozes e com mais forças reclamam o próprio direito a participar nos debates públicos sobre a contemporaneidade, a identidade cultural do país e sua história. O festival contribui com seu trabalho para uma definição da figura de autor/a como intelectual orgânico/a e defende a necessidade de um trabalho cultural coletivo. Ao mesmo

tempo, defende e contribui a tornar dominante no campo literário uma narrativa-testemunho, escrita na primeira pessoa, realista e situada no Brasil contemporâneo, abrindo-lhe assim, sempre mais, as portas do mercado literário «mainstream». Neste sentido, o festival participa ativamente na definição de quem pode escrever, do que e como, ao mesmo tempo que reflete dinâmicas, exercícios de poder e de resistência que transcendem o campo cultural e que pertencem à sociedade na qual os/as autores/as vivem e trabalham.

Referências bibliográficas

- Andarilho, J. (2014). *Fiel*. Objetiva.
- Bourdieu, P. (1995). *The Rules of the Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. [Trad. Emanuel, S]. Stanford University Press.
- . (1993). *The Field of Cultural Production*. [Ed. Johnson]. Columbia University Press.
- Butler, J. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance. In J. Butler, Z. Gambetti & L. Sabsay, *Vulnerability in Resistance* (pp.12-27). Duke University Press.
- Carneiro, A. S. (2005). *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. [Tese de doutoramento]. Feusp.
- Falassi, A. (1987). *Time out of Time: Essays on the Festival*. University of New Mexico Press.
- Faria, A., Penna, J. C. & Patrocínio, P. R. De. (2015). *Modos da Margem. Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Aeroplano.
- Getz, D. (2010). The nature and scope of festival studies. *International Journal of Events Management Research*, 5(1), pp. 1-47.
- Ludemir, J. (Org.). (2021). *Carolinas: A nova geração de escritoras negras brasileiras*. Bazar do Tempo.
- . (10/12/2019). Entrevista com a autora.
- Ludemir, J. & Salles, E. (Org.). (2015). *Eu me Chamo Rio*. Casa da Palavra.
- . (2012). *FLUPP Pensa: 43 novos autores*. Réptil: Aeroplano.
- Maria Duda. (2019). *Navio Negreiro*. Malê.
- Mery Onirica, Fidélis De Menezes, L. & Soares, Y. (2019). *O Encontro Poético das Sarauzeiras Oníricas*. Malê.
- Moraña, M. (2014). *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Editorial Cuarto Propio.
- Oliveria, R. De. (2015). *A Número Um*. Casa da Palavra.

- Penna, J. C. (2013). *Escritos da sobrevivência*. 7letras.
- Souty, J. (2015). O quilombo como metáfora: espaços sociais de resistência na região portuária carioca. In P. Birman, M. P. Leite, C. Machado & S. Sá Carneiro (Org.), *Dispositivos urbanos e trama dos viventes* (pp. 239-270). FVG.
- Testa, A. (2014). Rethinking the Festival: Power and Politics. *Method & Theory in the Study of Religion*, 26(1), pp. 44–73.
- Vieira, A. D. (2017). *As palavras que correm à margem: Festa Literária das Periferias (2012-2016), a escrita de mulheres e o livro A número um, de Raquel de Oliveira*. [Tese de doutorado]. UFRJ.
- Weber, M. (2018). *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Palgrave Macmillan.
- Wiles, E. (2021). *Live Literature. The Experience and Cultural Value of Literary Performance Events from Salons to Festivals*. Palgrave Macmillan.

**A ARTE PORTUGUESA PELO MUNDO.
ROBERT C. SMITH: DIMENSÃO DE UM LEGADO¹**

**PORTUGUESE ART AROUND THE WORLD.
ROBERT C. SMITH: DIMENSION OF A LEGACY**

Sílvia Ferreira

Universidade NOVA de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
<https://orcid.org/0000-0001-7064-9508>

RESUMO: Robert C. Smith (1912-1975), historiador de arte norte-americano, chegou a Portugal em meados dos anos trinta do século XX para estudar a obra do arquiteto Frederico Ludovici e o palácio-convento de Mafra. A partir desse momento, não mais deixará de se dedicar aos estudos de arte barroca luso-brasileira, consagrando grande parte da sua carreira académica a investigar intensamente as manifestações desta arte. Empenhou-se em fazê-lo em vários contextos de divulgação, quer na academia, quer estendendo-a a outros públicos. Divulguou os seus estudos tanto em revistas académicas internacionais, levando para fora o conhecimento da praticamente desconhecida arte barroca dessas geografias, como em jornais locais. Ao legar o seu espólio profissional à Fundação Calouste Gulbenkian, por disposição testamentária, Smith ofereceu a Portugal um conjunto valioso

¹ Este estudo enquadra-se na investigação financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – [DL 57/2016/CP 1453/CT0029].

de documentos, fotografias, plantas, gravuras e obras inéditas, que elucidam a sua carreira como professor e ativo historiador de arte. O seu legado reflete a sua personalidade de investigador incansável e plurifacetado. Em Portugal, à data da sua morte, tinha várias obras em mãos que desejava publicar e já outros tantos projetos em vista, que a riqueza da arte portuguesa barroca lhe proporcionava. A sua morte precoce e inesperada em 1975 obliterou os tantos projetos e edições que preparava, colocando nos historiadores vindouros a missão da continuidade dos seus estudos. Aceitar este desafio é não só reconhecer a valia patrimonial destas manifestações artísticas e a necessidade do seu estudo e divulgação, como também homenagear Robert C. Smith e o seu legado.

Palavras-chave: Robert C. Smith, Barroco, Portugal, espólio profissional, Fundação Calouste Gulbenkian.

ABSTRACT: Robert C. Smith (1912-1975), American art historian, arrived in Portugal in the mid-1930s to study the work of the architect Frederico Ludovici and the palace-convent of Mafra. From that moment on, he would never cease to dedicate himself to the study of Luso-Brazilian Baroque art, devoting a large part of his academic career to intensely research the manifestations of this art. He endeavored to do so in various contexts of dissemination, both in the academy and extending it to other audiences. He disseminated his studies both in international academic journals, taking knowledge of the virtually unknown Baroque art of those geographies abroad, and in local newspapers. In bequeathing his professional estate to the Calouste Gulbenkian Foundation, by testamentary disposition, Smith offered Portugal a valuable set of documents, photographs, plans, engravings and unpublished works, which elucidate his career as a teacher and active art historian. His legacy reflects his personality as a tireless and multifaceted researcher. In Portugal, at the time of his death, he had several works in hand that he wished to publish and already had many other projects in view, which the richness of Portuguese Baroque art offered him. His early and unexpected death in 1975 obliterated the many projects and editions he was preparing, leaving it to future historians to continue his studies. Accepting this challenge is not only to recognize the value of the heritage of these

artistic manifestations and the need to study and disseminate them, but also to pay homage to Robert C. Smith and his legacy.

Keywords: Robert C. Smith, Baroque, Portugal, professional estate, Calouste Gulbenkian Foundation.

1. Entre o global e o regional

Os estudos sobre a arte barroca luso-brasileira, entre sensivelmente 1934-1975, conheceram na figura do historiador de arte norte americano, Robert C. Smith (1912-1975), um dos seus mais empenhados historiadores, dedicando grande parte da sua carreira académica a investigar intensamente as manifestações desta arte, numa primeira etapa no Brasil, desde 1937 e posteriormente em Portugal, a partir do final dessa década. Empenhou-se, não só em fazê-lo em contexto académico, mas estendendo-o também a públicos vastos e diferenciados. A divulgação dos seus estudos é reconhecida em veículos como jornais e revistas, muitas vezes, apenas de tiragem regional, de que são exemplos entre outros, o *Notícias dos Arcos*, ou *Comércio do Porto*. Concomitantemente, publicava em revistas internacionais, dando a conhecer a produção de arte barroca portuguesa, até então praticamente ignota. Alguns exemplos destas publicações são: (Smith, 1953, pp. 349-384; 1964, pp. 130-135; 1965, s.p.; 1969, pp. 6-22; 1969a, pp. 16-33; 1969b, pp. 665-662; 1971, pp. 214-220; 1973, pp. 376-387).

Um dos projetos de edição internacional sobre arte portuguesa foi aquele que deu origem a um número especial da conceituada revista *Apollo*, o 134, de 1973. Desde 1970, que Robert Smith estava em contato com o diretor da revista, Dennys Sutton² (Platzer,

² Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (BAFCG), Espólio de Robert C. Smith, cx. 28, capilha «Apolo Magazine».

2011-12, pp.82-90). O artigo que enviou para a *Apollo* foi o «Three Artists of Braga», acompanhado da sugestão da sua inclusão num número especial da revista dedicado à arte portuguesa do século XVIII. Enumera nomes de possíveis colaboradores, entre eles Carlos de Azevedo, que era especialista em solares portugueses e caixas de órgãos, José Augusto França, estudioso da Lisboa pombalina e diretor da revista *Colóquio*, Flávio Gonçalves, que indica como herdeiro e continuador do seu trabalho, Bernardo Ferrão, que considera o maior especialista em mobiliário português e cerâmica e, por fim, Helmut Wohl, professor de história da arte na universidade de Boston e especialista em arquitetura barroca do sul de Portugal.

A 24 de abril de 1972, Smith escreve novamente a Dennys Sutton, enviando uma breve biografia, nela exaltando os seus livros publicados sobre arte portuguesa:

Robert C. Smith [...] é autor de *The Art of Portugal, A Talha em Portugal*, Nicolau Nasoni e de outras publicações sobre a arte e a arquitectura portuguesas e brasileiras. Entre estas incluem-se Frei José de Santo António Vilaça, *Escultor Beneditino do Século XVIII*, um estudo exaustivo do estilo Rococó em Braga e a sua relação com a ordem Beneditina no norte de Portugal, que será brevemente publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian [...] ³.

A edição contou com os seguintes autores: José-Augusto França; Hellmut Wohl; Robert Smith (que escreveu três artigos); Carlos da Silva Lopes, Bernardo Ferrão de Tavares e Távora; Maria Alice Beaumont e Maria Helena Mendes Pinto.

Os autores que Smith reuniu para esta edição especial da *Apollo* eram todos pessoas que conhecia muito bem e que eram assíduas nos circuitos onde se movia. José-Augusto França esteve com ele

³ Tradução da autora.

no Congresso Internacional «A arte em Portugal no século XVIII. Estudos em homenagem a André Soares», que decorreu entre 6 e 11 de abril em Braga e no Porto (Ferreira, 2019, pp.85-131), Carlos da Silva Lopes tinha sido conservador no Palácio de Mafra desde finais dos anos 30 até 1945, ano em que se instalou no Porto. Terá, certamente, contactado com Smith quando este estudou o dito palácio para a sua tese de doutoramento, entre 1934-35. Apaixonado pela história do mobiliário português, como aliás também Robert Smith, escreveu cerca de 80 artigos, ao longo das décadas de 60 e 70, para o jornal do Porto *Primeiro de Janeiro*. Esses artigos foram reunidos em livro, em 2004 (Lopes, 2004).

Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, grande conhecedor da história do mobiliário e demais artes decorativas portuguesas, com destaque para a cerâmica e os marfins, era muito admirado por Smith, como comprova a epistolografia do espólio de Ferrão⁴.

Quanto a Maria Alice Beaumont e Maria Helena Mendes Pinto, ambas eram conservadoras do MNAA e, portanto, de convivência assídua com Smith nas inúmeras interações que teve com o museu, desde os anos 40.

A divulgação e análise da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII ditou a sua participação em congressos, cursos ou tertúlias, inserida no amplo contexto da produção do continente europeu e dirigiu-se a públicos e geografias vastas, contemplando o seu país natal, EUA, mas também a Europa e o Brasil. A sua reconhecida facilidade de expressão oral e escrita em português, que foi afinando ao longo do largo tempo de contatos, investigação e publicação neste idioma, aproximou-o ainda mais das instituições locais, dos intelectuais e das populações dos lugares onde levava a cabo as suas pesquisas e estudos (Russell-Wood, 2000, pp.31-65), (Sala, 2000, pp.109-117).

⁴ <https://arquivoatom.up.pt/index.php/circulo-dr-jose-de-figueiredo>

Formado na Universidade de Harvard, em Boston, pertenceu ao grupo de estudiosos da cultura latino-americana dessa universidade e de outras instituições dedicadas ao tema, chegando a ser diretor (1942-1943), co-diretor (1939-1945) e conservador da secção de gravuras e fotografias da *Hispanic Division* sediada na Biblioteca do Congresso, em Washington. Em 1936 começou a colaborar no *Handbook of Latin American Studies*, sendo responsável pela secção sobre arte e cultura do Brasil, presença que manteve com ligeiras intermitências até 1962. Foi ainda co-editor, a par de Elizabeth Wilder, de *A Guide to the Art of Latin America*, publicado em Washington, pela Biblioteca do Congresso, em 1948. Organizou material para palestras de professores norte-americanos sobre arte colonial brasileira e ainda compilou cerca de 10.000 fotografias para o acervo fotográfico do arquivo de Cultura Hispânica. Em 1949 dirigiu a Comissão de Estudos Inter-americanos da Universidade da Pensilvânia. (Russell-Wood, 2000, p.45).

Entre 1945 e 1946 lecionou história da arte no Sweet Briar College (Moss, 2014, pp.69-78). A sua carreira académica consolidou-se na Universidade da Pensilvânia, na qual foi professor de 1947 até à sua reforma por invalidez em 1972. Foi ainda membro de várias instituições culturais, das quais se destacam o Atheneum of Philadelphia⁵ e o Winthertur Museum⁶. Aliás, é o próprio Smith que refere as instituições às quais era afiliado, em 1961, quando foi convidado por João Couto, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, para proferir uma palestra sobre mobiliário europeu:

[...] sinto-me profundamente privilegiado em poder participar este ano no intercâmbio de professores portugueses e americanos

⁵ Foi nomeado por Harold D. Eberlein, em 1949. Sobre a história da instituição e sua ação na atualidade veja-se <https://philaatheneum.org/>.

⁶ Sobre o Winthertur Museum veja-se o seu site em <https://www.winterthur.org/about/>.

do programa Fulbrighth com dois cursos de conferências, um na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o outro aqui neste belíssimo Museu [...] o Museu de Arte Antiga, ao invés, é o museu da Europa que melhor conheço, tendo trabalhado aqui, estudando e fotografando, por mais de vinte anos, sempre auxiliado da maneira mais carinhosa pelo seu ilustre director e excelente pessoal [...] agradeço ao Senhor Doutor João Couto, meu grande amigo e mestre em estudos portugueses, a imensa honra que este convite faz a mim e as três instituições norte-americanas a que pertenço, a Universidade da Pensilvânia, o Museu DuPont de Winterthur, e a Biblioteca do Congresso de Washington. (BAFCG, cx. 24, doc. 31)

Em poucas linhas percebemos a plena integração de Robert Smith no meio dos museus e da academia. Como professor, chegou até nós através do programa Fulbright, e seria o primeiro norte-americano a ter esse privilégio em Portugal. Reafirma a antiguidade da amizade que o liga a João Couto, certamente desde a sua participação no Congresso integrado nas Comemorações de 1940 na «Exposição do Mundo Português» (Ferreira, 2021).

De uma forma muito peculiar, Smith resumiu em poucas palavras o seu percurso académico e de vida na ficha de membro do Atheneum of Philadelphia:

Pelos padrões de Harvard, a minha vida tem sido razoavelmente bem-sucedida. Tenho dinheiro suficiente, uma casa do século XIX em Delancey Place, em Filadélfia, e uma quinta do século XVIII em Chester Valley e o meu nome no Registo Social. A melhor parte do meu tempo é passada nos arquivos de Portugal e na escrita, em português, de vários livros que colheram favor naquela nobre terra, generosa e bem governada. Nos últimos anos, trabalhando para a Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, tive o privilégio de recuperar para o património nacional grandes figuras

artísticas negligenciadas, como Nicolau Nasoni, André Soares, Frei Cipriano da Cruz e Frei José de Santo António Vilaça. Tenho estado também bastante ocupado como professor e historiador do mobiliário americano e europeu. Um livro meu sobre este último tema [The Art of Portugal] acaba de ser aceite por uma editora londrina⁷. (Moss, 2014, p.71).

Os graus académicos que obtive culminaram no doutoramento. Dedicou-os todos à arte italiana com expressão em Portugal e à arte portuguesa, a saber: à Capela de São João Baptista da Igreja de S. Roque, de Lisboa e ao Palácio Nacional de Mafra.

A construção da sua obra sobre temas portugueses foi, em grande parte, patrocinada pela FCG, através de bolsas de estudo, publicação de obras suas e outras ajudas de custo (Sala, 2000, pp.113-116). Não é por isso de admirar, que no seu testamento tenha legado a esta Fundação todo o seu espólio de trabalho, bem como as condecorações que recebeu, tanto em Portugal, como no Brasil⁸.

2. Morte e disposições testamentárias

A morte inesperada de Robert Smith, por suicídio, aconteceu em 1975 na sua casa de Chester Valley. O facto de dias antes ter-se correspondido com colegas e amigos em Portugal e nos EUA,

⁷ Tradução da autora. Apesar de Moss indicar, que o livro seria *The Art of Portugal*, pensamos que seria antes aquele sobre mobiliário, preparado por Smith para ser editado pela *Phaidon*. Uma passagem deste excerto tinha sido já referida por Russell-Wood, concretamente aquela onde Smith classifica Portugal como uma terra bem governada (Russell-Wood, 2000, 38).

⁸ Este acervo, que cobre cerca de 40 anos da vida profissional de Chester Smith, está a ser alvo de estudo, integrado no nosso projeto de investigação, que decorre no Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, intitulado: «O legado de Robert C. Smith: novas perspetivas para a História da Arte em Portugal».

demonstrando um estado de espírito animado e empenhado em prosseguir os vários trabalhos que desenvolvia ao tempo, adensaram o enigma e fizeram do seu suicídio um evento envolvido em aura de mistério, que se mantém até hoje. Segundo o seu colega e presidente do Atheneum of Philadelphia, Roger Moss (1968-2008):

Smith reformou-se antecipadamente da Universidade da Pensilvânia em 1972 e, a 21 de agosto de 1975, suicidou-se. A sua governanta relatou, que na véspera do seu suicídio recebeu a visita inesperada de dois homens de fato, que se faziam transportar num carro sem marca. Depois de terem partido, Robert parecia distraído e não tocou na refeição que ela preparou para ele. No dia seguinte foi encontrado caído no seu carro, na garagem fechada, com um livro no colo e o depósito de gasolina vazio. O que tinha sido dito na noite anterior para o incitar à autodestruição permanece um mistério. Não encontrei qualquer indício de depressão nas cópias de correspondência com amigos e colegas nos dias imediatamente anteriores à sua morte, nem a sua governanta notou qualquer mudança de humor antes da chegada dos visitantes não identificados (Moss, 2014, p. 71)⁹.

A perplexidade de Moss estendeu-se aos colegas portugueses, que com ele tinham contactado dias antes, através de cartas trocadas. Flávio Gonçalves, professor de história da arte na Faculdade do Porto, terá sido o amigo que mais sentiu e estranhou a sua morte. Incansável companheiro de pesquisas de Smith, mostrou-se profundamente abalado com a morte deste. Uma carta sua, datada de 6 de Outubro de 1975, dirigida a Egídio Guimarães, diretor da Biblioteca Pública de Braga, informa que está a escrever um artigo em memória de Robert Smith e refere que o amigo recentemente

⁹ Tradução da autora.

falecido mostrou intenções de lhe deixar os seus arquivos de trabalho, ideia imediatamente contestada por Flávio Gonçalves, que o terá aconselhado a ofertá-los à FCG. No final da carta acrescenta: «Em Filadélfia continuam a defender a ideia do suicídio. Parece-me incrível. No dia anterior à morte mandou-me uma carta com planos de trabalho...»¹⁰. A 21 do mesmo mês e ano, o mesmo Flávio Gonçalves torna a escrever a Guimarães, confirmando a notícia e o *modus operandi* do suicídio do amigo:

O Prof. Smith levou para a garage uma mangueira de jardim, ligou uma das extremidades ao tubo de escape do automóvel, fechou as portas da garage, sentou-se no interior do carro, onde penetrava a outra ponta da mangueira, e deixou-se morrer envenenado! [...] dois antes do suicídio remeteu ele para cá, pelo menos, duas cartas, falando, entusiasmado, no prosseguimento do seu trabalho e dos seus projectos. Algo aconteceu no dia 19 ou 20 de Agosto, que alterou radicalmente tudo, que seria?¹¹.

O testamento de Robert Smith foi redigido a 4 de fevereiro de 1972 (BAFCG, ArquivoBA00015.00002) e espelha as suas preocupações com a continuidade do seu legado, providenciando para que o seu espólio profissional ficasse bem entregue e que o seu pecúlio financeiro fosse maioritariamente empregue em apoiar e dinamizar os estudos portugueses na sua *alma mater*, a Universidade de Harvard.

As disposições testamentárias de Smith, referentes ao seu acervo profissional e aos seus bens terrenos estipulam, entre outras, que todo o seu espólio fotográfico, negativos, transparências, notas e manuscritos, gravações, diplomas e insígnias sejam entregues

¹⁰ Carta expedida por Flávio Gonçalves para Egídio Guimarães. Espólio particular de Egídio Guimarães. Agradeço a Eduardo Pires de Oliveira a generosa partilha das cartas.

¹¹ Ibid.

à Fundação Calouste Gulbenkian; que a soma de quinhentos mil dólares fosse entregue ao Presidente e membros da Universidade de Harvard para estabelecerem uma cátedra em estudos de língua e literatura portuguesas, em homenagem à sua mãe Nancy Clark Smith. Esta cátedra funciona até aos dias de hoje e é atualmente ocupada por Josiah Blackmore¹². A fonte do rendimento teria de ser sempre tornada pública. Em outra alínea do seu testamento declara deixar o remanescente de todos os seus bens ao presidente e membros da Universidade de Harvard, para serem colocados num fundo com o seu nome, Robert C. Smith, Jr., para Estudos Portugueses¹³. As receitas deste fundo seriam utilizadas essencialmente para a compra de livros relevantes para a biblioteca da Universidade e para providenciar bolsas de estudo de pós-graduação na área dos estudos portugueses. Deixa também dez mil dólares ao Atheneum de Filadélfia, do qual era membro desde 1949. Outra disposição interessante é o legado que deixa ao seu afilhado Laurits Halverson Schless: vinte e cinco mil dólares e uma imagem de São Lourenço, do século XVIII. Laurits era filho de Nancy Halverson Schless e de Guy Lacy Schless. Nancy Schless, discípula de Robert Smith, como assim a caracteriza Russell-Wood (2000, p.41) era membro da American Philosophical Society, instituição de que Robert Smith também fazia parte¹⁴. Note-se, que à semelhança da disposição de Smith em legar fundos à Universidade de Harvard, Nancy Schless tem igualmente uma bolsa de estudo em seu nome na American

¹² Detentor da cátedra Nancy Clark Smith e professor de Línguas e Literaturas Portuguesas. Cf. <https://rll.fas.harvard.edu/people/josiah-blackmore>.

¹³ https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/funds/415_492538.html.

¹⁴ No obituário de Nancy Halverson Schless, de 6 de novembro de 2002 refere-se, que donativos para a *American Philosophical Society* seriam bem-vindos. Publicado pelo *Philadelphia Inquirer/Philadelphia Daily News* a 7 de novembro de 2002. <https://www.legacy.com/us/obituaries/inquirer/name/nancy-schless-obituary?pid=582295>.

Philosophical Society, destinada a apoiar alunos em estudos de museus e bibliotecas¹⁵.

Nancy Schless foi contatada pelo diretor do Serviço de Belas-Artes da FCG, Manuel da Costa Cabral (1994-2011), convidando-a e ao seu marido para estarem presentes na inauguração da exposição que a FCG dedicou a Robert Smith, em 2000. A 24 de janeiro de 2000 agradece, referindo:

A Decorative Arts Society, Inc. dos Estados Unidos (para quem Robert Smith é uma lenda) pediu-me para escrever para a sua Newsletter um texto sobre a vossa exposição. Visto que tenho sido presidente do júri, que atribui o prémio Robert C. Smith, desde o seu início em 1978, pareceu-me o convite apropriado. O texto será publicado no número de março da Newsletter da Decorative Arts Society¹⁶.

Dois anos mais tarde, pouco antes do seu falecimento, em nota ao editor do *University Chicago Press Journals, Studies in the Decorative Arts* (2003, p.174), escreve:

É com gosto que informo que, uma vez, mais um artigo publicado pelo *Studies in the Decorative Arts* ganhou o prémio Robert C. Smith da *Decorative Arts Society, Inc.* para melhor artigo sobre artes decorativas publicado no ano anterior [...] este prémio é o único na América do Norte atribuído pela excelência de uma publicação sobre artes decorativas. Foi iniciado em 1978 e tem

¹⁵ <https://www.amphilsoc.org/blog/2020-2021-library-museum-fellows>.

¹⁶ FCG, SBA, exposições, cx. «Robert Smith», correspondência recebida USA. SBA 15537. Tradução da autora. Apesar de manifestar esta intenção, desconhecemos se Schless chegou a escrever o texto solicitado. Contatada a Decorative Arts Society Inc., informaram desconhecer qualquer artigo publicado na sua newsletter, em 2000, em nome de Nancy Schless. Pesquisas em outras publicações da área também não resultaram na localização do referido artigo.

sido atribuído desde 1983. Robert S. Smith (1912-1975) teve uma longa carreira académica como professor de história da arte e de artes decorativas na Universidade da Pensilvânia e no curso de mestrado do *Henry du Pont Winterthur Museum*, em colaboração com a Universidade do Delaware¹⁷. Foi autor de vasta obra, publicou dezanove livros e mais de duzentos artigos dedicados às artes decorativas europeias e americanas [...].

Atualmente, o prémio Robert C. Smith continua ativo, e no site da *Decorative Arts Society Inc.* pode ler-se, reiterando as palavras de Schless em 2003, que esta distinção é dada ao melhor artigo sobre artes decorativas publicado em determinado ano e que recebe a sua denominação do reconhecido historiador de arte Robert C. Smith. A Sociedade justifica a criação do prémio com o nome deste historiador de arte, em reconhecimento do seu constante envolvimento e acompanhamento dos alunos e da sua permanente disposição em trocar ideias e a abraçar campos de investigação até então ignorados ou parcamente estudados. Realçam a sua vasta produção bibliográfica, especialmente, em estudos de mobiliário e das artes decorativas em geral. Reforçam ainda a sua longa colaboração com o *Winterthur Museum*, como perito de arte e professor¹⁸.

3. As obras inéditas

À data da sua morte, Smith tinha por publicar, em Portugal, dois livros, nos quais vinha trabalhando intensamente: «Biblioteca Joanina de Coimbra», a ser publicado pela Editora Livros Horizonte

¹⁷ Sobre este curso, que o Henry Du Pont Winterthur Museum ainda ministra, em colaboração com a Universidade do Delaware, veja-se: <https://www.winterthur.org/winterthur-program-in-american-material-culture/>.

¹⁸ Veja-se <http://www.decartsociety.org/awards>.

e «Miscelânea de estudos de arte e história social dos séculos XVIII e XIX em Portugal», para o qual contava com o apoio financeiro e logístico da FCG. Sobre este último projeto de edição, elucida-nos um documento do arquivo da FCG, datado de 2 de outubro de 1975 (FCG, SBA, arquivo, BA00015.00001). Nele, refere-se abreviadamente, que os estudos versariam sobre talha, pintura, azulejo e história social. O valor da bolsa proposto pelo próprio Smith foi de cento e dez mil escudos. A 19 de julho de 1973, a proposta de Robert Smith foi deferida. A decisão foi-lhe comunicada, ressaltando-se que não haveria lugar a recebimento de direitos de autor, se a obra fosse efetivamente publicada pela FCG, e que o produto da venda dos exemplares reverteria para a mesma fundação, sendo que o autor teria direito a receber alguns exemplares. Smith aceita rapidamente os termos da Fundação e a partir de 1 de janeiro de 1974 começou a contar o tempo da sua bolsa. No entanto, logo no início de março desse ano, Smith adoece gravemente e regressa de urgência aos Estados Unidos, não sem deixar uma carta ao diretor do Serviço de Belas-Artes da FCG, explicando as razões do seu regresso apressado a casa.

Em carta semelhante dirigida a Guilherme Braga da Cruz, diretor da Biblioteca da Universidade de Coimbra, datada de 11 de março desse mesmo ano (BAFCG, espólio de Robert C. Smith, cx. 1, Doc. 18 d.), comunica que se encontra doente e que o seu médico lhe aconselhou descanso total durante uma semana. Adianta, que os graves sintomas que ditaram a sua saída de Portugal já tinham desaparecido, mas que teria de permanecer na sua casa de campo. Para além disso, o seu médico desaconselhou-o a efetuar longos períodos de trabalho intenso, como aqueles que fazia em Portugal. Diz que trabalhará em casa, pondo em ordem as suas notas e fotos, que refere serem muitas, feitas nos dois meses passados. Menciona ainda, que está a escrever vários ensaios da «Miscelânea» projetada para a FCG, e que tem esperança de poder voltar em outubro a

Portugal. Durante esse período também faria o possível para preparar uma primeira versão do texto do livro da Biblioteca de Coimbra.

Em julho de 1974, Robert Smith escreve a comunicar ao então diretor da FCG, que viria a Portugal no mês de outubro. Como assinalou, então, o diretor «foram estas as últimas notícias que recebemos do Prof. Robert Smith, que viria a falecer em fins de Agosto».

A colaboração mais intensa de Smith com a FCG começou em 1962, quando se candidatou a uma bolsa de estudo com o objetivo de desenvolver pesquisas aprofundadas sobre a arte da talha em Portugal (Ferreira, 2021).

A partir desta data contou sempre com o reconhecimento da Fundação para com a relevância do seu trabalho. Em Robert Smith foi reconhecido o já celebrado académico, o vasto conhecedor da arte barroca europeia e um dos estudiosos que mais se empenhava em desvendar e difundir as manifestações artísticas singulares do Barroco no Brasil e em Portugal.

Esta profícua colaboração permitiu ao historiador de arte norte-americano visitar Portugal nas suas pausas letivas da Universidade da Pensilvânia, fotografando e documentando em arquivos e bibliotecas, as obras de arte que mais tarde seriam alvo dos seus estudos e publicações.

Em finais dos anos 60, Smith inicia a investigação sobre a Biblioteca Joanina de Coimbra, que o acompanhará até à data da sua morte, em 1975.

Em diversas fontes fomos repescando informação sobre o projeto e seu desenvolvimento. Em primeiro lugar, nos escritos manuscritos e datilografados depositados na BAFCG, em seguida, no espólio epistolográfico. Smith trocou cartas com dezenas de pessoas em Portugal e só agora, na prossecução do nosso projeto, vamos reconhecendo a miríade de personalidades com que se cruzou, trabalhou diretamente ou apenas trocou ideias e pediu favores. Dentro deste conjunto e no âmbito do nosso tema, destacamos Flávio Gonçalves,

Egídio Guimarães, Guilherme Braga da Cruz, Maria Helena da Rocha Pereira e Lígia Brandão.

Sobre a Biblioteca Joanina, as cartas que trocou com Guilherme Braga da Cruz, Maria Helena da Rocha Pereira e Lígia Brandão são fundamentais para a compreensão do seu método de trabalho, os objetivos que traçava e os meios utilizados para os atingir. Smith desejava sistematizar a história da construção da Biblioteca, trazendo a lume os nomes de artistas e artífices ignorados até então, compreender os seus laços interpessoais e descobrir outras obras onde intervieram, perceber a influência da Universidade, em termos do padroado que detinha de tantas igrejas na órbita geográfica de Coimbra, e não só, e, finalmente, fazer uma atribuição consistente sobre a autoria do projeto decorativo da Biblioteca.

Desta pesquisa fica-nos uma certeza, durante finais da década de sessenta e até à sua morte, Smith trabalhava intensamente em vários projetos, ao mesmo tempo que via a sua saúde degradar-se vertiginosamente o que, por vezes, o obrigava a parar e a regressar aos Estados Unidos e à sua casa de campo.

Depois de ter editado os livros sobre Marceliano de Araújo (1970), Frei José de Santo António Vilaça (1972) e André Soares (1973), tinha em mãos múltiplos trabalhos, dos quais constavam como mais vultuosos, o da Biblioteca Joanina, o da Miscelânea de Estudos e ainda aquele dedicado ao mobiliário europeu. Neste turbilhão de edições e projetos, Smith parecia querer agarrar a vida e sofregamente trabalhava para revelar as suas pesquisas. Tanto trabalho em mãos, e a saúde e o corpo já fustigado, a interromperem frequentemente os seus desígnios.

Da epistolografia trocada entre Smith e responsáveis por cargos de direção na Universidade e Biblioteca de Coimbra, começamos por destacar uma missiva de 20 de março de 1971 enviada por Maria Helena da Rocha Pereira, ao tempo vice-reitora da Universidade.

De acordo com o pedido de V. Ex.^a, envio em correio aparte cinco plantas da Biblioteca Joanina desta Universidade, para servir de base ao estudo que se propõe fazer, e pelo qual vivamente nos interessamos [...] esteja V. Ex.^a certo de que teremos sempre o maior gosto em lhe fornecer os dados ao nosso alcance para a preparação dos seus estudos de arte portuguesa, e nomeadamente os que digam respeito à nossa Universidade. (BAFCG, cx. 1)

A 9 de Abril de 1971 Smith responde a Maria Helena da Rocha Pereira, agradecendo o envio das plantas, que considera elementos fundamentais para o seu estudo sobre a «construção e autoria da Biblioteca».

No dia 17 de abril de 1973, Smith escreve a Guilherme Braga da Cruz:

Entusiasmado com o êxito que tive com as muitas fotografias tiradas na Biblioteca Joanina de Coimbra, pretendo voltar àquele assunto logo depois da Páscoa. Passarei os dias de 23-25 em Coimbra, espero encontrar o Prof. Lopes de Almeida¹⁹ para verificar alguns dos contratos que copiei. Espero achar igualmente V. Exa. presente para poder-lhe expor certas ideias e perguntas que tenho acumulado [...]. (PT.UCP.CEHR.AGBC.02.10771).

Apesar de se referir mais do que uma vez às fotografias por si captadas na Biblioteca Joanina, com a qualidade das quais se mostrava bastante satisfeito, estas nunca foram encontradas e isso mesmo é referido por Flávio Gonçalves e Hellmut Wohl, no relatório que apresentam à FCG depois de terem viajado para Filadélfia para

¹⁹ Sobre a figura e ação do Professor Manuel Lopes de Almeida, que foi diretor interino do Arquivo da Universidade de Coimbra e Diretor da Biblioteca Geral da mesma instituição de ensino, ver <https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/LopesdeAlmeida>.

escolherem no espólio de Smith os seus documentos de trabalho legados em testamento àquela instituição: «não encontrámos quaisquer fotografias do interior ou do exterior da Biblioteca da Universidade de Coimbra» (BAFCG, BA00015.00001). Afortunadamente, estas fotografias foram recentemente localizadas no seu espólio na FGC.

Um carta de Smith de 27 de maio de 1973 (PT.UCP.CEHR. AGBC.02.10801) para Braga da Cruz, refere:

Em Coimbra estabeleci contacto com o Dr. César Pegado²⁰ que me ajudou enormemente, com problemas de bibliografia, desenhos setecentistas, etc. de grande importância para o meu estudo da Biblioteca Joanina. Facultou-me a consulta de certos manuscritos, que cederam precisamente o que procurava, de modo que esta visita teve muito êxito. Espero continuar este trabalho e levar a cabo a minha investigação quando voltar a Portugal em Novembro [...].

A 18 de julho de 1973, Braga da Cruz escreve a Robert Smith (BAFCG, s.d., doc. 18b) e comenta: «Estamos todos em expectativa com o seu projectado livro sobre a Biblioteca Joanina. Deus lhe dê ânimo, vida e saúde para levar essa e outras obras a bom termo».

Quatro meses depois Robert Smith escreve a Braga da Cruz:

Graças a uma generosa verba a mim concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, vai ser possível fazer um estágio demorado em Portugal, com o fim de preparar um novo livro, em que pretendo reunir uma dúzia de estudos de artistas pouco ou nada conhecidos do século XVIII. Entre os pintores figurará aquele Manuel da Silva, a respeito de quem encontrei coisas tão interessantes nos Livros de despesa da Universidade, que consultei em Abril (pagamentos do tecto da capela dos reitores, pintura das

²⁰ Sobre César Joaquim da Silva de Oliveira Pegado (1909-1990). Cf. <https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/CesarPegado>.

estantes da biblioteca, uma das salas da qual ele começou em azul, grande tarja acrescentada ao retrato de D. João V, tudo incorporado agora em dois artigos que fiz para o suplemento literário de O Comércio do Porto).

Nesta mesma carta refere que conta estar em Coimbra durante quatro meses e pretende instalar-se na cidade (PT.UCP.CEHR.AGBC.02.10946a e 10946b).

Passam dois meses desde a última missiva, quando a 14 de janeiro de 1974, Smith escreve de novo ao diretor da Biblioteca da Universidade:

Em Coimbra também tudo correu bem e durante as duas visitas que fiz ao Arquivo consegui percorrer os livros de Despesa da Universidade desde 1728 até 1750. Entre outras coisas de grande interesse para mim figuram a data das mesas da Biblioteca Joanina e a aquisição de grandes coleções de livros em Amesterdão, sob a direção do Cardeal da Mota.guardo com imensa esperança a leitura dos contratos dos três tabeliães, que deve fornecer-me alguns contratos de obras de arte ligadas com a obra da Real Livraria. (PT.UCP.CEHR.AGBC, 11049a)

A 24 de março do mesmo ano, Braga da Cruz lamenta que Smith tenha adoecido e deixado Portugal, dizendo-se particularmente satisfeito por saber que, no entanto, está a aproveitar o seu descanso, dedicando-se ao livro da Biblioteca Joanina. Termina, dizendo: «Escuso de lhe dizer que tudo o que possa necessitar aqui de Coimbra e desta sua casa que é a Biblioteca Geral da Universidade será para nós um prazer servi-lo» (BAFCG, s.d., cx. 1, capilha doc. 18a).

As diligências de Smith relativamente à sua investigação sobre a Biblioteca Joanina continuavam. Entre maio e julho de 1975 existe

correspondência entre Smith, Lígia Brandão e o então diretor da Biblioteca Nacional, o historiador Oliveira Marques.

As cartas que Lígia Brandão envia contêm fotocópias de contratos de obra e pagamentos a artistas, bem como elencos de artistas, que ela própria compilou, nomes como António Jorge Pinto (ourives); Manuel de Andrade (entalhador); João Pedro Binhetti (pintor italiano); José das Neves Figueiredo (pintor); Agostinho de Paiva (oleiro), Pedro Ferreira (marceneiro) e João Simões, (entalhador, de Lisboa) surgem acompanhados das datas e respectivas obras que executaram. Outras notícias são de quadros a óleo e mais documentos da capela. Envia também uma planta aguarelada de Macomboia, de uma das igrejas da Universidade, bem como vários outros documentos do mesmo arquiteto.

Diz-lhe que está convencida que em novembro, Smith fará grandes descobertas no arquivo da universidade. (BAFCG, s.d., cx. 1, capilha docs. 14a a 14g).

A menos de um mês da sua morte, a 29 de julho de 1975, escreve para o diretor da Biblioteca nacional, o historiador Oliveira Marques, pedindo uma reprodução da gravura da Vista do antigo Colégio dos Jesuítas de Coimbra, feita por Carlo Grandi, em Roma, no ano de 1732, com o título de *Imago Collegii in Societate IESU omnium primi a IOANNE III lusitaniae Rege Conimbricae fundati*. Essa Vista reproduzia o edifício da Biblioteca Joanina antes da intervenção pombalina de Guilherme Elsdén.

O legado que Robert C. Smith deixou à história da arte luso-brasileira produzida durante o Antigo Regime, amplifica-se em múltiplas vertentes. Desde logo, no estudo e divulgação que desenvolveu pelos mais variados meios e em variadas geografias e línguas, tais como o português, o inglês, o italiano ou o francês, impulsionando a investigação nas artes decorativas portuguesas e brasileiras e alguns estudos de arquitetura. Abriu caminhos, que se encontravam obstruídos pela mentalidade vigente, que radicava

em práticas enraizadas de menorização destas artes e construiu um edifício sólido, apoiado numa metodologia prática de investigação: leitura dos objetos, fotografia, investigação documental e bibliográfica, consulta dos peritos nas áreas que estudava.

O seu legado testamentário confirma a dedicação demonstrada à arte portuguesa, ao povo que a fez nascer, à instituição que lhe permitiu desenvolver a grande maioria dos seus trabalhos, a FCG e à sua *alma mater*, a Universidade de Harvard, que escolheu como entidade de acolhimento futuro dos estudos e divulgação da cultura portuguesa.

Smith deixou-nos em agosto de 1975, mas graças ao seu trabalho intenso e apaixonado, às suas obras publicadas e inéditas, aos seus apontamentos e fotografias, irá permanecer connosco por largo tempo, tutelando os estudos da arte barroca luso-brasileira.

Referências bibliográficas

- American Philosophical Society. (20/08/2020). 2020-2021 Library & Museum Fellows. American Philosophical Society. <https://www.amphilsoc.org/blog/2020-2021-library-museum-fellows>.
- Apollo*. (1973). Londres, New series, 97(134).
- Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian (BAFCG). (s.d.). *Espólio de Robert C. Smith*, cxs. 1, 3, 24, 28.
- . (s.d.). *Exposições, cx. «Robert Smith»*. Serviço de Belas-Artes.
- . (s.d.). *Cópia do testamento de Robert C. Smith*. Arquivo.
- Coleção Particular. (s.d.). *Espólio do Doutor Egídio Guimarães*.
- Decorative Arts Society, Inc. (s.d.). *Awards*. <http://www.decartsociety.org/awards>.
- Ferreira, S. (2019). Robert Smith e André Soares: a vertigem do Rococó. In E. P. de Oliveira (coord.), *18 olhares sobre André Soares* [Vol. II]. Edição do coordenador.
- . (2022). «Gold on blue in Philadelphia. Robert C. Smith and the installation of the «Portuguese Chapel» at the Samuel S. Fleisher Art Memorial». [Trad. «Ouro sobre azul em Filadélfia. Robert C. Smith e a instalação da «Capela Portuguesa» no Samuel S. Fleisher Art Memorial». *RIHA Journal*].
- . (2021). A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição «A talha em Portugal» (1963-1991). In *Atas do XIII Congreso de Historia del Arte. Universitas. Las artes ante el tiempo e acrescentar a editora Universidad de Salamanca*.

- Harvard University. (s.d.). *Josiah Blackmore*. <https://rll.fas.harvard.edu/people/josiah-blackmore>.
- . (s.d.). *Robert C. Smith, Jr. Fund for Portuguese Studies*. https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/funds/415_492538.html.
- Lopes, C. da S. (2004). *Estudos de História do Mobiliário*. Universidade Católica Portuguesa.
- Moss, R. W. (2014). *Atheneum Profiles: a not-for-profit education*. Oak Knoll Press.
- Schless, N. H. (2003). Letter. *Studies in the Decorative Arts*, 10(2), p. 174. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/studdecoarts.10.2.40663059>.
- Platzer, D. (2011). Denys Sutton (1917-91): Editor of «Apollo» 1962-87. *The British Art Journal*, 12(3), pp. 2011-12.
- Russel-Wood, A. J. R. (2000). Robert Chester Smith: investigador e historiador. In D. Sala (coord.), *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação na história da arte* (pp. 31-65). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sala, D. (coord). (2000). *Robert Chester Smith (1912-1975). A investigação em história da arte*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smith, R. C. (1953). *The Arts in Brazil, baroque architecture in Portugal and Brazil: an introduction made by friends of Edgar Prestage and Aubrey Fitz Geral Bell in Piam Memoriam*. Claredon Press.
- . (1964). Portuguese church benches of the eighteenth century. *The Connoisseur*, 157(632), pp. 130-135.
- . (1965). Frà Giuseppe di Sant`Antonio, mobiliere beneditino del settecento in Portogallo. *Antichità Viva*, Ano IV, (5-6), p. 12.
- . (1969). André Soares, the rebirth of an architect. *The Journal of the American Portuguese Cultural Society*. III(3), pp. 6-22.
- . (1969a). Some Manueline church doorways. *The Journal of the American Portuguese Cultural Society*, III(4), pp. 16-33.
- . (1969b). Agostinho Marques of Braga and his furniture in the Portuguese national style. *The Burlington Magazine*, 101(800), pp. 665-662.
- . (1971). Baroque and Rococo Braga: documenting eighteenth century architecture and sculpture in northern Portugal. *Proceedings of American Philosophical Society*, 115(3), pp. 214-220.
- . (1973). Three Artists of Braga. *Apollo*, 97(134), pp. 376-387.
- . (1970). *Marceliano de Araújo. Escultor Bracarense*. Nelita Editora.
- . (1972). *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor beneditino do século XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- . (1973). *André Soares, Arquitecto do Minho*. Livros Horizonte.
- The Philadelphia Inquirer. (s.d.). *Nancy Schless Obituary*. <https://www.legacy.com/us/obituaries/inquirer/name/nancy-schless-obituary?pid=582295>.
- Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa. (s.d.). *Espólio do Professor Guilherme Braga da Cruz, epistolografia trocada com Robert Chester Smith*.

Universidade de Coimbra. (s.d.). Livraria do Doutor Manuel Lopes de Almeida. <https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/LopesdeAlmeida>.

———. (s.d.). César Pegado, 1909-1990. <https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/CesarPegado>.

Universidade do Porto. (s.d.). *Circulo Dr. José de Figueiredo*. <https://arquivoatom.up.pt/index.php/circulo-dr-jose-de-figueiredo>.

Winterthur. (s.d.). *About*. <https://www.winterthur.org/about/>.

———. (s.d.). Winterthur Program in American Material Culture. <https://www.winterthur.org/winterthur-program-in-american-material-culture/>.

(Página deixada propositadamente em branco)

**OS RASCUNHOS DRAMÁTICOS INÉDITOS
DE XOHÁN CASAL: PENSAMENTO, ESTÉTICA
E DESÍGNIOS¹**

**THE UNPUBLISHED DRAMATIC DRAFTS BY XOHÁN CASAL:
THOUGHT, AESTHETICS, AND PURPOSES**

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes

Universidade da Coruña,
Grupo de Investigación Lingüística e Literaria Galega
<https://orcid.org/0000-0003-4753-2189>

RESUMO: Neste artigo são descritos e analisados os fragmentos teatrais inéditos de Xohán Casal preservados no espólio do autor corunhês que custodia a Real Academia Galega – com especial atención para os textos intitulados *Adro* e *Fillo morto* –, uma produción dramática inacabada produzida no âmbito do seu projecto para um Teatro Popular afastado das teses defendidas pela corrente maioritária no galeguismo do chamado exílio interior durante a ditadura franquista. A análise foca a ideologia do autor, bem como a temática e as linhas estéticas do seu teatro. Além disso, são formuladas algumas hipóteses sobre o valor que Casal colocava na actividade dramática no contexto repressivo do regime franquista.

¹ Este trabalho é parte do projecto de I+D+i PID2020-115649RB-I00 «Recuperación del patrimonio teatral de Galicia 4 (1936-1973). Emigración, exilio y resistencia interior», financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Palavras-chave: Xohán Casal, esboços teatrais, teatro galego, franquismo, Teatro Popular da Palloza.

ABSTRACT: This article describes and analyzes the unpublished theatrical fragments by Xohán Casal preserved in the Real Academia Galega, with special attention to the texts entitled *Adro* and *Fillo morto*. It is a dramatic production far removed from the theses defended by the majority current into the Galician autonomy movement during the so-called internal exile at the time of the Franco dictatorship. The analysis focuses on the author's ideology, as well as the theme and aesthetic lines of his theatre. In addition, some hypotheses are formulated about the value that Casal attributed to dramatic activity in the repressive context of the Franco regime.

Keywords: Xohán Casal, theatrical sketches, galician theatre, francoism, Popular Theatre of A Palloza.

¿Onde fican os galegos das cidades?

¿Quén os ollóu nunha obra verdadeiramente galega?

Xohán Casal

1. Os paradoxos desta investigación

Antes de mais, gostaríamos de deixar aquí registado que vamos falar de textos dramáticos non editados polo seu autor e que foron recuperados da súa documentación privada, conservada após a morte do escritor polo seu amigo o pintor Reimundo Patiño e finalmente doada à Real Academia Galega en 2010.

Consequentemente, a primeira objecção a ser colocada é o facto mesmo de estar a espreitar e a divulgar escritos que non foron entregues para a súa publicación, unha práctica «arqueolóxica» frecuente no mundo académico, se ben non concordante con todas as sensibilidades das persoas que investigan no ámbito da Literatura – entre os quais nos incluimos.

Qual a razão, então, para esta contravenção? A resposta vem das palavras do próprio autor:

O escritor que non publica desfai-se. Desde hai moitos anos heme² imprescindíbel o imprimir. Por riba de todo³ o máis importante é chegar a ter un contacto tepedo e humán. Deixar de ser un afastado.

É terrible pensar que todo este mundo que levamos na ialma e que imos pouco a pouco pasando ás coartelas⁴, non é máis que unha figuración nosa. E remata imprescindíbel o constatalo ca opinión allea. (Patiño Mancebo, 1985b, p. 149)

Deve ser referido nesta altura que o único livro editado da sua autoria foi uma colectânea póstuma de relatos breves publicada por iniciativa duns amigos – *O camiño de abaixo* (1970) –, visto que «se fue sin publicar una sola línea» (Fernández Ferreiro, 1964). O facto de Xohán Casal não ter publicado em vida não deriva de uma decisão própria, mas de um contexto absolutamente adverso aos seus desígnios e de umas circunstâncias pessoais trágicas que impediram a consecução do seu propósito – publicar literatura da sua autoria, moderna e em galego.

2. O homem e o seu contexto

A ditadura fascista do General Franco acabou com qualquer expressão cultural em língua galega que não se limitasse ao popular – entendido como simples, rústico e despretensioso –,

² [= é-me].

³ [= Acima de tudo].

⁴ [= páginas].

uma vez que as expressões identitárias diferentes da concepção monolítica da cultura e do Estado espanhol foram duramente reprimidas, apagado qualquer vestígio do empreendido antes do golpe de Estado e expurgados – em muitos casos, assassinados – os agentes promotores daqueles projectos (Rodríguez da Torre & Baamonde Silva, 2016).

Nascido na Corunha em finais de 1935 – poucos meses antes do início da guerra civil espanhola –, Juan Ignacio Casal Pardo – que assinaria os seus textos em galego como Xohán Casal – era filho de Xacobe Casal, jornalista participante no movimento de afirmação galeguista das décadas de 20 e 30 organizado à volta das Irmandades da Fala e do Partido Galeguista e, por sua vez, autor de textos dramáticos (Tato Fontaíña, 1999).

No marco geral de limitação ao acesso à cultura internacional imposto pelo franquismo, Xohán Casal teve algum avizinhamento a grandes monumentos literários espanhóis e estrangeiros através da biblioteca paterna, assim como certo conhecimento das correntes estéticas que estavam a revolucionar o panorama artístico mundial. O seu amigo Reimundo Patiño Mancebo (1985a, pp. 13 e 16), artista plástico, lembra que quando Casal tinha catorze anos já falava com ele de música, pintura e literatura – neste último campo menciona exemplos como os dramaturgos simbolistas Wilde ou Maeterlinck – e que na sua casa tinha ao alcance títulos tão invulgares como a epopeia fina *Kalevala* de Elias Lönnrot, a compilação de narrações míticas k'iche' *Popol Vuh*, o legado maia recolhido em *El libro de los libros de Chilam Balam* e sagas nórdicas celtas ou víquingues. Ora, como também rememora o seu amigo Patiño Mancebo (1985b, p. 139), «[e]ran tempos de Serrano Castillo coma censor-inquisidor. Da ñorancia da literatura galega e tamén da vizosa plástica de Seoane, Colmeiro, Souto, Maside».

Um facto absolutamente essencial para entendermos Casal foi que ele sabia desde muito jovem que sofria de uma doença cardíaca

que o ia levar a uma morte prematura, circunstância que marcou toda a sua vida – também a criativa.

Juan Casal sabia que iba a morir. Todos sabían – también su madre – que iba a morir. Hoy, mañana, tal vez al amanecer, cuando los hombres del mar van al mar... Pero se aferraba a la vida y escribía. Escribía con sencillez, con el cerebro y con el corazón. Hacía su obra silenciosamente en medio de una existencia amenazada. A pesar de todo, Juan Casal, que llevaba un puñal clavado en el corazón y que nadie podía arrancar ni evitar la curva de la hora final, era un hombre que sabía reír. Era un hombre sin horizontes con horizontes. Un hombre sin esperanzas con esperanzas. La obra de Juan Casal es un signo de rebelión, un grito, un latigazo. Un punto y aparte. Un volver a empezar. Un empezar de nuevo para empezar mejor. (Fernández Ferreiro, 1964, p. 12)

Estamos, portanto, perante um homem muito novo, isolado pela doença, pelo regime sanguíneo, pela falta de vínculos com os reduzidos círculos galeguistas do chamado «exílio interior» – concentrado em Compostela à volta de Ramón Piñeiro e em Vigo no projecto da Editorial Galaxia, no geral contrários à intervenção directa e de ideologia conservadora – e quase sem correligionários das causas literária e galeguista. Com efeito, Casal não se mostra seguidor das teses destes núcleos a que é alheio – como veremos, afasta-se do seu ponto de vista em questões importantes – e vai buscar «a configuración dun pensamento propio servíndose do intercambio de ideas (fundamentalmente epistolar) con amigos como Reimundo Patiño, Xosé Luís Franco Grande e Manuel María» (Bermúdez Montes, 2011, p. 169).

Para além dos três citados, o círculo de amizades de Casal estava integrado por «un cativo fato de mozos disconformes de xeito total co tempo no que nos tocou vivir» (Patiño Mancebo, 1985b, p. 138), entre os que se incluían poetas, pintores e alguma figura da min-

guada resistència galeguista corunhesa: Alfonso Gallego Vila, Antón Avilés de Taramancos, Enrique Iglesias Conde, Eduardo Martínez, Xosé Parga, Carlos E. Pérez Ponte...

3. Casal e a língua galega

Parece que foi em 1956, com 21 anos de idade – e quatro antes do seu falecimento –, quando Xohán Casal tomou a decisão de escrever na língua subjugada e perseguida, após ficar abalado pela leitura da obra de Castelao. Por palavras do seu amigo Patiño (1985a, p. 14):

O viraxe ó galego, incubado xa, debido foi – en certo xeito – a unha causa fortuita. Nembargantes⁵ non foi en calquera maneira fortuito. Provocouno o coñecimento de Castelao. Un parente meu, de volta dunha viaxe a Bós Aires tróuxome coma regalo *As cruces de pedra na Galiza* i outras obras do autor. Non é en maneira algunha a miña pruma⁶ doada⁷ pra espricar o novo mundo (mundo que tiñámos ó noso redor, io cal coma turistas á forza nin ollabamos) o que se abríu diante dos nosos ollos. A reconsideración de Casal foi rexa e total. Nunha aceutación acelerada da súa fermentada toma de consciencia tencioou queimar súa obra en castelán.

O próprio Patiño Mancebo (1985a, p. 17) informa de que a partir dessa altura o seu amigo destruiu quase tudo o que tinha escrito em espanhol, «por consideralo nemigo do seu pobo».

⁵ [= Porém].

⁶ [= caneta-tinteiro].

⁷ [= jeitosa].

Xohán Casal não vivia mergulhado numa atmosfera linguística galega e as oportunidades de imersão no idioma na cidade da Corunha eram limitadas. Além disso, o regime ditatorial não favoreceu a circulação das gramáticas e léxicos editados antes da guerra, que podiam ter servido para o corunhês se instruir. Assim sendo, Casal ganhou a língua que ia empregar das escassas fontes ao seu alcance:

[A]lá no seu leito de enfermo a traverso⁸ dos dictionarios eistentes – amargurada ficción! –, a traverso de calisqueira testo galego que nas suas mans caise, no mínimo contauto cos paisanos que, nas suas pequenas saídas ás rúas podía facer, foi contruindo titánicamente o seu lingoaxe i o seu xeito de espresión. Un mensaxe coscente de que escribir nunha fala marxizada é estar, senón no seo, si á beira do pobo, xa que o pobo, e non outro, foi quén mantivo perante⁹ 4 séculos de silencio. Un saber limpo de que na Galiza honradeza xunguida a idioma que non falen as castes sofrintes non é, en xeito algún honradeza, e moito menos loita polo pobo. É máis, il decatouse de que na Galiza a fala é discriminatoria antre oprimidos i opressores. (Patiño Mancebo, 1985, pp. 14-15)

E com estas ferramentas – significativo isolamento do movimento cultural galego, grande vontade e compromisso, restringido conhecimento da língua e certo contacto com as renovações artísticas que se estão a produzir no mundo – o corunhês compromete-se com a criação literária galega.

⁸ [= através].

⁹ [= durante].

Xohan Casal,ponse pois, a escribir en galego, poideramos decir con cáseque¹⁰ total descoñecimento da laboura feita denantes¹¹ da guerra no país e logo na América. Faise suscriptor de Galaxia. Nembargantes o contaoto humán – salvo o coñecimento de Manuel María no 1957 – falla dun xeito anguriante¹². Axúntese a isto o pleno saber da súa estancia pasaxeira na vida, o seu atormentador coñecimento do tempo limitado pra se espresar coma escritor e galego. Intre¹³ no que non soio morte certa senón tamén impubricación eran feito certo. Door de loitar pra o pobo i atoparse na incomunicación forzada. Door de se saber morto cedo. Door non soio de saber que hai prohibicións e inxusticia, senón que hai urxencia temporal pra se realizar coma creador. (Patiño Mancebo, 1985a, p. 15)

Este é o autor e o cenário que nos levou a tentar descubrir e investigar os escasos testemunhos documentais – mormente rascunhos – das suas aspirações dramáticas.

4. O projecto teatral

Poucos meses após a epifania que o levou a empregar o idioma próprio da Galiza, Casal está já a delinear textos dramáticos, na verdade bastante afastados dos padrões dominantes no teatro galego anterior a 1936 ou daquelas peças ocasionalmente representadas pelas agrupações populares autorizadas pela ditadura. E entre estes trabalhos, projecta o que denomina Teatro Popular da Palloza para este bairro corunhês.

¹⁰ [= quase].

¹¹ [= antes].

¹² [= angustiante].

¹³ [= Momento].

Mais, como esperado, o escritor arrosta uma dificuldade habitual em contextos linguístico-literários deficientes ou não normalizados: como introduzir as vanguardas sem deixar de parte o grosso da população, a quem Casal ambiciona incluir entre os protagonistas e os destinatários do seu teatro.

1957-58. [...] Esboza obras de teatro na liña de Bertolt Brecht. Considera, nun círculo reducísimo de persoas, a disiuntiva¹⁴ que se lle presenta ó creador galego, realizar unha obra de avangarda comparable á que se poida dar noutro couto cultural europeo ou ben achegarse ó nivel do pobo percurando elevalo, alancando intre a intre. Tracexa o proieuto do «Teatro Popular da Palloza». Fai consideracións nises intres en contra do folklorismo e nega certa pantasia¹⁵ evasionista dalguns escritores galegos. (Patiño Mancebo, 1985a, p. 17)

5. O espólio dramático

No que diz respeito da produción dramática de Xohán Casal, no espólio preservado pela Real Academia Galega encontram-se as seguintes composicións:

1. Quatro textos de diversa extensión redigidos em espanhol – previsivelmente, portanto, anteriores a 1956. Um de 63 páginas em volta da figura de Hamlet; o drama intitulado *La canción del bufón*, decorrente no palácio real da Suécia medieval e que está cheio de elementos fantásticos e alegóricos; *La casa de los muertos*, localizado na Normandia nos primórdios da Segunda Guerra

¹⁴ [= o dilema].

¹⁵ [= Fantasia].

Mundial, e outras quatro páginas que recolhem uma variante da primeira cena desta última obra mencionada.

2. Temos também um fragmento de apenas três páginas de um texto dramático bilingue, em que confronta dois oficiais de embarque e um padre como dois modelos diferentes de «agentes» no fenómeno da emigração galega. O representante da Igreja é o que fala em castelhano.

3. E ainda dispomos dos seguintes textos redigidos em galego: Quarenta e cinco páginas da obra intitulada *Adro*; outra de doze páginas designada *Fillo morto*, que é uma variante – provavelmente prévia – do início da peça anterior; unha terceira, inconclusa e sem título, de treze páginas, que só inclui a primeira cena da obra, e, finalmente, um fragmento mínimo de uma dúzia de linhas de uma peça diferente também sem título. Apenas *Adro* e a peça sem título têm numeração – em páginas ímpares.

Patiño Mancebo (1985a, p.18) menciona uma farsa cómica à volta do clero galego feita para o deleite dos seus amigos nos primeiros dias do ano 1960 – nas vésperas do seu falecimento. Porém, não há testemunho documental desta peça, a não ser que se trate do texto bilingue citado no ponto 2.

Embora não seja alvo deste trabalho, não podemos deixar de mencionar aqui um espantoso guião cinematográfico inovador escrito em espanhol, com indicações muito precisas dos movimentos da câmara e dos enquadres, de teor abertamente experimental, poético e por momentos com traços surreais.

6. Uma análise dos textos

Mas, como indicado no título deste trabalho, vamos apresentar as linhas estéticas e outros elementos formais dos rascunhos dramáticos

escritos em galego, com o intuito de formular algumas hipóteses relativamente às ideias de Casal sobre a literatura galega da altura, à função que atribuía ao teatro naquele contexto repressivo e ao projecto do seu Teatro Popular.

A peça sem título de treze páginas está localizada nos subúrbios da cidade da Corunha e é protagonizada por dois operários duma imprensa de gravuras – o Santiago e o Mateu. Estes homens – Casal qualifica um deles de «prototipo do criador» (p.2 frente) – sonham em acordar os trabalhadores pobres explorados – «o que queremos é chegar ao corazón do pobo e espertalo. Queremos darlle concencia de si mesmo» (p.4 frente), proclamam – e pensam em convidar modestos artistas camponeses e operários para criarem uma arte viva afastada de qualquer «âr d'inteleitualismo» (p.4 frente):

Que veña o pobo a dibuxar! Que veñan eles a traballar conosco! Os artistas que se vaian ao carallo! Nós queremosol-a vida. Nós queremosol-a verdade por riba de todo. Eles a teñen. Teñen sinxeleza, teñen o corazón disposto... Âs vegadas¹⁶ nós levamos algún prexuízo estético... eles non. E o que queremos nós é a vida de Galiza! [...] (pp. 4 verso e 5 frente)

¡E s'acabóu o artista! Isa praga! S'acabóu o señoritismo¹⁷ e a tontería¹⁸! (p. 6 frente)

Projectam também editar um jornal «pra darlle valor às fazañas do povo» (p.5 frente):

¡Tanto falar de celtas e Reis! de cabaleiros e contos. Eles son os celtas, eles os cabaleiros, eles os reis! Un obreiro, un labrego,

¹⁶ [= Por vezes].

¹⁷ [= altanaria].

¹⁸ [= nescidade].

un mariñeiro, é un heroi, é un celta d'hoxe, as suas fazañas están diante de todos. Vivir! Isa é a sua fazaña. E non é conto. Vivir hoxe é a maior fazaña e o maior mérito, traballar a terra, ir ao mare, darlle de comer aos fillos, a parenta¹⁹, â todos, porque eles enchen o bandullo dos ricos e dos probes. Hastra²⁰ lles chuchan o sangue. Pois velahí²¹ as fazañas! ¿Que máis queredes? Velahí os heróis celtas e os Reises! Nós contaremos as suas hestorias e as ergueremos ben outas²² pra que todos ollen que están feitos â imaxen e semellanza de Deus! (pp. 5 verso e 6 frente)

O fragmento conclui no início da segunda cena, de maneira que não há desenvolvimento de acções e fica reduzido ao diálogo propositivo dos dois homens. No entanto, já podemos perceber algumas das ideias de Casal, certamente inapropriadas para o regime fascista e, por isso, perigosas para o autor, para quem encenasse a peça e para quem eventualmente a editasse. Muito provavelmente este foi um dos motivos pelos que a obra ficou inconclusa.

Temos a seguir mais duas peças de diferente extensão, mas com temática muito parecida. A mais breve, intitulada *Fillo morto*, é um rascunho da sequência e o contido principal de cada cena, e mal estão desenvolvidos os diálogos dalgumas passagens. As personagens são uma mãe e os seus três filhos – dois homens, sendo que um deles está emigrado, e uma mulher –, para além de operários e homens do povo. Todos eles pobres. A acção gira em torno dum filho morto por participar em actos revolucionários derivados do despedimento massivo numa fábrica e dos queixumes da mãe e da irmã:

¹⁹ [= esposa].

²⁰ [= Até].

²¹ [= eis].

²² [= altas].

Nai: ¡Sempre tiña que ser! ¿Quén o mandou a il, quén? ¡A revolución, a revolución! Ahí tés a revolución... (sécase as bágoas co brazo e váise ao cunheiro²³)

Para além disso, é a Filha que apresenta a questão do álcool como única saída para os oprimidos:

Filha: Ora xantaremos pedras. Comeremos lapas. Mercaremos pedras. ¿Cómo facemos? Duas mulleres soas, isto deixaches. ¿onde está a tua liberdade? Os teus amigos marcharon, e xa non te lembran, na taberna agora estarán bebendo pra afogar teu relembro, cheos de viño hastra o teito, reverquendo²⁴ viño pol-as nocas, coma fontes, bébedos e sen tento. Pra matar a concencia. E logo voltarán ás suas casas. As suas cochiqueiras²⁵. E serán felices sulagados²⁶ no estrume, coas mulleres â beira, ispidos²⁷ no leito, coidarán que non houbo tolo meirande²⁸, nen parvo que ti. Collerán o xarro e afoгарán todo no viño. Ista é a vida – dirán – así foi pros nosos abós, así é pra nós, así sera pra os nosos fillos.

O centro da peça é, pois, a inutilidade da revolução ou, por melhor dizer, a inutilidade do sacrifício individual. Assoma, assim, a temática central de toda a produção literária de Xohán Casal: qual deve ser o comportamento do sujeito em sociedade? Mais concreta-

²³ [= guarda-loiça].

²⁴ [= a transbordar].

²⁵ [= Aos seus chiqueiros].

²⁶ [= alagados].

²⁷ [= despedidos].

²⁸ [= maior].

mente, na sociedade galega da altura. A ética ligada à política. De novo, um tema tabu para o franquismo.

Muito parecida com *Fillo morto* – também na relação de personagens – é *Adro*, a obra mais comprida das conservadas. Nesta ocasião é a Mãe a que perde o seu trabalho na fábrica, colocando assim a mulher numa posição muito mais central – tanto dramática como socialmente. Por sua vez, o filho que não emigrou insinua que a sua irmã trabalha ocasionalmente na prostituição.

A tensão dramática assenta-se nas diferenças na abordagem da situação vital entre a Mãe e o Filho. A primeira refugia-se no álcool e idealiza a emigração – o caminho escolhido pelo outro descendente varão. Por sua vez, o filho presente escolhe revoltar-se:

Fillo: Non quero paz, quero a verdade. É mellor morrer xoven que ser un monifate²⁹... un borracho. [...]

Mellor o demo que a caña, mellor no inferno que durmindo. Quen durme perde a vida (pp. 7 verso e 8 frente).

A Mãe acusa-o de ser «um roxo» (p.8 verso), a designação dada pelos fascistas aos partidários do regime democrático:

Nai: Se poidera maldecirte! Pro³⁰ non teño forzas. Estóu desengañada. Non eres³¹ fillo meu, nen eres nada. Eres un merdeiro, un protestante. Endexamáis³² vas a Eirexa³³, endexamáis vas â misa. Pol-a tua culpa o

²⁹ [= bonifrate].

³⁰ [= Mas].

³¹ [= és].

³² [= Nunca].

³³ [= Igreja].

crego³⁴ non-os da o leite americano que ven en lixos³⁵. Nen o queixo, nen a manteiga. Pol-a tua culpa fuxen de nós os cristianos, sempre blasfemando, sempre coma un roxo. Non terás acougo³⁶. Non sabes o que queres (p. 8 verso).

Além do mais, a peçonha ideológica vem dos livros, como afirmam os padres – «Vostede quítelle os libros³⁷ ... os libros son veneno... son coma do demo... quítellos libros e traigameos³⁸...» (p.17 verso). Assim o repete a Filha:

Filla: Só falas maldades. Tes o siso virado. É o demo. É a fame, son os libros que liches. Mala chispa te coma se non traes a disgracia³⁹ (p. 9 frente).

Há mais dois temas presentes nesta peça. Em primeiro lugar, o engano que envolveu abandonar a aldeia para irem viver à cidade e responderem assim aos interesses dos magnatas favorecidos pelo regime fascista em detrimento da sua própria conveniência. A seguir, a fronteira que podem estabelecer as línguas entre opressores e oprimidos: o galego é o idioma dos desfavorecidos.

Fillo: O probe non pode facer nada. O teñen atado, o teñen suxeito. Velahí a miseria, velahí a invexa, velahí os cregos, velahí os guardias, velahí os soldados, velahí

³⁴ [= padre].

³⁵ Segundo Leandro Carré Alvarellos (1933), em castelhano «Polvo. Mota.»

³⁶ [= sossego].

³⁷ [= tire-lhe os livros].

³⁸ [= traga-os para mim].

³⁹ [= Vá para o inferno por trazeres a desgraça!].

o viño, velahí que falamos galego i eles castelán. Nós temol-o esprito, pro iles teñen a forza (p. 14 verso)

A obra finaliza com a chegada do Filho que tinha emigrado, pobre, esfomeado e fracassado. Não há, pois, saída para os humildes. O único que resta para sobrelevar a vida é o humor, «a poesía», tragicamente encarnados no vinho:

Nai: Pois iso é o que vale, meu fillo, con retranca⁴⁰ non hai fame que valla. Ti ris e xa comes.

Emigrado: Iso facía alá, ña nai⁴¹, iso facía. Que me zorregaban unha labazada⁴², eu ría. Que me botaban fóra, eu ría, que me roubaban os cartos⁴³, eu ría, que me levaban d'escravo, eu ría. Un chiste nunca me faltou, a Dios gracias. Moito me fartei de rir, carallo, aquilo foi a monda!⁴⁴

Nai: Pois que siga o humor que non hai mellor cousa (*Quita o tapón da botella e bota un groulo*⁴⁵). Ah! Ora xa estou mellor. Toma, bebe, escorregal-o frío⁴⁶.

(*O emigrado bebe un grolo, logo siguen pasándose a botella un ao outro hastra rematala*)

Emigrado: (*Limpándose os fociños coa man e a chaqueta*⁴⁷) Si qu'è verdade! Non ch'hai coma ela!

⁴⁰ [= graça intencionada no falar].

⁴¹ [= minha mãe].

⁴² [= Quando me davam uma estalada].

⁴³ [= dinheiro].

⁴⁴ [= foi divertido].

⁴⁵ [= Tira a tampa da garrafa e bebe um gole].

⁴⁶ [= afastas o frio].

⁴⁷ [= casaco].

Nai: Eu cando teño o siso ensarillado, plín! Boto un grolo e xa está. Fico nova!

[...]

Emigrado: ¡Se non fora pol-a fantasía!

Nai: ¡Se non fora pol-a poesía!

Emigrado: ¿Que sería de nós?

Mae: Cos ollos tan abertos...

Emigrado: E o bandullo furado...

Mae: Mergullados no estrume...

Emigrado: Feitos unha porcada...

Mai: Pro velahí a poesía (*abanea a garrafa*). Ista é a salvadora (pp. 20 verso, 21 frente e verso e 23 frente)

Face a conceición da chamada Xeración Nós, que opunham, como valores esenciais, a terra e a paisagem à modernidade, Casal mantém uma posição mais dinâmica e inclui – como estamos a constatar – a vida citadina no conceito global da cultura e da identidade galegas e «tende á conciliación, isto é, á superación da polarización» (Bermúdez Montes, 2011, p.168) de ambos os pólos. No entanto, a existêncía a que están condenados os chegados desde o mundo camponês às cidades galegas da altura não tem nada de modernidade, vistas as deploráveis condições denunciadas pelo autor:

Emigrado: Alá, sempre o facía (*empeza a se poñer saudoso, lonxe óuvese un coro a boca pechada que canta unha canción triste*) Cando non tiña traballo. Cando m'erguía e via aquelas rúas tristes e nebraba⁴⁸ ista terra.

Nai: ¿Nebrábaste moito?

Emigrado: Sempre... a nebraba día e noite, esperto e durmido. Era verde, moi verde, toda chea de herbiñas, con solpores

⁴⁸ Segundo Leandro Carré Alvarellos (1933), em castelhano «Recordar. Citar.»

de nacra⁴⁹, e mencerer azúes, o âr esbaraba pol-as albres⁵⁰, asobiaba nas ponlas dos lanzales, e as fadas cantaban nas fontes faralleiras... Eu era unha albre que cantaba ás estrelas, e medraba, medraba, cara⁵¹ ao ceo, sugando o celme⁵² doce do chao cheo d'orballo... Xunguido â...

(A nai está enlevada, en éxtase)

Nai: Que fermoso, meu fillo, que fermosa é a vida! Entroques⁵³ istas casas, non quero nen lembralas, son todas tan vulgares, que me cago nas flores! Se non son unha merda! Goteiras⁵⁴ pol-o teito, milleiras de carrachas⁵⁵, cucarachas a bao⁵⁶, todo feio, sen gracia, as paredes d'estrume, e as rúas son de lama, no forno nen un bolo, o bandullo valdeiro... Entroques as pradeiras cheas d'arrecendores⁵⁷... As fadas, e os contos a carón⁵⁸ da lareira!

Emigrado: Pro a realidade da vila, señora, non é galega, e coma europeísta, é unha cousa allea. É fame infruída por ambientes estranos.

Nai: Tes razón, meu filliño, isto será realidade, pro nós non somos galegos, nós somos turcomanos (pp. 21 verso e 22 frente e verso)

⁴⁹ [= nácar].

⁵⁰ [= árbores].

⁵¹ [= em direção a].

⁵² [= a essência].

⁵³ [= Pelo contrário].

⁵⁴ [= vazamentos].

⁵⁵ [= carrapatos].

⁵⁶ [= baratas por toda a parte].

⁵⁷ [= fragrâncias].

⁵⁸ [= perto de].

7. Conclusões

Trás a análise destes rascunhos dramáticos conservados, pudemos intuir qual era o teor do Teatro Popular que Xohán Casal tencionava. E atestámos igualmente as razões que impediram a sua realização, assim como a publicação e até a própria conclusão dos textos dramáticos.

Por outro lado, constata-se a ideologia de esquerdas do autor, muito afastada da corrente galeguista que liderava Ramón Piñeiro, predominante na altura. Nesta linha, Casal comentava numa carta endereçada a Manuel María em 1958 que «o ‘comunismo’ terá que sofrer a versión galega» (*apud* Bermúdez Montes, 2011, p.172).

A primeira grande característica salientável é a presença da cidade e os seus habitantes em detrimento das ambientações agrárias, distanciando-se das visões essencialistas da cultura galega. Ora, isso não leva à idealização dos âmbitos urbanos, visto que Casal assinala as misérias das periferias habitadas pelos protagonistas do êxodo rural, fortemente degradadas.

Além disso, Xohán Casal reflexiona no seu teatro sobre a necessidade da acção – contra a opressão da ditadura, contra a des-galeguização, contra a exploração dos trabalhadores... –, e os seus rascunhos dramáticos espelham uma vontade evidente de compromisso e de intervenção muito afastada de posições escapistas. No entanto, mostra-se muito crítico com as formas tradicionais das revoluções.

Uma das suas maiores obsessões é como deve agir o indivíduo em sociedade, focando de maneira especial a realidade galega da altura. Também não esquece, como acabamos de comprovar, o papel das mulheres.

Não pode ser negada, portanto, a modernidade das propostas. Neste sentido, intui-se a influência do naturalismo cénico portu-

guês, especificamente do prólogo dramático *Amanhã...!*, de Manuel Laranjeira, que fora encenada pelos correligionários galeguistas do pai de Xohán Casal na década de 20. As pessoas são o que as circunstâncias sociais e o ambiente fazem delas e é impossível fugir dessa sina.

Este pendor naturalista – assinalado também por Bermúdez Montes (2011, p.171) como traço geral da sua narrativa – constitui uma outra característica que afasta o teatro casaliano do culturalismo «piñeirista». Com efeito, Xohán Casal rejeita o esteticismo e leva artisticamente em consideração o imperfeito, o inacabado ou o feio.

Referências bibliográficas

- Bermúdez Montes, M^a. T. (2011). Palabras na penumbra. Un achegamento á ideoloxía e á estética de Xohán Casal. *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XVI, pp. 163-182.
- Carré Alvarellos, L. (1933). *Diccionario galego-castelán* (2^a ed.). Roel.
- Fernández Ferreiro, J. (1964). Elexía a Johan Casal. *La noche*. Santiago de Compostela, p. 12.
- Patiño Mancebo, R. (1985a). Prólogo. In X. Casal, *O camiño de abaixo* (2^a ed.) (pp. 11-19). Edicións do Castro.
- . (1985b). Escritos no tempo polo que levo viaxado nestes meses. In X. Casal, *O camiño de abaixo* (2^a ed.) (pp. 137-152). Edicións do Castro.
- Rodríguez da Torre, M. & Baamonde Silva, X. M. (2016). A repressão franquista na língua galega. A desfeita de uma realidade lingüística, cultural e nacional. *Caracol* [Em linha], 11. [Dossiê 80 anos da Guerra Civil Espanhola: leituras e releituras], pp. 10-36 [Consult. 13 Out. 2021]. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/download/118327/115910/218520>.
- Tato Fontaíña, L. (1999). *Historia do teatro galego : Das orixes a 1936*. Edicións A Nosa Terra.

O CAMPO EDITORIAL GALEGO DE 2003 A 2019: UMA APROXIMAÇÃO EMPÍRICA E RELACIONAL¹

THE GALICIAN PUBLISHING FIELD BETWEEN 2003 AND 2019: AN EMPIRICAL AND RELATIONAL APPROACH

Lucia Cernadas

University of Oxford,
Faculty of Medieval and Modern Languages
<https://orcid.org/0000-0002-9825-4230>

RESUMO: Este trabalho estuda a produção das editoras incorporadas ao campo editorial galego desde o ano 2003, ano que marca o alargamento do consenso sobre as normas delimitadoras do Sistema Cultural Galego, após a aceitação por parte do nacionalismo politicamente maioritário das Normas Ortográficas e Morfológicas do Idioma Galego (RAG-ILG). O estudo destas iniciativas editoriais é feito empregando uma base de dados de livro em galego entre 1978 e 2019, pensada para dar cobertura a um projeto académico em andamento que tenciona estudar a construção e funcionamento do campo editorial galego no período autonómico. Este estudo é estruturado em duas partes. Em primeiro lugar, é fixado o estado do conhecimento sobre o campo editorial galego

¹ Este contributo está inserido no projeto de investigação *Campo editorial e cultura autonómica: Institucionalização e industrialização do livro na Galiza (1978- 2016)* (PID2022-139351OB-I00), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación do Governo de Espanha; antes Projeto Livro Galego (PLG). O banco de dados empregado faz parte dele (Samartim & Cernadas 2020). Uma primeira versão deste texto foi apresentada como trabalho académico na Universidade da Corunha (Cernadas 2020).

no período 2003-2019. Em segundo lugar, são feitas abordagens quantitativas e qualitativas sobre os dados fornecidos pela base de dados na atualidade relativos à cronologia, o volume, a tipologia, a tradução e os/as agentes envolvidos/as na produção selecionada. Os processos apontados acima permitem extrair várias conclusões. Comprovamos que o desenho da base de dados preenche as nossas necessidades e dá cobertura a abordagens de diverso tipo: por um lado, a ferramenta permite contrastar as hipóteses colocadas no estado da questão e descrever a produção das editoras em foco quanto a ritmo de incorporação ao campo, volumes de produção, tipologia da produção, agentes envolvidos e papel da tradução no sistema; por outro lado, possibilita a proposição de várias hipóteses suscetíveis de serem respondidas em trabalhos futuros.

Palavas-chave: base de dados, campo editorial galego, literatura galega, século XXI, metodologia empírica.

ABSTRACT: This work studies the production of publishers incorporated into the Galician publishing field since 2003. This year marks a broader consensus on the delimiting norms of the Galician Cultural System, after the acceptance by the politically majoritary nationalism of the Orthographic and Morphological Norms of the Galician Language (RAG-ILG). The study of these publishing houses is carried out using a database of books in Galician between 1978 and 2019. This tool is designed to support an ongoing academic project that intends to study the construction and functioning of the Galician publishing field in the autonomous period. This paper is structured in two parts. First, the state of the art about the Galician publishing field in the period 2003-2019 is fixed. Secondly, quantitative and qualitative approaches are made on the data provided by the database, regarding chronology, quantity, genre, translation and the agents involved in the selected *corpus*. The processes above allow to draw several conclusions. It is safe to say that the design of the database meets our needs and covers different types of approaches: on the one hand, the tool allows to contrast the assumptions made in the state of the art section, and to describe the production of the publishers under focus in terms of their pace of incorporation into the field, production volumes, genre, agents involved in it and the

role of translation in the system; on the other hand, it serves as a base for several hypotheses to be answered in future works.

Keywords: database, Galician publishing field, Galician literature, 21st century, empirical methodology.

1. Introdução

O ano 2003 marca o alargamento do consenso em volta das normas delimitadoras do sistema literário galego. Neste ano, o nacionalismo galego politicamente maioritário renuncia a implementar uma norma *standard* alternativa à proposta pela Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega em 1982, aceitando a autoridade académica e os critérios codificadores alegados na revisão das Normas Ortográficas e Morfolóxicas do Idioma galego (NOMIG) feita em 2003 (Samartim, 2012, p.33). Neste mesmo ano, localizamos o início da participação no campo editorial galego de novas iniciativas editoriais. A produção destas novas editoras, especialmente aquelas que publicam livro literário desde 2003, constitui o objeto de estudo do presente trabalho.

Aproximarmo-nos deste objeto de estudo requer levar em conta duas questões. Em primeiro lugar, assumimos que todos os materiais em formato livro escritos em galego fazem parte do campo editorial galego, independentemente do seu lugar ou norma linguística de publicação. Em segundo lugar, levamos em conta aquelas editoras cuja data de início entre 2003 e 2019 pôde ser acreditada pelas próprias editoras ou na *web* da Asociación Galega de Editoras (<https://www.editorasgalegas.gal/>). Assim, a nossa população fica acoutada a 100 editoras: aquelas cuja data de início verificada está entre 2003 e 2019 e que publicam no mínimo um livro em galego no período. Os nossos objetivos são, então, analisarmos a produção

destas editoras, confrontarmos os resultados com estudos prévios, discutirmos esses resultados e levantarmos hipóteses para futuras abordagens do campo editorial galego. Para atingirmos estes objetivos, levaremos em conta o ritmo de incorporação das editoras ao campo, os seus volumes de produção, a tipologia dessa produção, o papel que nela joga a tradução e, por último, os agentes envolvidos no processo.

Entendemos por campo editorial galego aquele espaço social em que são verificadas práticas editoriais que envolvem exclusivamente o livro em galego, toda vez que é no período autonómico iniciado em 1981 – com a aprovação do estatuto de autonomia atualmente vigorante – quando a língua galega passa a ser consensual e institucionalmente entendida pelo conjunto dos agentes do sistema como única norma sistémica (Torres Feijó, 2004) para a delimitação do Sistema Literário Galego (SLG).

Para abordarmos este espaço específico do SLG utilizaremos um *corpus* de referências bibliográficas, mas também a informação complementar levantada na base de dados (BD) de livro galego no período autonómico. Esta base (Samartim & Cernadas, 2020) organiza relacionalmente todos os dados sobre a produção editorial galega de 1978 a 2019 e constitui o repositório bibliográfico mais completo de informação sobre livro galego publicado até a data. Descrita em maior pormenor em Cernadas (2020), a BD organiza a informação em cinco tipos de atributos: identificadores, descritivos, analíticos, discursivos e instrumentais. À primeira tipologia respondem o código identificativo de cada título na BD, o ISBN e o Depósito Legal. Por sua vez, são campos descritivos o título, o nome da editora, a data de publicação e a autoria principal. Quanto aos campos analíticos associados às pessoas, consideramos o género (homem/ mulher/ outro/sem identificar). Para as editoras, habilitamos os campos de data de início e data de fim de atividade, enquanto para os livros incluimos campos para marcar se a obra é uma tradução e qual é a língua fonte e o género literário. Estes

campos respondem a um amplo conjunto de necessidades e permitem múltiplas abordagens, não apenas para este trabalho, mas também, e sobretudo, para eventuais projetos futuros.

2. Conhecimento atual sobre o campo editorial galego (2003-2019)

Para este estudo, não foram documentados trabalhos sobre a atividade das editoras criadas entre 2003 e 2019 de modo específico. Sim é possível identificar, contudo, materiais que tratam o funcionamento geral do campo editorial galego em diferentes alturas do período em foco; doutra parte, existe um conjunto de contributos que focam estratégias para a tomada de posição neste campo, assim como projetos editoriais concretos.

Antes de revermos os trabalhos indicados, colocamos um contributo que vai ao encontro da conformação da indústria literária galega no geral. Samartim (2010) estuda as propostas para o campo editorial dos principais grupos que intervêm no sistema cultural galego entre o final do franquismo e a instauração da monarquia parlamentar no conjunto do Estado Espanhol (1968-1978). Os principais défices identificados por estes grupos eram a precariedade do mercado do livro galego e a escassa diversificação da tipologia da produção. Ante eles, são propostas como soluções, por uma parte, a entrada do livro galego no mercado português, o desenho duma política de tradução e a produção de livros bilíngues galego-espanhol como meio para aceder ao mercado estatal; e, por outra parte, a promoção de géneros na altura minoritários como a literatura infantojuvenil e o ensaio ou o impulso ao livro funcional (Samartim, 2010, p.446). Em confronto com esta diagnose, o autor coloca como hipótese – com uma sondagem a partir dos dados de 2006 do Comércio interior do livro – algumas características básicas dum sistema editorial já institucionalizado, tais como o aumento da edição e das tiragens, a

primazia do livro funcional sobre o livro literário e a dependência tanto do apoio institucional como do âmbito escolar.

Como dito acima, as achegas mais completas à análise do funcionamento geral do campo editorial galego para o período 2003-2019 são de natureza basicamente quantitativa e foram realizadas pelo Consello da Cultura Galega (CCG) em formato de informes anuais, onde são focados os parâmetros mais intimamente ligados com a produção e com o impacto do setor na economia galega (CCG 2013, 2015 e 2016); informes posteriores acrescentam a estes dados outros sobre as bibliotecas públicas galegas e as atitudes em relação com a compra de livros na Galiza (CCG 2018).

Outras achegas à análise da indústria editorial galega contemporânea no seu conjunto, estes já desde uma visão mais analítica, são as realizadas por Manuel Bragado (2006) e Víctor Freixanes (2013), diretores na altura de Edicións Xerais de Galicia e da Editorial Galaxia, respetivamente, editoras centrais no campo editorial galego desde os anos setenta e cinquenta do século XX. Manuel Bragado constata a criação dum mercado modesto para o livro galego, mas com uma oferta «variada y extensa» e «de calidad» (Bragado, 2006, p.179) e estuda brevemente os fatores que possibilitaram a criação deste mercado: o reconhecimento legal da língua galega no período autonómico, a criação de instituições com poder de planificação sobre a cultura e a educação – como a Xunta de Galicia (órgão do governo autonómico galego) e o Parlamento de Galicia –, o aumento da competência cultural e intelectual em galego por parte da população graças à sua presença no ensino obrigatório, o nascimento dum público objetivo não necessariamente «galeguista»², a melhora

² Podemos definir o galeguismo como o «movimento de reivindicação da identidade diferenciada da Galiza com independência do grau de autonomia política proposto para a colectividade galega polos vários grupos ou agentes auto-proclamados galeguistas, assim como o processo de fabricaçom de ideias que apoiam e justificam os vários graus desta reivindicaçom» (Samartim, 2005, p.10).

do nível socioeconómico e, como consequência de todos os fatores anteriores, o surgimento de projetos editoriais e profissionais especializados no setor (Bragado, 2006, pp.181-182). Por sua vez, Víctor Freixanes testemunha a rotura da tendência de crescimento em títulos e benefícios que se vinha experimentando desde a década de 1980, vaticinando «tempos difíceis» (Freixanes, 2013, p.69) para a edição em galego pela diminuição das ajudas públicas e a menor presença da língua galega no ensino. Estas circunstâncias, aponta Freixanes, são resultantes do menor gasto público em cultura sob a justificação da crise financeira de 2008 (Freixanes, 2013, p.71) e da aprovação do Decreto 79/2010 do governo de Alberto Núñez Feijóo (Partido Popular, centro-direita regionalista), que fixa de iure o máximo de docência em galego em 33% (Freixanes, 2013, p.78).

No tocante ao estudo das estratégias seguidas pelas editoras que iniciam a sua atividade em 2003, destacaremos em primeiro lugar a tradução editorial. Manuel Bragado descreve a tradução literária galega como deficitária quantitativamente, dependente das traduções do espanhol e do que o autor denomina órbita «paraescolar» (Bragado, 2013, p.222). Contudo, o artigo de Bragado destaca, entre outros de maior percurso, três dos projetos editoriais que integram a população deste trabalho: Rinoceronte Editora, Hugin e Munin e 2.0 Editora (criadas em 2007, 2013 e 2010, respetivamente). De Rinoceronte, o diretor de Xerais sublinha o seu carácter pioneiro como primeira editora galega especializada em tradução e a sua função de «revulsivo» para o setor (Bragado, 2013, p.224). Por sua vez, Hugin e Munin é destacada pelo seu método de distribuição por subscrição e pela sua vontade de traduzir literatura estrangeira «de prestígio» (Bragado, 2013, p.225) para o público galego. Finalmente, 2.0 Editora é simplesmente mencionada pela ampliação das traduções no seu catálogo (Bragado, 2013, p.225).

Ao fio do apontado por Bragado, resulta de interesse um artigo recente de Ana Luna Alonso, integrante do grupo BITRAGA (Biblioteca de Tradución Galega) da Universidade de Vigo. O artigo de Luna Alonso

(2019) analisa as políticas de tradução de três editoras «de nova xeración»: Rinoceronte, Urco (2009) e Hugin e Munin. Partindo dos seus catálogos e de entrevistas com pessoas responsáveis dos projetos, a autora constata, por uma parte, que «deben manter o sistema de subscrición para poder[em] sobrevivir» (Luna Alonso, 2019, p.46) e, por outra parte, que as três empresas têm uma intenção renovadora manifestada na combinação de textos clássicos e obras contemporâneas que cubram espaços de mercado deixados pelas obras traduzidas para o espanhol, com as quais concorrem pelo mesmo público leitor. Contudo, enquanto Urco e Hugin e Munin estão centradas em consolidarem o seu capital cultural mais do que o económico, Rinoceronte procura a expansão em temáticas, públicos e capital económico, dando maior relevância à importação de novidades de sucesso, cujos direitos pode pagar graças a ser a única das três editoras que recebe ajudas à tradução relevantes por parte da administração galega (Luna Alonso, 2019, p.46). Aliás, a autora destaca que as três editoras traduzem desde as línguas originais e têm vontade de serem «alternativas» com as suas escolhas de línguas fonte e de obras, mas aponta que, na prática, os planos de edição são «un xogo de equilíbrios» entre a «novidade transgressora» e a «obra clásica inédita en galego» para segurar a sobrevivência económica mediante o sistema de subscrição (Luna Alonso, 2019, p.47). Por último, a autora sublinha que os catálogos dos três projetos tendem à paridade entre homens e mulheres nas autorias escolhidas – embora o cânone das obras clássicas privilegie os escritos masculinos – e nas pessoas tradutoras (Luna Alonso, 2019, p.47).

Por outro lado, uma breve chegada de Francisco Castro (2010) sobre a publicação de narrativa feminina em galego coloca mais uma tese suscetível de ser verificada – ou refutada – com as ferramentas utilizadas neste trabalho. O diretor entre 2016 e 2023 da Editorial Galaxia afirma que nas décadas de 1990 e 2000 – sendo esta última a que aqui interessa – emergiu a literatura galega de autoria feminina, mas sem que as editoras tivessem criado espaços específicos em forma de

coleções para a promoção desta literatura, de modo que as autoras atingiram o sucesso crítico e editorial através de mecanismos tradicionais de canonização, em pé de igualdade com os homens: prémios, reputação, repertórios privilegiados... (Castro, 2010, p.97). Se bem que no género da poesia reconheça um discurso feminino de certa homogeneidade e a criação dum «quarto próprio» (Castro, 2010, p.98) para a poesia das autoras galegas, o editor afirma que a narrativa escrita por mulheres não tem um denominador comum estético que tenha justificado estratégias editoriais diferenciadas (Castro, 2010, p.100).

Na epígrafe dedicada à «Poesía dos anos dez» da versão em linha da *Historia da Literatura Galega* da Asociación Socio-Pedagóxica Galega (AS-PG), é relevante o papel que a autora da seção, a poeta Yolanda Castaño, concede aos novos projetos editoriais. Junto com Barbantesa (2012) Corsárias (2013) ou «as que perviven dende anteriores etapas», fala-se das editoras Apiario e Chan da Pólvora como projetos iniciados em 2014 e 2016, respetivamente, por poetas que lideram «novos xeitos de concibir a edición» (Castaño, 2018). Por um lado, Apiario é destacada pelo cuidado nos materiais, no desenho e na edição, e pelo seu sistema de distribuição autogerido, mas também por impulsionar a primeira escola de escrita da Galiza e pelo seu trabalho em obradoiros de escrita em centros de ensino. Por outro lado, Chan da Pólvora publica uma quantidade alta de títulos em pouco tempo e adapta-se «á oferta e á demanda» (Castaño, 2018).

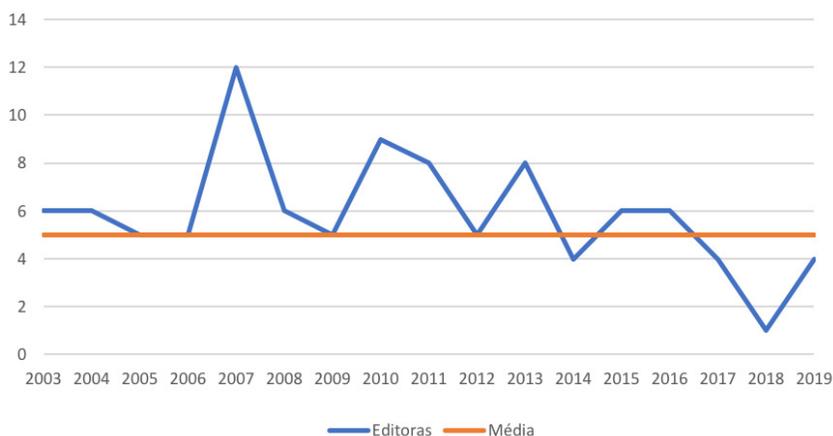
Finalmente, Miguel R. Penas (2014) analisa o percurso de Através Editora, o principal projeto editorial reintegracionista (espaço periférico do Sistema Cultural Galego, cujos agentes defendem a identidade linguística galega e portuguesa). Através substituiu a comissão de publicações da AGAL (Associação Galega da Língua, principal instituição reintegracionista) desde 2009 e visou profissionalizar o processo de edição mediante cinco coleções, adotou o sistema de fidelização «Através Clube» para dar saída às publicações e fez a primeira tentativa de distribuição em Portugal dos seus produtos.

Até agora, tentamos reunir e sintetizar o conhecimento disponível sobre o campo editorial galego para o período 2003-2019 e as editoras criadas neste leque cronológico. A seguir, apresentaremos e discutiremos os dados obtidos com recurso à nossa principal ferramenta, a BD do Projeto Livro Galego.

3. Novos dados para a compreensão do campo

Para descrevermos e analisarmos a atividade das editoras que conformam a nossa população, começaremos por apresentar o **ritmo de incorporação de novas editoras** ao campo editorial galego no período 2003-2019. Como mostra a Figura 1, o ano com maior número de incorporações (12) é 2007, enquanto o mínimo acha-se em 2018, com apenas uma editora, precedido de 3 em 2017 e seguido de 4 em 2019.

Figura 1: Ritmo de incorporação das editoras da população ao campo editorial galego.



Fonte: BD do PLG.

Um dos fatores que pode explicar o máximo número de novas editoras no ano 2007 é a promulgação da Lei 17/2006 do 27 de dezembro do libro e da lectura de Galicia. Esta lei tem entre os

seus objetivos «procurar o crecemento e a diversificación do sector editorial galego e dos seus produtos» e «apoiar a ampliación da oferta editorial en lingua galega naqueles eidos [campos] onde presenta maiores carencias temáticas ou de tipoloxías de edición» (art.º 1). Para isto, o texto compromete a Xunta de Galicia a dar axudas às editoras para a tradución de clásicos e obras consideradas recomendábeis (art.º 6.2) e para garantir

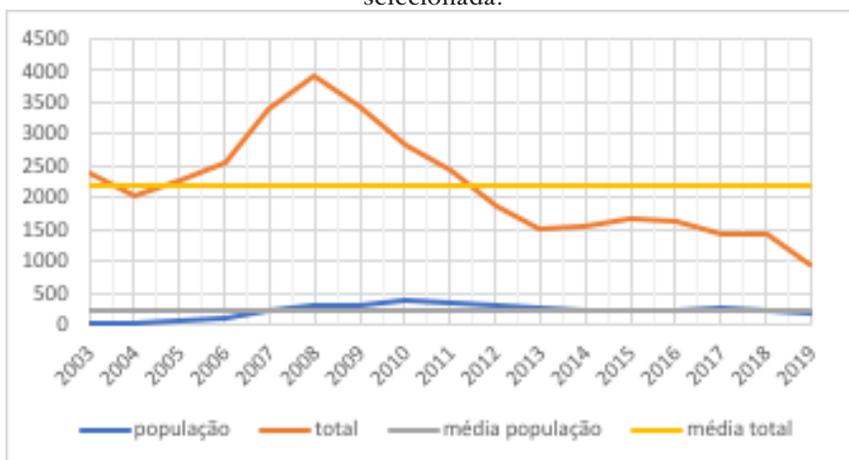
tanto a presenza das novidades editoriais en lingua galega na rede bibliotecaria pública como a existencia dunha oferta suficiente de materiais didácticos naquelas áreas nas que a lexislación educativa determine que a lingua galega sexa a vehicular da súa aprendizaxe. (art.º 7.2)

Aliás, a administración compromete-se tamén a colaborar com a promoción do libro em galego dentro e fora da Galiza (art.º 15.2). A expectativa de se concretizarem estas medidas pode, portanto, explicar o nascimento dum maior número de editoras. De resto, chamamos a atenção para o facto de que, se bem os anos 2008 e 2009 mostram valores baixos que poderiam ser ligados à crise económica internacional, o ano 2010 vê como nove projetos editoriais encontraram viabilidade num contexto económico em princípio desfavorável; isto parece apontar para uma maior autonomia a respeito do mercado geral por parte de algumas das editoras incorporadas ao campo editorial galego no período.

Em segundo lugar, trataremos os **volumes de produção** das 100 editoras em foco, em relação com a produção geral de livro em galego no período 2003-2019. A BD do Projeto Livro Galego devolve um total de 37.347 títulos para o período 2003-2019, dos quais 9,77% (3.649) correspondem à nossa população. A Figura 2 mostra como a produção total atinge o seu máximo em

2008, ano após o qual o descenso de títulos é muito significativo até 2013.

Figura 2: Livros publicados anualmente no total e na população selecionada.



Fonte: BD do PLG.

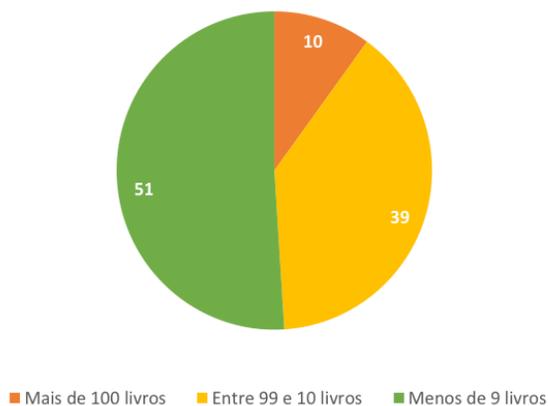
Entre os 3.928 livros que devolve a BD para 2008 e os 1.519 de 2013 medeia a crise económica iniciada em 2008, que vê um descenso importante nas despesas em livros nos lares galegos e, em consequência, nas publicações das editoras: só entre os anos 2008 e 2009 o gasto total em livros não de texto na Galiza diminui em mais de 26 milhões de euros, enquanto na década 2006-2016 este dado desce em 54,5% (CCG, 2018, p.13). Aliás, estes anos de menor produção de livro galego coincidem com a mudança de governo autonómico em 2009, que passa do bipartido formado pelo Bloque Nacionalista Galego (esquerda soberanista) e o Partido dos Socialistas de Galicia (centro-esquerda autonomista) ao Partido Popular de Galicia (centro-direita regionalista). O novo executivo realiza cortes orçamentários que incidem diretamente na produção editorial: por um lado, a dotação para a aquisição de fundos nas bibliotecas desce em 58% entre 2008 e

2016; por outro lado, as verbas destinadas à promoção da leitura e do livro e ao apoio à edição em galego são reduzidas em 82% e em 54% respetivamente entre 2006 e 2016 (CCG, 2018, pp.15-16). A partir de 2013, a Figura 2 mostra uma relativa estabilidade por volta dos 1.500 livros por ano, muito afastada da média de 2.197 livros por ano no conjunto do período.

Em contraste com a tendência geral, a produção das editoras que se incorporam a partir de 2003 mostra uma maior estabilidade por volta da média de 214 títulos por ano em todo o período 2003-2019. Resulta significativo que o máximo da produção destas editoras esteja no ano 2010, em plena crise económica: neste ano, a produção da nossa população supôs 13,04% da produção total. Ainda, no ano 2013, em que finaliza a descida mais acusada da produção total, os títulos publicados pelas novas editoras representam 16,5% desse total; a Figura 2 permite observar como esta proporção permanece, desde então, relativamente estável. Estes dados apontam, novamente, para a existência dentro da população em foco de modelos de negócio relativamente autónomos, com menor dependência do mercado geral ou das administrações públicas. É o caso das editoras que trabalham através do sistema de assinatura, como as referidas Hugin e Munin e a Através Editora.

Por último, no tocante à distribuição da produção, a Figura 3 mostra que mais de metade das editoras que se incorporam ao campo editorial galego desde 2003 publicaram menos de 10 livros no conjunto do período, enquanto apenas dez editoras superam os 100 títulos; entre elas situa-se um grupo de 39 editoras com uma produção intermédia, de entre 10 e 99 livros. Uma mediana de apenas 9 títulos por editora e o facto de que só 23 editoras se coloquem por cima da média de 36 livros no conjunto do período apontam para uma produção muito fragmentada.

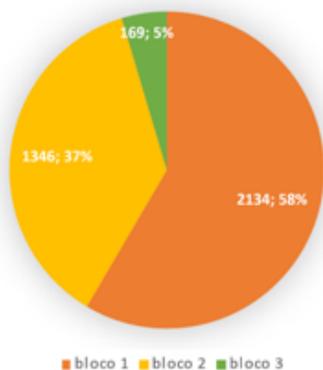
Figura 3: Editoras da população selecionada segundo o número de livros editados no total.



Fonte: BD do PLG

Observando a distribuição referida acima, é possível organizar as editoras que compõem a população deste trabalho em três blocos em função do seu volume de produção. A Figura 4 mostra a produção correspondente a cada um destes blocos e permite observar como o volume de produção do bloco mais numeroso em editoras tem, na verdade, um peso minoritário dentro do subcampo.

Figura 4: Distribuição da produção por blocos de editoras.

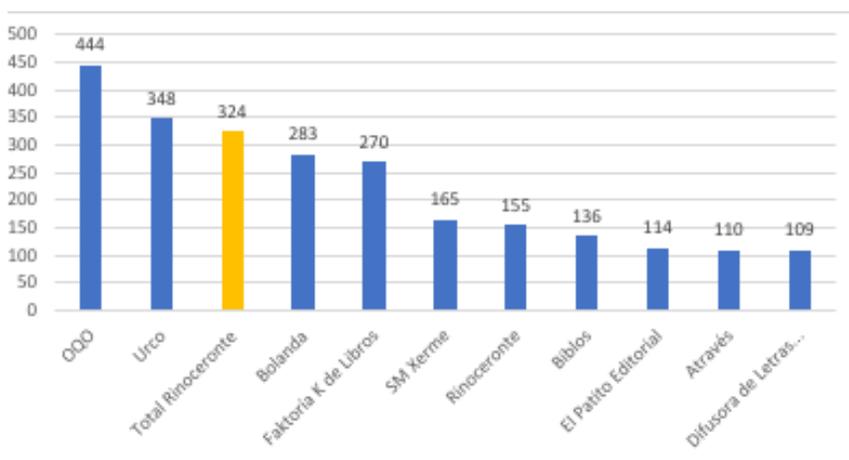


Fonte: BD do PLG.

O primeiro bloco está formado por aquelas editoras com volumes de produção mais elevados, que permitem descrevê-las como

aquelas mais profissionalizadas entre as que fazem parte da nossa população. Neste grupo destaca o liderado das editoras especializadas em literatura infantojuvenil, como OQO (2007), Urco ou Bolanda (2004), bem como a presença de SM Xerme, esta última com livro de texto no seu catálogo. Aliás, também resulta relevante o caso de Através, que desde o associacionismo e a periferia reintegracionista consegue manter um volume de produção suficiente para fazer parte deste primeiro grupo, sustentada basicamente no trabalho voluntário de apoiantes e com a estabilidade que lhe confere a fidelização do Através Clube.

Figura 5: Produção total das editoras do bloco 1.



Fonte: BD do PLG.

O segundo bloco, por sua vez, inclui, para além de selos de Rinoceronte como Morgante (2009) ou Sushi Books (2015), algumas das editoras referidas na epígrafe anterior, com uma produção inferior aos 100 livros, mas estável. É o caso de Hugin e Munin, que edita literatura traduzida para o galego e exclusivamente mediante o sistema de subscrição, mas também de Chan da Pólvora ou Apiario, especializadas em poesia. Resulta significativo que dois

projetos dedicados exclusivamente a este género, *a priori* dirigido a um público minoritário, consigam manter a sua viabilidade num panorama dominado pela narrativa e a literatura infantojuvenil – ainda que Apiario edite também alguns títulos de poesia infantil.

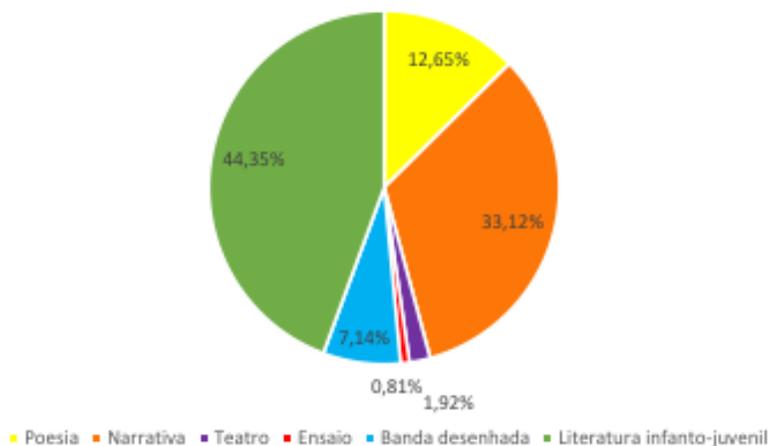
Por último, o terceiro bloco reúne a maioria da nossa população, apresentando casuísticas muito diversas: por um lado, algumas das editoras têm uma produção descontínua ou anedótica, de apenas 1 ou 2 livros, o qual aponta para a escassa profissionalização da sua atividade. Outras iniciativas, porém, têm na produção reduzida uma tática editorial definida. É o caso de A-lenta, o selo editorial associado à cooperativa gráfica corunhesa Manchea, que imprime os seus títulos artesanalmente; também é o caso de Cuarto de Inverno, a editora criada em 2019 por Andrea Jamardo e David Cortizo. Numa entrevista ao Diario de Pontevedra (López, 2020), Cortizo explica que a estratégia da nova editora é acompanhar com pormenor o processo de edição e o percorrido uma vez nas livrarias dos títulos do projeto. Aliás, Cuarto de Inverno destaca, por enquanto, pela seleção maioritária de autoras – também reintegracionistas –: Antía Yáñez e Tamara Andrés em 2019, em 2020, Iria Pinheiro, María Lado, Teresa Moure e Susana Sanches Arins e, já em 2021, Lorena Conde, Arancha Nogueira e Emma Pedreira (Cuarto de Inverno, 2021).

No relativo à **tipologia da produção**, constatamos que as editoras que iniciam a sua produção a partir de 2003 apostam maioritariamente pelo livro literário. A soma das referências etiquetadas como narrativa, poesia, teatro, ensaio, banda desenhada e literatura infantojuvenil supõem 71% dos títulos associados à nossa população.

Dentro do livro literário, como foi antecipado, o género privilegiado é a narrativa. A Figura 6 mostra a distribuição por géneros no conjunto da população, incluindo funcionalmente também como

tal a literatura infantojuvenil³. Contudo, o estudo da distribuição por géneros literários dentro de cada um dos blocos de editoras modifica ligeiramente as tendências totais.

Figura 6: Distribuição por géneros literários do livro literário na população.

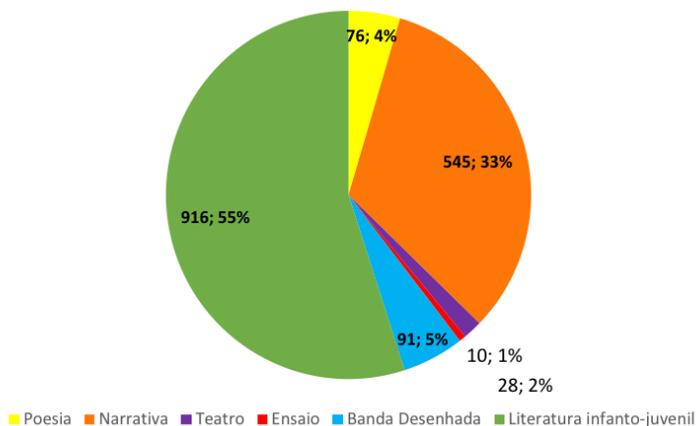


Fonte: BD do PLG.

A Figura 7 mostra como as editoras com maior volume de produção (bloco 1) publicam uma ampla maioria de títulos de narrativa e, sobretudo, de literatura infantojuvenil, enquanto o resto de géneros são quase residuais em proporção.

³ A literatura infantojuvenil, em rigor, não designa um género literário, mas materiais pensados para um certo público alvo. Contudo, foi levada em conta por junto por dois motivos: em primeiro lugar, embora contemos com um código CDU específico para individualizar este tipo de publicações no nosso banco de dados, nesta altura a classificação dos diferentes títulos infantojuvenis nos seus respetivos géneros literários na BD não é maciça. Em segundo lugar, a sua singularização resulta produtiva aos efeitos deste trabalho, especialmente pela sua representatividade quantitativa.

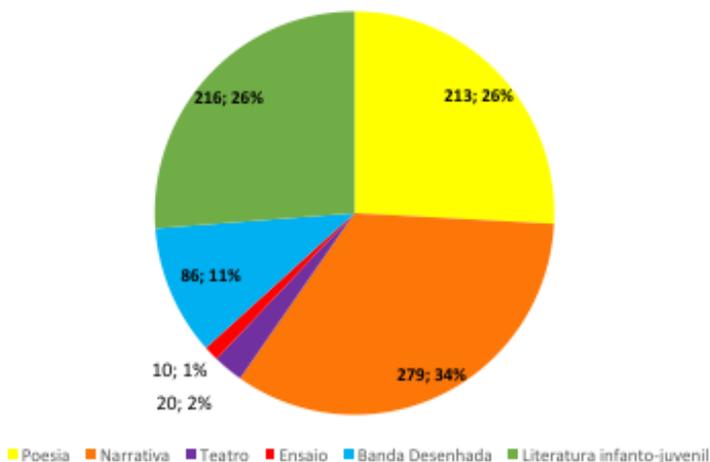
Figura 7: Distribuição por género do livro literário associado ao bloco 1.



Fonte: BD do PGL.

Porém, as editoras com uma produção intermédia (bloco 2) apresentam uma distribuição muito mais equilibrada (Figura 8). Se bem que a narrativa continua a ser o género mais publicado, a poesia e a literatura infantojuvenil cobram um protagonismo similar.

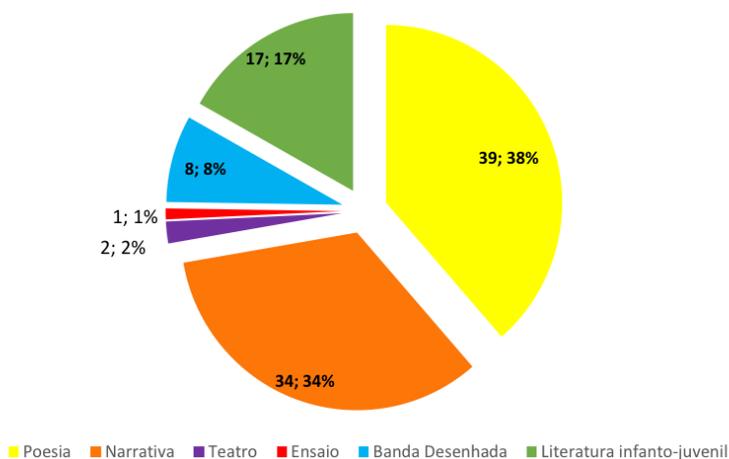
Figura 8: Distribuição por género do livro literário associado ao bloco 2.



Fonte: BD do PLG.

Por sua vez, as editoras com menor volume de produção (bloco 3) publicam maioritariamente poesia, quase em equilíbrio com a narrativa, como apresentado na Figura 9.

Figura 9: Distribuição por género do livro literário associado ao bloco 3.



Fonte: BD do PLG.

Esta distribuição por géneros e blocos parece apontar para uma associação que, por enquanto, colocamos apenas como hipótese: enquanto as editoras com uma produção maior e de carácter mais industrial confiam para sustentarem os seus modelos de negócio na literatura infantojuvenil e na narrativa – géneros virados para o mercado em maior medida do que, por exemplo, a poesia –, as editoras com uma produção intermédia e menor, que concebem a edição como um processo mais cuidado e artesanal, associam este trabalho à poesia, esse público «minoritário pero incondicional» (Alonso, 1998, p.67) que valoriza a qualidade estética do livro como objeto e como parte da experiência de leitura.

Em relação aos três blocos destaca, por último, o papel residual do teatro e, sobretudo, do ensaio: embora o sistema literário

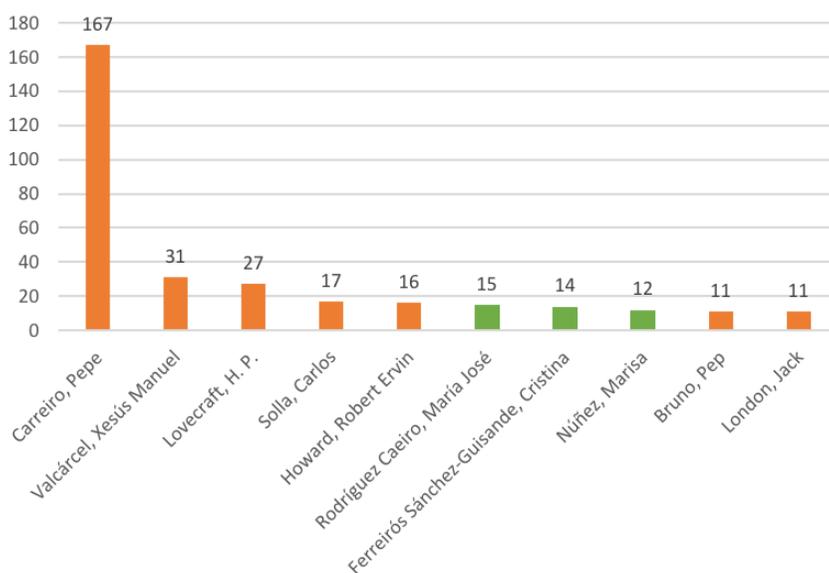
galego contemporâneo conte com editoras relativamente centrais dedicadas a este género – como, por exemplo, Laiovento – que visam difundir pensamento e conhecimento académico no sistema, as editoras da população selecionada apostam pelos géneros mais inequivocamente estéticos.

Quanto à **tradução**, confirmamos que esta tem um peso importante na produção das novas editoras, supondo 31,73% do total de livros editados pela população em foco. Várias das iniciativas do bloco 1 confiam exclusivamente – caso do selo Rinoceronte – ou de jeito importante – caso de OQO, Urco ou Faktoría K – na tradução como estratégia editorial; por sua vez, Hugin e Munin também edita exclusivamente traduções e conta com uma produção significativa, de 90 títulos. Porém, a importação de referências para o sistema literário galego mediante a tradução não é uma prática exclusiva das editoras com maior produção: segundo os dados da BD do Projeto Livro Galego, 55 das 100 editoras em foco contam com traduções nos seus catálogos. Ainda, podemos ver como a importação de títulos de outras literaturas está estreitamente relacionada com a literatura infantojuvenil: 35,42% do livro infantil e juvenil são traduções e elas representam, ao tempo, 35,14% do total de livro traduzido. A abordagem sistemática das línguas fonte será objeto de trabalhos posteriores, mas uma primeira aproximação geral a este assunto, feita a partir da leitura dos títulos traduzidos, aponta para o peso importante que as literaturas anglófonas têm no livro traduzido, enquanto obras em grego, húngaro ou islandês parecem indicar a vontade das editoras dedicadas à tradução de se afastarem da tradução do livro desde o espanhol, o qual teve maior presença em décadas anteriores (Constenla Bergueiro, 2013).

Por último, as **pessoas produtoras** associadas às editoras em foco admitem várias abordagens. O primeiro que destaca é que, fora autorias secundárias, a BD associa 1.379 pessoas a 3.649 livros, uma média de menos de três livros por autor/a que aponta novamente

para a fragmentação da produção. Uma revisão dos títulos acumulados por pessoa confirma esta hipótese: a mediana é de apenas 1 livro e, com a exceção de Pepe Carreiro, que acumula 167 títulos – a maioria associados à coleção infantil «Os Bolechas», de grande sucesso no mercado galego –, o resto de autores e autoras contam com uma produção significativamente menor.

Figura 10: Agentes associados à população com um maior volume de produção.

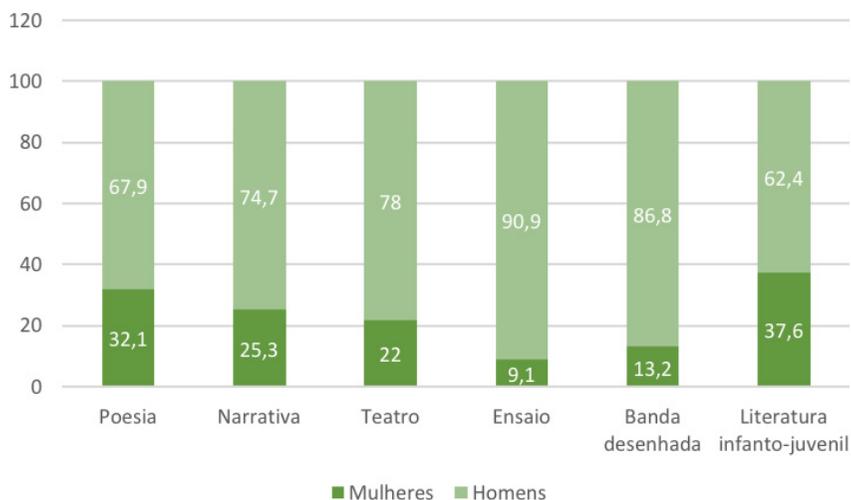


Fonte: BD do PLG.

A Figura 10 mostra as dez pessoas com mais títulos associados. Nesta seleção chama a atenção, em primeiro lugar, a presença de três agentes incorporados através da tradução: H.P. Lovecraft, Robert Ervin Howard e Jack London. Os três escritores, autores de ciência-ficção e terror em inglês – gêneros, novamente, ligados à literatura juvenil –, aparecem associados a Urco, que, como visto acima, é das editoras que acumulam um maior volume de produção. Em segundo lugar, destaca a presença de apenas três mulheres e a

sua produção associada: enquanto María José Rodríguez é autora exclusivamente de manuais profissionais, as publicações de Marisa Núñez e Cristina Ferreirós são concebidas para público infantil.

Figura 11: Distribuição por gêneros literários de autoria masculina e feminina (percentagem).



Fonte: BD do PLG.

Aliás, quando examinados no total, os dados sobre o gênero dos/as produtores/as confirma a distribuição do gráfico anterior: de entre as 1.312 pessoas com gênero atribuído na seleção, 960 são autores e 352 são autoras, ou, dito de outro modo, por cada dez livros editados pela nossa população, sete são escritos por homens e apenas três por mulheres. A distribuição por gêneros literários das autorias masculina e feminina (Figura 11) mostra que os gêneros com maior presença de autoras são aqueles tradicionalmente mais associados à feminidade: a literatura infanto-juvenil e a poesia; em qualquer caso, em nenhum deles a autoria feminina é maioritária.

4. Síntese

Este trabalho consiste numa primeira aproximação ao estudo do campo editorial galego entre 2003 e 2019 mediante uma metodologia empírica, servindo-nos duma ferramenta relacional desenhada ao efeito. Deste exercício podemos tirar várias conclusões, recolhidas a seguir.

Em primeiro lugar, em relação com a utilidade das ferramentas construídas, entendemos que durante a discussão dos dados ficou comprovado que a BD dá cobertura às abordagens quantitativas, qualitativas e relacionais que são precisas para o conhecimento fundamentado do campo editorial galego do período em foco. Estas abordagens, realizadas em termos basicamente percentuais e não absolutos, permitem confirmar algumas das hipóteses recolhidas no estado da questão, tais como a dependência da literatura infantojuvenil e a importância da estratégia da importação de materiais mediante a tradução – em grande medida também de literatura infantojuvenil. Quanto às estratégias de tradução, as nossas abordagens apontam para a presença crescente do inglês como língua de partida, em contraste com um menor número de referências procedentes do espanhol se o compararmos com períodos anteriores. Juntamente com isto, as nossas análises estão a apontar para uma relativa diversificação e pluralidade das línguas de partida das traduções (com referências em húngaro, islandês, grego, japonês, árabe, italiano...).

Pelo contrário, outras hipóteses apontadas quando sintetizamos o conhecimento existente sobre o campo editorial galego posterior a 2003, como a incorporação ao campo da narrativa escrita por mulheres em pé de igualdade com os homens (Castro, 2010), ficam desmentidas. A nossa investigação confirma que o espaço coberto pelas autoras é ainda restrito em relação com o ocupado pelos escritores. Aliás, os géneros com maior presença de autoras são aqueles onde a autoria feminina recebe maior tolerância: a poesia e a literatura infantojuvenil.

No relativo ao conhecimento novo gerado com este trabalho, verificamos que a nossa população está associada a uma produção editorial muito diversificada, mas que partilha um certo grau de autonomia a respeito do mercado geral e as instituições públicas. Também comprovamos o predomínio da narrativa e da literatura infantojuvenil. Neste sentido, uma observação inicial da distribuição por géneros literários relaciona a literatura infantojuvenil e a narrativa com práticas editoriais de carácter mais industrial, ao tempo que mostra como o teatro e o ensaio ficam fora das prioridades das editoras em foco.

Por último, este trabalho permitiu também levantar algumas hipóteses ou perguntas suscetíveis de serem respondidas em pesquisas futuras. Algumas delas dizem respeito ao estudo do grau de profissionalização das editoras que integram o campo editorial galego a partir de 2003, o papel desempenhado pelo associacionismo num campo editorial galego muito fragmentado, ou as características e estratégias implementadas por um conjunto numeroso de editoras que acumulam um volume relativamente baixo de produção, mas que parecem entender o trabalho editorial como mais artesanal do que industrial, garantindo para ele um mercado relativamente restrito em base a pessoas subscritoras ou associadas.

Referências bibliográficas

- Alonso, F. (1998). A poesía na industria editorial galega, *Dorna*, (24), pp. 67-80.
- Bragado, M. (2006). La edición en Galicia: estado de la cuestión, *Hispanística XX*, (23), pp. 177-184.
- . (2013). Tradución e literatura galega (II). In Universidade da Coruña, *Lingua e tradución. IX Xornadas sobre lingua e usos* (pp. 221-225). Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña.
- Castaño, Y. (2018). A poesía entre dous séculos. A segunda década dos dous mil. In Asociación Socio-Pedagóxica Galega, *Historia da literatura galega*. [Publicação online]. www.literaturagalega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-iii/a-segunda-decada-do-dous-mil. Acesso em: 19 jun. 2020.

- Castro, F. (2010). Of value of their own. Literature by Women and Galician Publishing. In M. X. Nogueira, L. Lojo, & M. Palacios (eds.), *Creation, Publishing and Criticism. The Advance of Women's Writing vol. 2* (pp. 95-100). March, Kathleen. (ed.) *Galician Studies*.
- Cernadas, L. (2020). O campo editorial galego de 2003 a 2019: ferramentas de análise e teste sobre a produción das editoras incorporadas no período. [Trabalho de final de graduación]. Universidade da Coruña. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/27424>. Acesso em: 19 jun. 2020.
- Consello da Cultura Galega. (2018). *Datos da edición en Galicia 2006-2016*. [Publicación online]. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4317> Acesso em: 19 jun. 2020.
- . (2015). *O libro e a edición en Galicia*. [Publicación online]. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=2806>. Acesso em: 19 jun. 2020.
- . (2016). *O libro e a edición en Galicia*. [Publicación online]. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4098> Acesso em: 19 jun. 2020.
- . (2013). *O libro en cifras*. [Publicación online]. http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2013_O-libro-en-cifras.pdf. Acesso em: 19 jun. 2020.
- Constenla Bergueiro, G. (2013). Evolución das traducións ao galego: das orixes ao século XXI. In *Lingua e tradución. IX Xornadas sobre lingua e usos* (pp. 83-100). Universidade da Coruña.
- Cordeiro, G. R. & Samartim, R. L.-I. (2011 [2008]). O panorama editorial galego no tardofranquismo e na transición. In P. Romero Portilla, M.-R. García Hurtado (coords.), *El libro en perspectiva. Una aproximación interdisciplinaria* (pp. 161-193). III Simposio de Estudios Humanísticos (Ferrol, 5 a 6 de novembro de 2007). Universidade da Coruña. Reedição em [poesiagalega.org](http://www.poesiagalega.org). Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura, 2011. <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/374>. Acesso em: 5 jun. 2020.
- Cuarto de Inverno. (s.d.). *Autoras*. <https://cuartodeinverno.com/autoras>. Acesso em: 12 set. 2021.
- Freixanes, V. (2013). A industria editorial. Tempos difíciles. In X. López García, M. Rivas, R. Aneiros (coords.), *A comunicación en Galicia* (pp. 69-79). Consello da Cultura Galega.
- Galiza, *Lei 17/2006*, do 27 de decembro, do libro e da lectura de Galicia. Diario Oficial de Galicia. Santiago de Compostela, 10 de janeiro de 2007, núm. 7, pp. 416-423.
- López, B. (2020). Tócanos comezar de novo: Entrevista a David Cortizo. *Diario de Pontevedra*. <https://www.diariodepontevedra.es/articulo/cultura/tocanos-comezar-novo/202005211652141087469.html>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- Luna Alonso, A. (2019). Editoras de nova xeración e políticas de tradución en Galicia no século XXI, *Galicia 21*, I, pp. 30-51.
- Penas, M. R. (2014). Através Editora: cinco anos do novo carimbo editorial da AGAL. *Boletim da Academia Galega de Língua Portuguesa*, (5), pp. 105-117.
- Samartim, R. (2005). Ideia de Língua e Vento Português na Galiza do Tardofranquismo: o caso de 'Galaxia'. *Agália*, (83-84), pp. 9-50.

- . (2010). Défices projetivos e estratégias de planificação cultural no campo editorial dum sistema periférico. In M^a. A. T. Maleval & L. Tato Fontaíña (orgs.), *Estudos Galego-Brasileiros IV. Lingua, Literatura, Identidade* (pp. 255-276). Universidade da Corunha.
- . (2012). Língua somos: A construção da ideia de língua e da identidade coletiva na Galiza (pré-)constitucional. In *Novas acbegas ao estudo da cultura galega II. Enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios* (pp. 27-35). Universidade da Corunha.
- Samartim, R. & Cernadas, L. (2020). *Livro Galego – Base de Dados do livro galego no período autonómico (1978-2019)*. Base de dados bibliográfica. Projeto Livro Galego. <https://biblio.livrogalego.net/>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- Torres Feijó, E. J. (2004). Contributos sobre o estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais. In A. Tarrío Varela, & A. Abuín González (eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica* (pp. 419-440). Universidade de Santiago de Compostela.

**HETEROTOPIA À FLOR DA PELE,
HISTÓRIAS DE CORPOS E AFETOS**

**SKIN-DEEP HETEROTOPIA, STORIES OF BODIES
AND AFFECTIONS**

Anna Amélia de Faria

Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública

<https://orcid.org/0000-0001-6354-4820>

RESUMO: No Brasil, a necessária e continuada discussão racial se amplia e se adensa. O trabalho foi escrito no início de 2021, tempo de uma extensa e abissal política de mortes e apagamentos, em que modalidades polarizadas de projetos biopolíticos coexistem em guerra desigual e sem esperança de algum tipo de síntese. É necessário e exigido, como política de vida, encontrar o corpo vivo, singularizado, aquele que conta e que se conta, trazendo histórias estabelecidas de realidades expressivas e interpretativas, baseadas em outras epistemologias. Jeferson Tenório, em seu livro *O avesso da pele*, (2020), exhibe esses encaminhamentos que, muitas vezes, no curto-circuito, poderão oferecer condição de garantia de mais vida às pessoas negras, como na advertência da personagem do pai, orientando o filho a pactuar com um necessário avesso de si, em que é vital conectar-se a uma realidade de afetos, para não se consumir e desaparecer nas tramas raciais aprisionadoras. Esse avesso constitui um lugar heterotópico, absolutamente outro, que será o grau zero a ser discutido e problematizado no trabalho que nos propomos apresentar. Um lugar que, em conformidade com

Michel Foucault, ao não possuir uma dimensão tópica e/ou quantificável, oximoricamente não é a suspeita metafísica ora descartada, mas, sim, espaço de possibilidades geradoras de novas forças de resistência e interpretação. Nossa proposta consiste em percorrer um trajeto combinatório de cenas da literatura de Tenório, com alguns frames de outras invenções inscritas e disponibilizadas na nossa história de país/mundo (i/mundo), que não conhece a trégua, pois se esparrama entre a resistência enfrentadora e as insistências das constrações mortíferas.

Palavras-chave: corpo, racismo, literatura, saúde.

ABSTRACT: In Brazil, the necessary and continuous racial discussion widens and thickens. The work was written in early 2021, a time of extensive and abyssal policies of death and deletion, where polarized modalities of biopolitical projects coexist in an unbalanced war, without the hope of any kind of synthesis. It is thus necessary and required, as a policy of life, to find a live body, one that counts and that recounts, bringing stories that establish expressive and interpretive realities, based on other epistemologies. Jeferson Tenório, in his book *O avesso da pele*, (*The Flipside of Skin* 2020), displays such referrals which, very often, in the short-circuit, can offer a condition of guaranteeing more to life for black people, such as in the warning of the father's character, guiding the son to agree with a necessary reverse side of himself, in which it is vital to connect to a reality of affections, in order not to be consumed and disappear within imprisoning racial plots. This reverse represents a heterotopic place, an absolutely other place, which will be the zero degree to be discussed and problematized in the work that we propose to present. A place that, according to Michel Foucault, by not having a topical and/or quantifiable dimension, is oxymoronically not the now discarded metaphysical suspicion, but rather a space of possibilities, generating new forces of resistance and interpretation. Our proposal is to follow a combinatorial path of scenes from Tenorio's literature, with some frames of other inventions inscribed and made available in history of the country/world (i/mundo), which does not know truce, because it is scattered among confronting resistances and urgings of deadly constraints.

Keywords: body, racismo, literature, health.

Ainda que haja problematizações em relação ao número de mortes na Índia, concernentes à pandemia de Covid-19, o Brasil está em segundo lugar em números absolutos. Essas mortes possuem cor. Na pandemia que assola nosso país, mais uma vez as pessoas negras e empobrecidas são as que sofrem mais com a crise sanitária, crise desdobrada e agravada, no disfuncional governo, que dá continuidade a repisadas mazelas em que se misturam falta de saneamento básico, fome, e uma geografia vacinal modificada pela CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito), iniciada em abril de 2021. Tudo isso faz e deixa morrer grupos específicos da população. Nas palavras de Achille Mbembe, referindo-se uma necropolítica, não é apenas descaso, pois «matar se torna um assunto de alta precisão.» (Mbembe, 2018, p.47).

Durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT), o Brasil havia saído do mapa da fome e, ao mesmo tempo, diminuído a mortalidade infantil. Não morrer de fome, ao nascer e ao longo da vida, tornou-se uma realidade, para um país que sempre conviveu com uma enorme desigualdade, alinhada ao racismo estrutural. Em 2021, 116 milhões encontram-se em risco alimentar, agravado na pandemia, e a maior parte das crianças brasileiras volta a ter seu futuro ameaçado.

há fome e violências

No primeiro semestre de 2021, em maio, houve um roubo de carne em um supermercado de Salvador/Bahia: as pessoas que pegaram a carne, tio e sobrinho, Bruno Barros e Ian Barros, foram torturados e

mortos. O desespero da mãe do rapaz, Ian, era completo, assim como o impossível pedido de justiça. Ela dizia que eles já estavam impedidos de fugir e, desconsolada, afirmava que era para terem chamado a polícia, e não serem encaminhados para aqueles que os assassinaram.

Em um país com impensáveis números de assassinatos, necessariamente declarados como genocídio do povo negro, aparece a polícia que mais mata e mais morre, relacionando a isso a existência do reiterado binômio da geografia e cor, como delimitadores do livre transitar. Está posto que existem lugares que as pessoas negras não podem percorrer. Portanto, o território resulta impossível. Aqui, crianças são mortas por «balas perdidas», inclusive dentro das casas. Também foi morta, em junho desse 2021, a jovem Kathlen Romeu, grávida, que estava no portão da casa de sua avó, e morreu igualmente por «bala perdida».

e culturas

Seguindo a discussão sobre as geografias e a cor; na Graça, um bairro abastado de Salvador/Ba; uma pichação elucida a questão: por que na Graça não existe bala perdida?

E o Brasil é perigoso para quem o constrói, utilizando as mais diversas tecnologias. Quem inventa o Brasil? São as mães que choram pela perda de seus filhos, são os jovens que, poeticamente, no RAP, demonstram, através do verso, um mapear de mundos, como outrora fizeram aqueles que criaram a cultura e sambas imortais, isso tudo nutrido pelas pessoas que rezam para que os seus retornem bem de seus trabalhos, conjuntamente com as pessoas desalentadas que pararam de buscar trabalho e que insistem em continuar, que sabem ativar outros saberes e cuidados. O país está sendo gestado nas invenções de altas performatividades de quem sabe mexer o corpo, criando expressões e representações nas palavras, nos neologismos,

nesses gestos encontrados nos passeios da vastidão monumental da música brasileira: chorinho, carimbó, modas de violeiros, do samba ao funk brasileiro. Caetano Veloso canta na *Língua*: «Incrível, se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção.» (Veloso, 1984).

Assim, o país não pertence somente àqueles que, ao desprezar com palavras rápidas, sintetizam a própria ignorância; nem ao senador que exhibe relógio de marca impossível; tampouco pertence exclusivamente à lógica do trabalho, de modelo neoliberal, que torna, a tudo e a todos, empreendedores, espécie de humano funcional; inclusive porque o trabalho já não existe, e a diminuição de direitos se acelera em progressão contagiante. Uma parte daqui, afeita à *cultura no plural* (tomando de empréstimo o termo de Michel de Certeau), diuturnamente percorre outros vínculos com a fina «matéria vida» (Veloso, 1982).

potências heterotópicas, literatura e corpos

A força da vida do mundo nos convoca em seu avesso. Eis um primeiro legado em que a lei do desejo – desejo enquanto força motriz do caminhar, devir – se impõe nas palavras da personagem do pai do protagonista do romance *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, lançado em 2020. É um pai atormentado, conflituado, que também padeceu nas mãos e nos filtros dos que reproduzem, de modo mais ou menos violento, impedimentos e dores. Disse o pai:

Você sempre dizia que os negros tinham de lutar, pois o mundo branco havia nos tirado quase tudo e que pensar era o que nos restava. É necessário preservar o avesso, você disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma

forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. (Tenório, 2020, p.61)

Evidentemente, este artigo tem um lado, o lado do afeto que quer ver aumentada a potência de existir. Circuita-se em uma ética, desejando que mais valham. Para isso, entendo ser vital o saber de mapear alguma história e referir-se a dimensionamentos, em que *in-certas* e renitentes relações chamam e definem identidades e apagamentos. Se o escritor os mostra, os elementos apreendidos, que diminuem os corpos, chama, em outra face, a vida não sintetizável instaurada em parte recôndita, em um avesso.

Gilles Deleuze (2002) escreveu a respeito do filósofo Baruch Espinosa, perseguido, excomungado e banido de duas grandes religiões. Certa vez, Espinosa recebeu uma facada que furou seu casaco. Guardava sua roupa para sempre se lembrar, não o que podia o corpo, mas o que uma ideia inadequada podia insuflar, e ficar atento ao que os homens podiam fazer. Espinosa escreveu na proposição 11, da terceira parte de seu livro *Ética*: «Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente.» (2008. p.177.).

Aumentar ou diminuir a potência, combinando paralelamente o corpo e a mente: assim age o pai, personagem do romance de Jeferson Tenório. Ele ensina a existência de um refúgio, um lugar outro, heterotópico, onde indica estarem os afetos. Com sua lição, dribla e se torna demiurgo de uma outra cena; mais ensinamentos de um pai, cujo filho, ao buscá-lo, inventaria a história do progenitor, delineia-se homem, combinando as marcas do fustigamento do racismo estrutural a forças insondáveis. As falas do pai indicam um outro lugar, fora da captura metonímica falseadora de ubiquidades, mortífera e redutora, diminuidora das potências de existir e agir; e refratam a lisura interpelativa, outrora denunciada por Franz Fanon:

«Mamãe, olhe o preto, estou com medo!» Medo! Medo! E começavam a me temer: Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. (2008, p.105).

Ainda, com os que fazem o mundo girar, Caetano, em ação memorialística, ao lembrar dos momentos de prisão, inventa a *Terra*, grau zero do existir, face, distância e avesso, «acontecer de eu ser gente, e gente é outra alegria...» (Veloso, 1978). Mesmo que a alegria não se coloque no romance, a noção de gente, como possibilidade intrincada em uma *outridade*, se mescla a um fora e suas grandezas. Dito de outra maneira, o compositor preso imagina espaços infinitos. E, no romance, o infinito se instaura naquilo que a linguagem diminuidora não alcança. Eis a visão do poético e trágico pai, afirmando o necessário distanciamento dos estatutários nomes que, ao fincarem compreensões redutoras, padronizam e fixam a existência em pétreos formatos e superfícies. Alegria e avesso, no livro, são elementos raros.

pais e mães e...

Do pai ao pai. Há o equatorial limite do pai/professor, que ensina o amor às palavras, aos romances, em seus nomes e funções capazes de criar heterotopias, um avesso, fundo de língua; também um pai, ligado às produções artísticas, do canto e, na vontade de oferecer vidas e dádivas, uma fabulada topologia protetiva, mais auguriosa. Vontade de pai criador, Tenório abre seu livro oferecendo-o ao filho: «Para João, meu filho». Se um pai, na narrativa, é recuperado, rememorado na potência inventiva e nos desenhos que a linguagem pode comportar; intensidades, igualmente, ocorrem com a mãe. Pensemos em ambos como agentes percussivos que, nos movimentos per/formativos, geram – mesmo que condicionados pela trama das próprias histórias – e produzem devires, inclusive no limite trágico.

Nos desequilíbrios e durezas, a mãe é uma presença, e surge no egoísmo, ciúme, cuidado, controle, tristeza, traumas e expectativas, nas palavras que designam *constâncias de mantenedora*, daquela que não titubeia e expecta pelo existir.

Quando nasci, o médico disse que eu demorei para chorar. Minha mãe ficou preocupada, mas logo em seguida soltei um grito de vida e me colocaram nos braços dela, e nem de longe ela parecia aquela mulher desesperada, de horas antes, no táxi, dizendo: *ele vai nascer aqui dentro, moço, vai mais rápido*. (Tenório, 2019, p.39)

O porquê de pai e mãe? A história apresenta um narrador recriado na montagem de lugares, nas pistas deixadas pelos pais e que, ao remontar e realizar as ligações dos comentários parentais na memória, explica o gesto no final do livro: «Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história» (Tenório, 2020, p.183). Tal composição estipula um arranjo torcido a um mútuo jogo. Ao existir, o casal Martha e Henrique apresentam esse vínculo carregado em consignas de perspectivas raciais. Da mãe órfã (da avó que bebia e fora atropelada), mãe insegura, no entanto, descrita como «escrava» do choro de seu bebê, essa mesma mãe que havia deixado o pai sair sozinho com o precioso filho, quando ele já contava com três meses.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O anti-Édipo*, denunciaram essa naturalização da família, e seu viés econômico e histórico.

Na máquina territorial ou mesmo despótica, a reprodução social econômica não é nunca independente da reprodução humana, da forma social dessa reprodução humana. A família, portanto, é uma práxis aberta, uma estratégia coextensiva ao campo social; as relações de filiação e de aliança são determinantes, ou antes «determinadas a serem dominantes». (Deleuze e Guattari, p.334).

O repisado *papai mamãe* a que eles se referem, além de trazer aportes críticos às narrativas universalizantes, aponta para um eixo

de significação dura, cristalizada como um elemento asfíxiante do ideal parental, na maior parte das vezes, de cultura dominante. Hoje, os necessários estudos decoloniais propõem uma vigorosa crítica, enodando questões de poderes sacralizados e bélicos, territorialidades, histórias e gênero. Partindo desses estudos, tais descritores de histórias, territorialidades e poderes são necessários e fundamentais para delinear a maneira como a singularidade se texturiza nessas camadas sustentadoras, pois os descritores indicam os modos de um verticalizado poder – e de seu corolário associativo e ideológico – valorar modos de ver, de proceder normatividades, e de incluir e excluir pessoas.

marcas e hegemonias

O projeto colonizador, conforme retratado por Sílvia Federici no livro *Calibã e a bruxa, mulheres, corpo e acumulação primitiva*, (2017); que levou três décadas de pesquisa e escrita, apresenta a associação do capitalismo com a exploração de alguns corpos. Federici mapeia, com vasta documentação, como os corpos das mulheres europeias, das pessoas africanas e dos povos originários, foram perdendo mobilidade, e lhe foram retirados seus saberes e, por fim, a vida. A mulher e as terras foram apesadas, delimitadas por diversos nomes/homens, reconhecidos como seus proprietários: rei/pai/senhor. Seguindo a isso, o projeto colonizador, máquina de morte, nos primeiros cem anos de colonização no continente americano, destruiu a vida de 90 a 95% das pessoas nativas, conta a estarrecedora nota 61 do livro:

A dimensão da catástrofe demográfica causada pelo «intercâmbio colombiano» continua sendo debatida até hoje. As estimativas do declínio da população na América do Sul e na América Central no primeiro século pós-colombiano variam muito, mas a opinião aca-

dêmica contemporânea é quase unânime em comparar seus efeitos a um holocausto americano. André Gunder Frank escreve que, «em pouco mais de um século, a população indígena caiu 90% chegando a 95% no México, Peru e algumas outras regiões...» (2017, p.126).

A destituição de saberes e o confinamento desses corpos perfizeram inúmeras geografias, estabelecendo um moto de controle e agência de exterioridade e interioridade, impactando nos efeitos das ondeantes diminuições internalizadas das vidas. «O último país a abolir a escravidão no Ocidente, o Brasil segue sendo campeão em desigualdade social e pratica um racismo silencioso mas igualmente perverso.» (Schwarczs, 2015. p.14). Não entendo ser o racismo tão silencioso assim, pois, a cada dia, mortes e violências são acrescentadas aos números desse imenso guarda chuva. No portal do IBGE, é estarrecedor terem sido trazidas 4 milhões de pessoas¹ da África para o país. Homens, mulheres e crianças subalternizadas, mortas, transtornadas e afetadas pela empresa colonial.

mãe não toda

Tenório conta sobre a personagem da mãe: «Minha mãe era uma criança naturalmente triste e solitária» (2020, p.41). O natural mente, e esconde processos de exclusão de um ritmo de vida mais vivificante e do bem-estar comum. Aos 10 anos, a menina triste estava órfã e, aos 12, tinha sido adotada. Martha viveu outras dificuldades, entendeu que era negra no convívio com a irmã de criação;

Flora olhou para minha mãe e perguntou, talvez sem maldade, por que a pele dela era mais escura. E foi a primeira vez que alguém falou da cor da sua pele... Antes, era Martha ou Martinha.

¹ IBGE, disponível em <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros>. Acessado em 25 de setembro de 2021.

Agora, depois de uma simples pergunta, ela passara a ser Martha, a negra. (2020, p.54).

Pelo fato de ter sido criada por pessoas não negras, achava que pensar no assunto agravava o problema. A mãe estudou letras e costumava beber, para amortecer as várias angústias, retratadas no livro.

Minha mãe criada numa família de pessoas não negras, o que a fez ter outra visão sobre o racismo; aliás, para ela o racismo se fortalecia justamente quando começávamos a falar sobre ele, que isso era uma coisa que já deveria ser superada... Minha mãe bebia para se proteger da realidade. (2020, p.76)

Ao longo do livro, há mais histórias de desvios das durezas da história de cada um que, somadas, desaguam em uma grande e longínqua malha de capturas e de seus reflexos. Nessa história de mulheres e de homens, os pais do romance sabem de derivas, agruras e da sede da morte por corpos negros. Significa que o racismo estrutural produz inúmeras mortes, das concretas, ainda que subestimadas, notificadas; mas também causa incontáveis apagamentos.

Lélia Gonzales, atenta ao racismo capilarizado, no artigo *Alô, alô, Velho Guerreiro! Aquele abraço*, congratulou Chacrinha que denunciava, na década de 1970, as emissoras em que havia trabalhado, Tupi e Globo: «Os negros ou negras só podiam ser focalizados de passagem ou de costas» (Gonzales, 2020, p.179). Isso demole qualquer conversa, supostamente horizontalizada, sobre a importância de ser visto para ser lembrado; ao contrário, funciona como uma tecnologia de apagar e fazer sumir os corpos negros. Se algo se modifica, é no embate, de lutas constantes contra a grande quantidade de conservadorismos, inclusive os mais repulsivamente agressivos. Chacrinha continua: «Eu sou negro, nós todos somos negros e até mesmo essa louras ou morenas que vemos por aí também são negras.»² (Gonzales, 2020, p.179).

² Chacrinha apud Lélia Gonzales.

literaturas

Talvez os romances que mostram reiterados impedimentos, sinalizados em uma sucessão de colapsos, impeçam a estupidez reducionista, sintetizadora das compreensões universais, cada vez mais colocadas em suspeição por aquilo que escondem, na pretensão de embalar a todos, pelo metonímico signo da desgraça comum. A grandeza das histórias nos ensina sobre pessoas e grupos, retirando os véus da interessada, indigesta ou rematada ignorância, ao exibirem que toda singularidade, ao ser atravessada e padecer nos desígnios da língua, o faz, principalmente, na medida de espetacularizar os aspectos simbólicos e naturalizados da língua, e demonstram como isso fixa, por meio das palavras, in/certos comportamentos e determinismos; ficções e fixações descrevem conformações identitárias, em um *a priori*, embalam inúmeros lócus onde a vida, que a irá encarnar, esteja. Por exemplo, «Nenhum alemão é capaz de afivelar um sapato sem que o tenha aprendido com alguma nação estrangeira» (Goethe, 1994, p.254), disse o célebre escritor, através da personagem Aurelle.

Na invenção do gênero romance, há um preparado de tempo, de lugar e de modos de ver, se considerarmos as histórias narradoras da formação; nos romances de/formação, em suas descrições, há notícias da suscetível realidade um tanto informe e, mais ainda, resultante de tramas, aspirações e impedimentos. Talvez todo romance, ao abordar aspectos vividos pelas referidas minorias, sejam trabalhos dessa formação que, de antemão, se sabe vincada em abismos, muito diferente das histórias de força e possibilidades sonhadas por outros heróis, ainda que sejam heróis trágicos. Esses, mesmo sabendo e indicando apocalipses individuais e colapsos, não duvidam de um situado sujeito do cógito, eles pensam, analisam e criticam, mesmo que morram em uma guerra com o rosto na lama, conforme mostrou Thomas Mann na história de «Hans Castorp, enfermiço e cândido filho da vida!» (Mann, 2000, p.986).

Caiu. Não, atirou-se no chão, porque um cão dos infernos chega uivando, em enorme obus, um asqueroso pão de açúcar, saído das trevas. Acha-se estendido, comprimindo o rosto no barro frio com as pernas escancaradas e os pés torcidos, colados ao chão. (Mann, 2000, p. 985).

Ao dizer da constituição do sentido e da constituição do sujeito, Michel Pecheux, dialogando com Althusser, aponta a necessidade de uma teoria materialista do discurso, indicando um desdobramento elucidador de seus elementos ideológicos; refere-se ao vínculo superestrutural, que confere identidades à *interpelação* representada como uma espécie de teatro teórico e teatro da consciência, em que o sujeito, como causa de si, instala-se, problematizado nos processos de interpelação. (Pecheux, 1996, p.149).

A escritora Jamaica Kincaid assim formula o jogo asfíxiante da iteração racial:

O que faz o mundo se voltar contra mim e contra todos de aparência como a minha? Não sou dona de nada, não procuro nada quando faço essa pergunta; o luxo de uma resposta que figurará nos livros não surge diante dos meus olhos. Quando faço essa pergunta, minha voz está tomada de desespero. (Kincaid, 2020, p. 81)

Como assegurar uma região em que o tornado usual comunique de uma outra forma, e esteja acionando outras funções? Michel Foucault apontou para a necessidade de «reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as hetero-topias, espaços absolutamente outros» (2013, p.21). O professor do romance *O avesso da pele* ensina a construir um corpo heterotópico, em que a pele não seja o sinal negativo, que consome a vida em uma economia dissipadora da existência.

Ao longo do romance, inúmeros baculejos e averiguações são repetidamente vividos pelas personagens do pai e do filho. Inclusive, o pai morre aos 52 anos, vitimado pela constante trama, posta em prática pela polícia: «Eu sei que os negros são os que mais morrem por armas de fogo. Vemos isso a todo momento na TV, mas a gente nunca acha que isso vai acontecer com a gente». Morte paradoxal, como realidade, e ficcionalizada, distanciada para, conforme faz a mãe no romance, criar uma realidade um pouco mais suportável.

No livro, a solidão encontra-se no trânsito do corpo. O pai era o único professor negro de uma escola. Estejam as brasileiras e brasileiros negros onde estiverem, serão aprisionados na malha da representação negativa, chegando-lhes a morte como limite. Mas o pai sabia de algo que Foucault disse: «O sujeito fundante, com efeito, está encarregado de animar diretamente, com suas intenções, as formas vazias da língua...» (Foucault, 2013, 20 p.47). Entrecruzam, na língua, algumas possibilidades: a de ser interpelado, e as promovidas no devir da expressão literária; o pai se engrandece com um bom encontro em sala de aula, percebe ter conseguido alcançar os estudantes. Outro ponto de convergência com um filho, o amor às histórias. E o cansaço de estar vinte anos em sala de aula: ouvindo uma conversa sobre a morte, decidiu:

Você se levantou e foi até o meio da sala, pediu atenção de todos com um grito enérgico, por alguns instantes todos eles pararam para te olhar. Era a tua chance. Você tinha poucos segundos para convencê-los a continuar prestando atenção em você. Gostaria que vocês ouvissem uma coisa: *se querem saber, eu conheço um cara que matou duas pessoas*, você disse num tom dramático. (Tenório, 2020, p.164).

Sentiu felicidade e um frescor ser recuperado com a curiosidade e sincero interesse dos alunos e, em um outro dia, leu para eles alguns trechos de *Crime e castigo*, releu e separou partes para

levar, e sentiu que algo acontecia ao vê-los interessados. Henrique se sentiu vitalizado: «Agora você planejava levar Kafka, Cervantes, James Baldwin, Virginia Woolf e Toni Morrison para eles.» (2020, p.176). Retorno às palavras do pai que conecta avesso e afeto. Relembrando a etimologia da palavra: «Averso *adj.* ‘contrário’ XIII. Do lat. Adversus, part. de advertere ‘desviar apartar’.» (da Cunha, 1992, p.86).

Um pai que, ao titubear, se engrandece, na sensibilidade e na invenção do resguardado *lugar avesso da pele*; Henrique assemelha-se aos intelectos de maior capacidade inventiva, criados por Edgar Allan Poe no conto *A Carta Roubada*: por se embaraçarem, são criativos. Ele opõe, a essa força titubeante e criativa, a capacidade do matemático votado a um labor mais fixo, e sobredeterminado pelo método. Poe compreende ser a criatividade uma aptidão de conexão a outras fronteiras. Assim, as subjetividades criadoras são também fronteiriças, avessas, desviadas, elas podem, inclusive, firmar dimensionamentos mortíferos, no limite da própria existência. «Foi lá que seu corpo foi encontrado, estirado no chão com um tiro na cabeça e outros tantos espalhados pelo corpo» (2020, p.186). Ainda que o pai tenha morrido nas mãos de policiais, o conselho anterior era o de não se deixar capturar, e nem sucumbir nas tramas penetrantes da trama racializadora. Ele se insurgiu e morreu, pensando na força infinita da literatura, em uma outra erótica, não preenchida pela voz policial que, mais uma vez, o resumia.

sempre o fim

O erotismo é, acredito, a aprovação da vida até na morte. (Bataille, 2015, p.14), mesmo que estejamos em encavalados genocídios dos povos nativos, das pessoas trazidas do continente africano, permanecendo nas altas estatísticas desse secular fazer morrer. Nesse

último ano, com a crise sanitária da Covid-19, são mais de 600 mil pessoas mortas, deixando milhares de outras pessoas enlutadas. Quero uma provisória moral da história paradoxal e refratada; o Brasil se tornou um país de mortes e mortos. Isabella Barreto, uma aluna do mestrado, disse que «todos morremos em alguma medida», nas atividades, nos sonhos tornados irrealizáveis, nas milhares de vidas interrompidas pela covid-19. Partes daqui se configuraram como um conto de realismo fantástico, em que a cidade de mortos estava indiferente e ignorante ao acontecimento, como em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Termino, atenta às palavras do pai/professor, que ensinam sobre a transgressão e força portentosa da literatura, dimensionando outras instâncias eróticas para o corpo e para vida, capazes de confrontar as polícias e políticas excludentes para que, no avesso, cheguem outras possibilidades, longe dos olhos dos caretas. Para concluir, desejo consonância com as forças modificadoras de rotas através das palavras. Aqui a transformação se estabeleceu, na leitura reconhecedora da punjança literária, tracejadora de infinitas posições.

Referências bibliográficas

- Cunha, A. G. (et. al.). (1992). *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. (2ª. edição.) Nova Fronteira.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1976). *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. [Trad. Georges Lamazière]. Imago Editora LTDA.
- . (2002). *Espinosa: filosofia prática*. Escuta.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra máscaras brancas*. [Trad. Renato da Silveira]. EDUFBA.
- Federici, S. (2017). *O Calibã e a bruxa, mulheres, corpos e acumulação primitiva*. [Trad. Coletivo Sycorax]. Elefante.
- Foucault, M. (2000). *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. [Trad. Laura F. A. Sampaio]. 6ª. edição. Edições Loyola.
- . (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. N1-edições.

- Goethe, J. W. (1994). *Os anos de aprendizado de Wilheim Meister*. [Trad. Nicolino Simone Neto]. Ensaio.
- Gonzales, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano, ensaios, intervenções e diálogos*. [Flavia Rios e Márcia Lima (orgs.)]. Zahar.
- Kinkaid, J. (2020). *A autobiografia da minha mãe*. [Trad. Débora Landsberg]. Alfaguara.
- Mann, T. (2000). *A montanha mágica*. [Trad. Herbert Caro]. 2ª. ed. Nova Fronteira.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: bipoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. 3ª. ed. n-1 edições.
- Poe, E. A. (2020). *A carta roubada e outras histórias de crime & mistério*. [Trad. William Lagos]. L&PM.
- Schwarcz, L. M. & Starling, H. (2015). *Brasil: uma biografia*. Companhia das Letras.
- Spinoza, B. (2008). (1632-1677). *ÉTICA*. [Trad. e notas de Tomaz Tadeu]. 2ed. Autêntica Editora.
- Tenório, J. (2020). *O avesso da pele*. Companhia das Letras.
- Veloso, C. (1979). Cajuína. In C. Veloso, *Cinema transcendental*. [Disco de Vinil. Lado B, faixa 1]. Polygram.
- . (1978). Terra. In C. Veloso, *Muito*. [Disco de Vinil. Lado A, faixa 1]. Polygram.
- . (1984). Língua. In C. Veloso, *Velô*. [Disco de Vinil. Lado B, faixa 5]. Philips.
- Zizek, S. (org.). (1996). *Um mapa da ideologia*. Contraponto.
- IBGE – Instituto Brasileiro De Geografia e Estatística. (s.d.). *Brasil 500 anos*. <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros>. Acesso em: 25 de setembro de 2021.

(Página deixada propositadamente em branco)

O LABIRINTO DA SAUDADE É UM PASSEIO TURÍSTICO PELA LISBOA MODERNA

THE «LABYRINTH OF SAUDADE» IS A TOURISTIC
TOUR OF MODERN LISBON

Agnese Sofritti

<https://orcid.org/0000-0002-7936-3132>

RESUMO: O presente estudo reconhece no imaginário turístico da cidade um lugar relevante de investigação das tensões identitárias do Portugal contemporâneo, sendo que o espaço urbano é, antes de mais, um construto social e cultural. Um dos fenómenos que mais tem influenciado o presente de Portugal é o grande *boom* turístico que o país tem vivido ao longo das últimas décadas. Uma análise do imaginário contemporâneo não pode, portanto, prescindir deste fator e é por isso que se torna necessário considerar os discursos de projeção da nação no estrangeiro, conjuntamente com as repercussões que as expectativas dos turistas têm na construção inclusive material, económica e política da quotidianidade das cidades. Lisboa, pela intensidade e contundência do fenómeno, tem adquirido o estatuto de caso emblemático. A presença do passado no presente, com a complexidade que desvendou Eduardo Lourenço nos seus estudos, parece ser a constante estrutural da identidade portuguesa, como ainda hoje denuncia um imaginário turístico que, ao mesmo tempo que celebra a grande modernidade da cidade, fez da saudade o seu *branding* mais competitivo. A análise das dinâmicas de interação entre as diferentes temporalidades, num momento em que a nostalgia

parece ser não apenas uma das vertentes identitárias lusitanas, mas também uma grande obsessão internacional, é o tema deste estudo.

Palavras-chave: cidade, turismo, modernidade, passado, saudade.

ABSTRACT: The present study acknowledges the significant role of the city's tourist imaginary in investigating the contemporary identity tensions of Portugal. The urban space is, first and foremost, a social and cultural construct. One of the phenomena that has greatly influenced the present of Portugal is the tourist boom that the country has experienced over the last few decades. An analysis of the contemporary imagery, therefore, cannot ignore this factor, and it is necessary to consider the self-images that the nation projects abroad, along with the repercussions that the tourists' gaze have on the material, economic, and political construction of everyday life of cities. Lisbon, due to the intensity and impact of this phenomenon, has acquired the status of an emblematic case. The permanence of the past into the present, with the complexity that Eduardo Lourenço unveiled in his studies, seems to be the structural constant of Portuguese identity, as still evidenced today by a tourist imagery that, while celebrating the city's great modernity, has made nostalgia its most competitive branding. The study of how temporalities intertwine, in a universe where the longing for the past seems to be not only one of the Lusitanian identities' facets but also a great international obsession, is the theme of this study.

Keywords: city, tourism, modernity, past, saudade.

No filme *Dans la ville blanche* (1982), icónica evocação de uma Lisboa melancólica e decadente, cujos ecos ressoam até aos nossos dias, há uma cena incontornável em que um relógio anómalo marca as horas no sentido inverso,¹ quase a definir um espaço que, para

¹ «-Votre montre, là, elle marche à l'envers. – Rosa: – Non! Elle marche juste, c'est le monde qui marche à l'envers». *Dans la ville blanche*, Alain Tanner.

lá da ficção fílmica, tem uma temporalidade própria, «outra» em relação ao resto do mundo: a de um lugar onde o tempo, à medida que avança, parece esquizofrenicamente voltar atrás.

Que uma cidade seja muito mais do que um espaço material é sabido e ressabido, já que a sua identidade é fixada pelas coordenadas da imaginação e da representação² (Bridge & Watson 2003, p. 7 e Peixoto, 2000), por este motivo é imprescindível considerar os territórios como construtos sociais e culturais. Para além disso, como realçam Bridge e Watson, «Ideas about cities are not simply formed at a conscious level; they are also a product of unconscious desires and imaginaries.» (2003, p. 7). O que vale para a cidade vale ainda mais para a nação: Eduardo Lourenço é provavelmente «o psicólogo» que de forma mais abrangente tentou destrinçar os fios da identidade portuguesa, emaranhados no pântano de uma saudade que muito nos diz sobre as dificuldades de definição do país dentro da história própria e internacional (Lourenço, 1992). É justamente através das imagens projetadas na história e na literatura que o grande ensaísta levou a cabo uma espécie de sessão psicoterapêutica à nação, desvendando as mais variadas tentativas de compensar ou recalcar o atávico complexo de inferioridade que enforma a sua relação com a Europa.

Acreditando que muitas das linhas de leitura apresentadas ainda agem dentro da construção do universo nacional, individuei no imaginário turístico da cidade (o que quer dizer construído para o turismo e pelo turismo³, ou simplesmente dentro de um horizonte urbano que se vive como eminentemente turístico) um espaço privilegiado para investigar as tensões do presente de Portugal, ciente

² «Cities take their shape through representation and the discursive practices which construct them, and the boundary between real and imagined cities is difficult to draw» (Bridge & Watson, 2003, p.14).

³ «O turismo é um sistema dinâmico de produção, distribuição e consumo de imagens, imaginários e sonhos» (Pérez, 2009, p.54).

de que Lisboa não é Portugal, porém, sendo uma das cidades onde o fenómeno turístico tem exacerbado algumas dinâmicas que estão cada vez mais difundidas pelo país, relativamente a este setor acaba por identificar metonimicamente a nação.

1. O turismo como manancial de imaginários

Num momento histórico em que a imagem, através da fotografia e das redes sociais, tem adquirido uma difusão planetária e o turismo (uma das maiores máquinas de produção de imagens) se tem tornado uma prática de massa, o imaginário turístico acaba por configurar uma espécie de inconsciente coletivo, na opinião de Giacomo Maria Salerno (2020, p.59). Defendo, portanto, a necessidade de dedicar particular atenção a este âmbito de criação de discursos identitários: é por este meio que as cidades se dão a conhecer para além das fronteiras, pisando um palco que antigamente era prerrogativa das Exposições Universais enquanto espaço de disputa e negociação da relevância dos países no panorama internacional. Já o tinha sentido António de Oliveira Salazar ao trabalhar com esmero tanto na encenação da Exposição do Mundo Português (1940) como na tutela e fomento do turismo (Cadavez, 2017), a fim de plasmar um país «para inglês ver».

Hoje em dia a questão da projeção internacional da imagem turística é exacerbada pela ação da tecnologia: *internet*, mais do que os clássicos guias, proporciona um verdadeiro arquivo supranacional e é também a este nível que, portanto, as relações ímpares entre nações podem ser recolocadas em jogo no xadrez geopolítico, já que em época pós-fordista o turismo representa um dos maiores fatores de crescimento económico. Ganhar um lugar de proeminência no desfile competitivo dos destinos turísticos significa, portanto, conquistar um lugar de destaque no mercado: sem dúvida as verbas

procedentes deste setor contribuíram para a saída de Portugal da crise antes de outros países.⁴ Por esta razão a gestão estratégica da imagem das cidades se tornou particularmente relevante (Peixoto, 2000, p. 102), a ponto de alterar as práticas sociais e a construção material da própria cidade. Há ainda uma Lisboa que fica por fora do imaginário turístico mais divulgado que é a Lisboa pós-colonial, a Lisboa das periferias e de tudo o que não cabe nos postais: a interação entre os dois imaginários não poderá ser tratada neste ensaio e será objeto de futuros estudos.

Hoje em dia Lisboa é um dos destinos mais procurados: investigar o imaginário criado à volta da cidade significa não só compreender melhor as dinâmicas identitárias que esta protagoniza, mas, em contraste, também vislumbrar a projeção dos nossos desejos que a indústria turística torna disponíveis e apropriáveis (Salerno, 2020, p.65). Através das imagens turísticas é possível, assim, compreender algo mais sobre a nossa contemporaneidade, considerando o *Homo turisticus* (MacCannell, 1976, p. 5) como um dos paradigmas da sociedade em que vivemos.

2. O sucesso internacional de Lisboa

Um excuro pelo material promocional produzido pela própria cidade, desde as revistas até aos passeios turísticos, pelos guias e sobretudo pelos *sites*, blogues, perfis *Instagram* dos próprios turistas (Baumann, Lourenço & Lopes, 2017) devolve-nos um dúplice imaginário: por um lado a capital jovem, «cool», na moda, sofisticada, alternativa, descontraída, dos cafés-galerias, da *street art*,

⁴ «Existe uma cidade que enfrenta a crise com as suas melhores armas: a sua beleza, a sua cultura, a hospitalidade dos seus habitantes. Essa cidade é Lisboa, que tem no turismo um fator de crescimento sustentado e um garante de futuro para os vindouros.» (Revista Municipal n.º4, janeiro de 2013, p. 1)

dos *brunch*, dos aperitivos nos *roof-tops*, da cena musical, teatral, artística de vanguarda; por outro lado a cidade pitoresca, daquele fascínio *démodé*, popular, com os panos estendidos a secar nas ruas, os becos estreitos, as velhinhas à janela, o homem de boné, o fado, a sardinha na brasa, o elétrico como resquício de um passado que não se cansa de atravessar o presente. A face moderna tem vindo a impor-se sobre esta última que, porém, se mantém a mais reproduzida nos postais, muitas vezes a preto e branco e em cortiça, quase a remarcar que o que Lisboa promete é uma viagem no passado ou na tradição. Considere-se que a maioria dos *souvenirs*, inspirados em produtos tradicionais (das latas de conservas «vintage», ao sabão, às prendas em crochê, aos azulejos estampados em qualquer pano de cozinha) materializam a ideia de serem verdadeiras «lembranças» de uma outra época e não só de outro *locus* geográfico, traçando assim as fronteiras de um lugar que se oferece como uma espacialização de um tempo. O fato de Lisboa atualmente estar a apostar mais na divulgação da sua essência moderna não invalida a tese que aqui apresento ao focar um momento crucial de passagem que dá conta dos êxitos mais recentes das políticas de gestão do *branding* da cidade.

Mas então, quais são os fatores que determinaram a popularidade da capital portuguesa? Obviamente não se pode prescindir de considerar o momento em que se deu o surgimento daquele fenómeno posteriormente chamado de Lisboom (2012) e que tem a ver com uma crise económica internacional em que se encaixa na perfeição uma oferta turística a preços concorrenciais, capaz de valorizar um património até então relativamente pouco conhecido. Tal, porém, não explica tudo.

Se é verdade que a imagem da cidade é fruto da projeção da sociedade sobre um lugar, o imaginário urbano devolve-nos o retrato e a psicologia de um tempo. Por exemplo, Benjamin revela-nos a cidade enquanto fantasmagoria burguesa da modernidade: «the

dreamworld and unconscious of the burgeoise, with its dreams of progress, abundance, desire for pleasure and consumption» (Bridge & Watson, 2003, p.9). Mas então, o que deseja o homem do presente? Aparentemente outra fantasmagoria: a possibilidade de reviver o passado.

3. O fascínio pelo passado

A atração desmedida da sociedade contemporânea pelo passado foi detetada por numerosos estudiosos. Os títulos de algumas publicações ao longo dos últimos anos falam por si mesmos: *Retrotopia* de Zygmunt Bauman (2017), *l'Età della nostalgia* de Campanella e Dassú (2020).⁵ Também se revela na paixão pelo «vintage» no design e na moda. Na vertente que mais nos interessa o passado não se torna objeto de interesse enquanto História com «H maiúscula», mas enquanto clima de uma época, substância de um tempo animado pelas pequenas histórias individuais, com os relativos objetos, sabores, estilos de músicas, vestuário, posturas caracterizantes, tal como denuncia a comédia francesa *La Belle Époque* do realizador Nicolas Bedos (2019). Aqui encontramos uma empresa que oferece aos seus clientes uma experiência inédita: a possibilidade de reviver um momento do passado segundo a própria escolha, graças à sua reconstrução minuciosa até ao inverosímil. A modalidade de relação com o passado mais representativa da nossa época parece

⁵ Na opinião dos autores, trata-se de uma «epidemia global» (Dassú, 2020, p. 25): «il mondo sta marciando verso il futuro con la testa rivolta al passato» (p. 5). O que alimenta esta tendência generalizada seria a sensação de perda: de *status*, de prosperidade socioeconómica, de segurança e de integridade cultural (ibidem). Desde um ponto de vista psicológico, a nostalgia é uma estratégia de defesa que ajuda a lidar com os momentos de profunda incerteza e descontinuidade radical (p.6). Bauman acrescenta que escolhemos o passado como refúgio por ser este altamente manipulável e por devolver-nos aquela «beata onnipotência que há muito perdemos» (2017, p. 55).

encarnar, portanto, na nostalgia: «Nostalgia nowadays engulfs the whole past», defende Lowenthal, que também a encara como um tipo de doença global (Lowenthal, 2015 pp.4 e 9).

Esta inclinação está intimamente ligada ao contexto experiencial em que vivemos, marcado por algumas dinâmicas que fizeram a sua primeira aparição com a revolução industrial e o momento inaugural da modernidade, mas que hoje têm atingido uma força exponencial. Vale a pena destacar alguns fenômenos essenciais para a compreensão do contexto: as tecnologias, hoje em dia, favorecem uma forma de produção contínua, solicitada pela economia capitalista, tornando obsoleto qualquer produto logo após a sua criação; concomitantemente, experimentamos a cada instante a impossibilidade de deter um tempo que sentimos como vertiginosamente acelerado. As transformações violentas ativadas por este movimento de renovação radical alimentam a sensação de irreversibilidade do processo, gerando nas pessoas um forte sentimento de perda e de nostalgia.

Apoiando-nos na opinião de Urry que defende que o olhar do turista depende do que se lhe opõe, ou seja, das experiências não turísticas que vive (Urry, 1995, p.16), podemos interpretar a procura do passado como resposta à vivência de perda e desenraizamento que os sujeitos experimentam no quotidiano.

Parafraseando MacCannell, a modernidade capitalista leva inevitavelmente consigo a nostalgia pelas formas de vida passadas para cuja destruição contribui através dos progressos da técnica, e que haviam sido logo idealizadas na forma de paraíso perdido, do «autêntico», com o qual podemos reconectar-nos através da prática do turismo (1976).

Falando em espaços, também cabe lembrar que ao longo do tempo a estrutura da cidade tem vindo a mudar radicalmente debaixo dos golpes da modernidade (pense-se no caso emblemático da reestruturação Haussmaniana que transformou radicalmente e não sem

polémicas a cidade de Paris). Hoje em dia, dentro do contexto do novo modelo de produção pós-fordista e do crescimento do setor terciário, os povoamentos urbanos adquirem uma nova configuração⁶. O novo modelo deixou de requerer uma especialização urbana setorial, nem sequer requer centros: os núcleos produtivos e gestionários podem encontrar-se uns afastados dos outros e, porém, todos conectados em rede. Por outro lado, o potenciamento das infraestruturas também molda uma perceção totalmente inédita dos espaços que se reflete numa extensão desmedida das cidades. A cidade da era pós-industrial tem a forma de «sprawl», de distensão horizontal. É uma cidade que se excede ao ponto de materializar uma tendência à urbanização planetária, nem que seja apenas nos hábitos e costumes, cada vez mais uniformados. É a cidade da produção e da reprodução, até de si mesma. Por um lado, é a celebração do sonho moderno de criar algo de totalmente novo, abrangente, mas de facto a cidade vive o processo de implosão-explosão inaugurado pela industrialização, que faz com que Lefebvre fale da sua morte (2014, p. 23). Face à morte, só nos resta a nostalgia e o fascínio pelos «restos» do que foi, que enquanto turistas contemplamos, relembrando um estilo de vida em extinção.

Mesmo que as análises agora referidas não pertençam de forma consciente à psicologia do turista, sabemos que ele é movido pela procura do que é singular, diferente, sendo que o momento da viagem e do tempo livre constituem uma ocasião de suspensão da normalidade⁷ (Graburn, 2018, p.17), regida pelas regras de produção há pouco ilustrada. Neste sentido, podemos dizer que o que inspira as peregrinações é o que foi poupado ao impulso homolo-

⁶ Para uma resenha das teorizações relativas às mudanças sobre a cidade pós-industrial, veja-se Salerno, 2020, p.105 e ss.

⁷ Defende Graburn que o sentido da experiência da viagem se dá enquanto alternativa à vida quotidiana «Tourism experiences are meaningful because of their difference from the ordinary» (2018, p.17).

gante e transformador da modernização, o que lhe sobreviveu, e que, portanto, é vivido como excepcional. O diferente aqui não é um lugar, mas um tempo. O «passado», dentro do panorama uniforme do moderno, é o «outro», a «diversidade». Se, como sublinha Lowenthal retomando Harvey, «O passado é uma terra estrangeira», Lisboa, no início do *boom*, pareceu encarnar a possibilidade de realizar um «safari» por este território «virgem» que já não nos pertence, onde ainda moram as «figuras populares do bairro», onde se possa imaginar uma vida dentro de uma pequena «comunidade», onde não há restaurantes, mas «tasquinhas» e em vez dos grandes supermercados encontramos mercearias.

Pois, como já foi mencionado, não são apenas os monumentos históricos que chamam a atenção dos turistas (de facto, praticamente todas as cidades europeias podem orgulhar-se de um património cultural antigo que faz delas uma espécie de museu ao ar livre), trata-se antes do que nas análises das fotografias foi rotulado de «estilos de vida» (Baumann, Lourenço & Lopes, 2017, p. 1419): é aqui que se concretiza a «diversidade» experienciável pelos visitantes, nas formas de sociabilidade e padrões de vida que nos centros-sem-centro, sem-bairros e numa sociedade acelerada, produtiva, estandardizada não sobreviveram. A proliferação de não-lugares (Augé, 1992) tem como contrapartida a procura de especificidade, que se manifesta no fascínio pelos motivos tradicionais e vernáculos. Mais uma vez, a ideia é que o autêntico só existia antes da entrada em cena da modernidade que o apagou, e que os turistas encontram a cada canto: Lisboa é considerada «very very typical». ⁸

Na realidade, há outro elemento estruturante que veio a faltar com as transformações modernas já no século XIX: a possibilidade de «fazer experiência», entendida como apropriação consciente do

⁸ É este o irónico título de uma antologia de banda desenhada realizada por estrangeiros em Portugal e editada em 2015.

vivido. A velocidade de produção de vivências, objetos e significados faz com que o mundo, por mais rico que se nos apresente, se torne inapreensível; na modernidade tudo nos foge, tudo se transforma numa outra coisa, hoje ainda mais porque vivemos na época da sociedade líquida (Bauman, 2011). Já Benjamin apontara o problema da pobreza de experiência⁹ na sociedade moderna, tornado hoje ainda mais contundente num horizonte globalizado que nos proporciona uma infinidade de estímulos, experienciáveis, porém, apenas numa dimensão virtual. Por esta razão, o turista não se contenta com «ver» os monumentos. A sua maior satisfação está em «experienciar vida». Como no filme *La Belle Époque*, Lisboa promete muito mais do que uma simples visita ao passado, é a fantasmagoria de «viver» o passado no presente, se embeber dele na vida do bairro com o seu «sabor» a tradição, o cheiro a sardinhas, a possibilidade de viajar num elétrico que sobe vagarosamente as ruas, é ouvir o fado pelos becos sombrios e silenciosos. Por esta mesma razão o interesse do turista que sonha em se perder nos bairros históricos recai menos nas igrejas, palácios, estátuas e mais naquelas categorias de objetos que tanto amava o poeta italiano Guido Gozzano, as pequenas coisas da intimidade, concretas, quotidianas que a indústria soube transformar em *souvenir*. A cidade histórica, dentro do universo cada vez mais virtualizado, vale como «reserva de real», ancoragem a uma procura de identidade que se deposita na memória do passado (Salerno, 2020, p.126). Mais do que a História dos grandes eventos, que muitos viajantes continuam a desconhecer mesmo no momento em que apreciam esteticamente o património monumentalizado, parece-me que o que alicia o turista é a ilusão de participar nas histórias das pessoas comuns, em que qualquer um se identifica, saboreando uma sensação de vínculo perdido com o território. A indústria turística, no contexto

⁹ *Experiência e pobreza* (1933).

da modernidade tardia, soube rentabilizar este desejo do homem contemporâneo, mercantilizando até as experiências. Hoje em dia o Elétrico 28, que pelo seu estilo rétro, pela sua função originária, pelo percurso através dos bairros mais «tradicionais» se oferece aos turistas como alavanca da máquina do tempo, perdeu qualquer valor de meio de transporte para se transformar num vagão de uma montanha-russa num parque de diversões.¹⁰ Não deve surpreender o preço do bilhete majorado: o que se paga é a experiência, não interessando nesse caso o grau de autenticidade.

4. O passado dentro do presente: uma longa história

Portugal, que pela sua condição semiperiférica (Sousa Santos, 1994, 2016) ficou à margem dos grandes processos de modernização, ainda é capaz de encarnar esta aparente veracidade que se foi desvanecendo na Europa capitalista e globalizada. Sabemos que uma das características da semiperiferia é a de reunir em si uma sedimentação de traços, tanto do centro como da periferia, inscrevendo aqui, por esta razão, manifestações de arcaísmo lado a lado com expressões de arrojada modernidade.¹¹ A força do país reside na capacidade de dar destaque, dependendo do momento histórico e das necessidades, a um ou outro imaginário.

Já foi demonstrado que, a par do Império, a Modernidade pode ser o trâmite da possibilidade de Portugal se imaginar como centro (Soffritti, 2020). Mas o contrário também pode ser verdade: isto já

¹⁰ É a interpretação oferecida visualmente pela curta «Elétrico 28» (2019) de O. Caussé, G. Collin, L. Grardel, A. Marchand, R. Merle, F. Meyran.

¹¹ As duas caras destacadas nas imagens de promoção da cidade (vanguardista e tradicionalista) não são contraditórias, sendo esta uma constante das representações do país, veja-se por exemplo uma análise dos fenómenos no século XIX em Soffritti, 2020, p.102 e ss.

acontecera com os neorromânticos, no final do século XIX.¹² Não passara muito tempo desde a época em que Antero, ao denunciar a decadência do país aos olhos de uma Europa imperialista e industrializada, proclamara que o inimigo era «o passado que se erguia dentro de nós» (Quental, 1879, p.12), porém, com o ruir do mito do progresso, estes jovens souberam criar contra-utopias recentradoras e valorizar o desfasamento que o país mantivera face às dinâmicas do centro, projetando na literatura paisagens bucólicas afastadas dos estridores de uma modernidade lúgubre e ameaçadora. Afinal a razão e o progresso não passavam de puros mitos: a modernidade também tinha o seu lado sombrio e, como apontou Eça de Queirós (1901), um maior grau de tecnologia nem sempre se traduz num maior grau de civilização. Tudo isto soube entrever Portugal do alto, ou das profundezas, da sua distância física e filosófica de Paris.

Sem dúvida, num primeiro momento, este olhar desfasado revelava todo o seu potencial crítico e vanguardista ao antecipar o falhado processo emancipatório prometido pela modernização. Mas dentro de pouco cedeu lugar à criação de fetiches literários e políticos, destinados a serem apropriados pelo nacionalismo patriota. Salazar, que precisava de um país imóvel e atrofiado para melhor o controlar, foi um dos maiores fomentadores da permanência do passado no presente através da valorização (e recriação) do substrato folclórico (Alves, 2013): nas retóricas arquitetadas pelo Secretariado de Propaganda Nacional, o passado e a sociedade tradicional deviam constituir a essência da nação, o modelo a seguir com vista a um ressurgimento nacional. A imagem tradicional do país transformara-se em algo politicizado. Salazar também foi um dos primeiros a dar-se conta do papel estratégico que poderia desempenhar o turismo como

¹² Veja-se *Less is more: a (não) modernidade como imaginação do Centro*. (Soffritti, 2019)

«vitrine», para estimular a admiração dos estrangeiros¹³, ganhando por esta razão a sua gestão uma importância ímpar nas mãos do Estado (Cadavez, 2017).

Tal como acontecera no final do século XIX, foi ativado um mecanismo de inversão compensatória que fazia da marginalidade e do atraso a força do país. Nos anos 30 a economia europeia encontrava-se num estado de prostração, a modernização tinha começado a desmanchar as identidades locais e, dentro de pouco, ventos de guerra começariam a perturbar os equilíbrios internacionais; enquanto isto, na Expo de 1940 e no palco predisposto para acolher os turistas e os jornalistas internacionais, Portugal valorizava a sua estranheza a estas dinâmicas, encenando uma espécie de harmonia por encomenda. Ciente de não poder competir com a elegância e a modernização de outras paragens, o regime realçou outros itens: a excecionalidade da paz lusa no contexto internacional, a grande história, e sobretudo o carácter «pitoresco» e a «poesia» que outros lugares perderam. António Ferro, num discurso de 1939, condensa metaforicamente a ideia: Portugal «enche de graça e de perfume rústico os corredores monótonos do comboio de luxo» (Cadavez, 2017, p.91). Entregue ao estro artístico do ex-representante do modernismo, a paisagem foi sujeita a um processo de estetização e folclorização, o passado foi eternizado nas suas tradições, Portugal foi transformado num «jardim à beira-mar plantado» a uso dos turistas. Como é óbvio não se tratava do país real, mas do fruto de um subtil trabalho de seleção e depuração, onde o substrato antigo teria a função de encenar uma obra de arte moderna ao serviço do poder.

O mesmo processo de encenação e estetização, por razões diferentes, mas por mecanismos afins, é detetável hoje no processo de

¹³ No Diário de Notícias lê-se que «A indústria do turismo é responsável pela opinião que no Mundo se divulgue a nosso respeito» (5 de janeiro de 1936). Com esta convicção o regime passou a promover viagens educacionais e visitas de intelectuais estrangeiros.

turistificação. Devido à persistência do regime ditatorial o desenvolvimento do país foi consideravelmente contido durante longos anos, o que resultou, mesmo aquando da entrada do país na União Europeia (1986), numa presença palpável da «contemporaneidade do não contemporâneo» em terras lusas. Lisboa nos anos '80 e 90 era uma cidade de edifícios devolutos, de desenvolvimento desigual, caracterizada por formas de sociabilidade de bairro, o que reforça a ideia de estarmos em «um país simultaneamente pré-moderno e com bolsas de modernidade» (Ribeiro, 2000, p.21). Soube, porém, rentabilizar esta permanência do passado no presente, tornando-a na marca da capital no mercado do turismo. A cidade oferecia o que havia de mais precioso e raro na contemporaneidade: a substância do tempo perdido. A decadência tão criticada por Antero ressemantizou-se poeticamente numa das imagens ícones da cidade e, se o mercado da nostalgia é um dos motores que mais alimenta a economia turística (Salerno, 2020, p.85), é fácil explicar o sucesso que Lisboa tem atingido nos últimos tempos. O mesmo significado simbólico fora prerrogativa de outras cidades como Paris e Veneza, mas o turismo comporta esta aporia: destrói o objeto do seu desejo. A imagem turística precede e segue o visitante e a cidade, submetida às leis do mercado, é levada a adequar-se ao imaginário que o turista pretende encontrar à sua chegada:¹⁴ nada fica daquela autenticidade tão ansiosamente procurada. Porém, Lisboa, devido à sua marginalidade no mercado do turismo, no começo do século XXI ainda podia proporcionar ao visitante aquele ar poético que

¹⁴ Sabemos, pelos estudos de John Urry, que o olhar do turista procura signos predeterminados, nos lugares escolhidos e que portanto este olhar não reflecte apenas a realidade, mas tem um poder performativo sobre ela (1995). Como explica Salerno «Culture e città si sforzano di rassomigliare all'immagine di loro stesse che è possibile rinvenire nella letteratura come nel cinema, nelle guide come negli opuscoli tematici» (Salerno, p.58.).

outrora representara a mais-valia dos lugares acima mencionados. Mais uma vez, a «exceção» tornara-se «excepcionalidade» (Vecchi, 2010).

5. Da cidade tradicional à cidade *vintage*

Hoje, porém, a cidade de Lisboa está a sucumbir às leis do mercado e da gentrificação turística, tal como acontecera às outras. O termo «turistificação» é, talvez, ainda mais apropriado, pois não remete apenas para a expansão do turismo, mas para «o domínio hegemónico do turismo na economia e na sociedade, ao ponto de criar uma economia monofuncional» (Mendes & Moura, 2018). Os antigos moradores veem-se forçados a deixar o centro da cidade por falta de serviços essenciais a preços acessíveis e por não conseguirem encontrar o antigo espaço relacional e de sociabilidade. A destruição dos espaços e estilos de vida tradicional tem suscitado uma preocupação geral e levado a medidas contentivas de preservação. É o caso do programa «Lojas com histórias» (2015), que nasceu com o objetivo de tutelar e revitalizar o comércio tradicional.

Tendo em conta as consequências que esta vaga de turismo crescente tem trazido à cidade, sobretudo no que diz respeito à especulação imobiliária e à expulsão dos antigos moradores, surgem, porém, dúvidas sobre a eficácia desta elogiável e sem dúvida interessante iniciativa. A pergunta é: o que fica destas lojas num tecido urbano onde já não existe o público que serviam? O subtítulo deste programa é «Lojas com alma», quase a sublinhar que o que está em jogo é a preservação da vida da cidade. Contudo, o risco, parece-me, é que estes estabelecimentos acabem por ser museificados, qual testemunha isolada e descontextualizada do passado, objetos para a contemplação que perderam a sua função; ou, então, que acabem por tornar-se peças estéticas deste *set* cine-

matográfico construído para a fruição do turista.¹⁵ Não cabe aqui aprofundar todas as aporias relativas à dimensão da autenticidade que a economia turística produz, ainda assim vale a pena relembrar o poder performativo das imagens que age retroativamente sobre a materialidade da cidade: no esforço de aderir ao olhar do turista (Urry,1995), a capital lusa cristaliza-se, condenada a coincidir eternamente com o *branding* da *cidade-saudade*. Num estudo sobre a imagética de Lisboa pelas fotografias, mesmo sem se ocupar expressamente de turismo, Pinheiro reflete sobre alguns exemplos significativos, desvendando a continuidade entre a produção mais recente e a da época passada:

Meio século depois muitas fotografias são próximas das de Cartier-Bresson. O castelo de S. Jorge aparece em várias imagens, por exemplo de Koudelka, quase do mesmo local e com o mesmo ângulo; Fernando Scianna faz uma fotografia de Mísia que tem uma pose e um enquadramento muito semelhantes a uma das que Cartier-Bresson tinha feito com Amália. O fado impôs-se como uma das constantes na imagem da cidade. (Pinheiro, 2014, p. 124)

Os retratos contemporâneos recalcam os estilemas do passado. Os postais, por outro lado, reproduzindo imagens de forma serial, tornam este imaginário pervasivo, lente de interpretação do espaço real. O paradoxo é que de alguma forma esta fixação no passado, ao impedir o fluir histórico, impossibilita uma relação verdadeira com a História, e com o presente também. Como aponta Choay: «ao tornar-se histórica a cidade perde a sua historicidade» (1996, p.127). O passado é mercantilizado para ser consumido pelos viajantes sob a forma do «brinquedo experiencial» (tal como acontece com

¹⁵ Defende Agamben que o que não pode ser usado é destinado ao consumo ou à exibição espectacular. (Agamben, 2005, p.94).

o Elétrico 28), ou então de *souvenir*. Lisboa já não é uma peça do passado, mas uma peça «vintage», um objeto estético moderno que representa «um sucedâneo da experiência do passado» (Codeluppi, 2016, p.93).

Existe uma preocupação crescente com as consequências que um turismo descontrolado pode acarretar para a vida da cidade. Para encontrar soluções efetivas parece-me indispensável não secundarizar o peso da construção do imaginário da cidade pelas repercussões que este detém na criação do espaço físico e na vida dos seus moradores: se tal não acontecer, existirá um alto risco de a cidade sonhada engolir e expulsar a cidade vivida.

Referências bibliográficas

- A.A.V.V. (2015). *Lisboa é Very very typical*. Chili com carne.
- Agamben, G. (2005). *Profanazioni*. Nottetempo.
- Alves, V. M. (2013). *Arte popular e nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. ICS Imprensa de Ciências Sociais.
- Augé, M. (1992). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Eléuthera.
- Bauman, Z. (2011). *Modernità liquida*. Laterza.
- . (2017). *Retrotopia*. Laterza.
- Baumann, F., Lourenço, P. & Lopes, M. (2017). Imagem projectada e percebida de um destino através da fotografia digital. A rede Instagram como nova resposta para a recolha de dados: o caso de estudo de Lisboa. *Tur-i-smo e Desenvolvimento*, (27/28), pp. 1409-1422.
- Bridge, G. & Watson, S. (org.). (2003). *A companion to the city*. Wiley-Blackwell.
- Cadavez, C. (2017). *A Bem da Nação*. Edições 70.
- Campanella, E. & Dassù, M. (2020). *L'età della nostalgia : l'emozione che divide l'Occidente*. BE Bocconi editore.
- Choay, F. (1996). *L'allegoria del patrimonio*. Officina Edizioni.
- Codeluppi, V. (2016). Vintage ed esperienza mediatica. *H-ermes. Journal of Communication*, (8), pp.89-98.
- Graburn, N. (2018). Secular Ritual: a general theory of tourism, (1989) In S. B. Gmelch & A. Kaul, *Tourists and Tourism: A Reader* (3^a ed., pp. 17-28). Waveland Press.
- Lefebvre, H. (2014 [1968]). *Il diritto alla città*. Ombre Corte.

- Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português. Dom Quixote.*
- Lowenthal, D. (2015). *The past is a foreign country – revisited.* Cambridge University Press.
- MacCannell, D. (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class.* Macmillan.
- Mendes, L. F. G. & Moura, H. V. (2018). Gentrificação e turistificação em Lisboa: da financeirização das políticas urbanas à luta urbana. *E-metropolis*, (35), ano 9.
- Peixoto, P. (2000). Gestão Estratégica das Imagens das Cidades. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (56), pp. 99-122.
- Pérez, X. P. (2009). *Turismo Cultural.* Uma visão antropológica. ACA y PASOS, RTPC.
- Pinheiro, N. (2014). Construir Lisboa em imagens. In M. Pinheiro & C. Vaz, *Cidade e Espaço* (pp. 119-124). CEHC IUL.
- Queirós, J. M. E. de. (2001 [1901]). *A cidade e as serras.* Editora Ulisseia.
- Quental, A. de. (1879). *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos.* Ulmeiro.
- Ribeiro, A. P. (2000). *Ser Feliz é Moral? Ensaios sobre Cultura, Cidades e Distribuição.* Cotovia.
- Salerno, G. M. (2020). *Per una critica dell'economia turistica. Venezia tra museificazione e mercificazione.* Quodlibet.
- Soffritti, A. (2020). *I materiali dell'assenza. Impero e modernità nella poesia portoghese di fine secolo.* Mimesis.
- . (2019). Less is more: a (não) modernidade como imaginação do Centro. In *De Oriente a Ocidente: estudos da Associação Internacional de Lusitanistas Volume II – Sobre Portugal* (pp. 9-32). Angelus Novus.
- Sousa Santos, B. de. (2006). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In B. De Sousa Santos, *A gramática do Tempo, Para uma nova cultura política.* Edições Afrontamento.
- . (1994). *Onze tese por ocasião de mais uma desco berta de Portugal, in Pela mão de Alice. O social e o político na Pós-Modernidade.* Afrontamento.
- Tavares, D., Joaquim, G. & Moreira (org.). (2019). *Tourfly – Inovação e futuro: contributos para o desenho da oferta turística na Área Metropolitana de Lisboa.* ESHTE.
- Urry, J. (1995). *Lo sguardo del turista : il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee.* SEAM.
- Vecchi, R. (2010). *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial.* Edições Afrontamento.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A PÁGINA SETE: O LUGAR DA IMAGEM
NO «ARTES E LETRAS» EM 1955**

**PAGE SEVEN: THE PLACE OF THE IMAGE
IN THE «ARTES E LETRAS» OF 1955**

Elizabeth Olegario Bezerra da Silva

Universidade Nova de Lisboa,

Centro de Humanidades,

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0002-3718-2966>

RESUMO: Há uma tradição da presença da literatura na imprensa periódica, mas o tratamento da imagem tem uma história mais recente quando, em 1955, o Diário de Notícias inicia a publicação do seu suplemento «Artes e Letras». Passara mais de meio século de experiências do tratamento de desenho e fotografia, tanto na imprensa generalista, como nas publicações ilustradas, em particular as revistas, mas não era ainda comum a presença da arte nos jornais de informação geral. O «Artes e Letras» correspondia às opções gráficas do jornal onde se inseria e devia ser um elemento de continuidade na leitura do jornal. Mas tinha, também, características diferentes, por força da sua temática. Este trabalho visa 1) mostrar o espaço que o suplemento construiu para reflexão das artes e 2) apontar o lugar da imagem nesta página. Além da reflexão sobre as artes, interrogamos toda a relação entre o modo como a página apresenta o texto e os seus recursos visuais, desde logo os gráficos, mas também o desenho e a fotografia, que aqui ocupam um lugar diferente

do que é ocupado no resto do jornal. Como *corpus* utilizaremos os suplementos publicados no ano de 1955.

Palavra-chaves: suplementos literários, imprensa cultural portuguesa, Arte e Letras, imagem, história da leitura.

ABSTRACT: There is a tradition of the presence of literature in the periodic press, but the treatment of the image has a more recent history when, in 1955, the *Diário de Notícias* starts publishing its supplement «Artes e Letras». More than half a century has passed of experiences in the treatment of drawing and photography, both in the general press and in illustrated publications, particularly magazines, but the presence of art in general information newspapers was not yet common. «Artes e Letras» corresponded to the graphic options of the newspaper where it was inserted and had to be an element of continuity in the reading of the newspaper. But it also had different characteristics, due to its specificity and theme. This work aims 1) to show the space that the supplement built for reflection about the arts and 2) to point out the place of the image in this page. Besides the reflection on the arts, we question the whole relationship between the way the page presents the text and its visual and graphic resources, and also drawing and photography, which occupy a different place from the one occupied in the rest of the newspaper. As *corpus* we will use the supplements published in the year 1955.

Keywords: literary supplements, portuguese cultural press, Artes e Letras, image, history of reading.

Ao abordarmos o papel, a forma e o impacto dos suplementos literários em meados do século XX, e em particular o «Artes e Letras», publicado no *Diário de Notícias*, em Lisboa, que é o objecto deste artigo, temos presente dois aspectos convergentes. Um corresponde ao que leitores e editores podiam esperar, num meio em transformação. Outro é o de como funcionavam os expedientes gráficos, e em particular o lugar da imagem, numa relação com o texto que não é

transhistórica. Depende de experiências e de expectativas. Responde à vontade dos editores de conquistarem espaços novos, em circunstâncias em que tecnicamente essas mudanças se tornam possíveis. Por isso, mais do que uma metodologia semiológica, escolhemos uma perspectiva historico-cultural. Procuramos, assim, num espaço que é predominantemente da palavra escrita, focar o modo como as imagens, seja como recurso, seja como objecto, vão ocupar o seu lugar.

É antiga a tradição da presença da literatura na imprensa periódica, mas o tratamento da imagem tem uma história mais recente quando, em 1954, o *Diário de Notícias* inicia a publicação do seu suplemento «Artes e Letras». Passara mais de meio século de experiências do tratamento de desenho e fotografia, tanto na imprensa generalista, como nas publicações ilustradas, em particular as revistas, mas não era ainda comum a presença da arte nos jornais de informação geral.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Um modelo dos suplementos literários europeus, no *Le Figaro* aos domingos desde 1876, tem uma cara composta exclusivamente por texto. A evolução vai ser gradual, rompendo-se com o exclusivo gráfico da palavra. Imagem, fotografia e desenho vão sendo incorporados como sucedeu com o resto do periódico e não especialmente para o suplemento, o qual ainda se apresentava como generalista, entre as páginas 29 e 32 do jornal, quatro páginas que rapidamente se assumiram como suplemento literário. O jornal apresenta uma composição que cria nos leitores hábitos relacionados com espaços de leitura. As páginas especializam-se e reconhecem-se. (ver <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281823w/f1.image>)

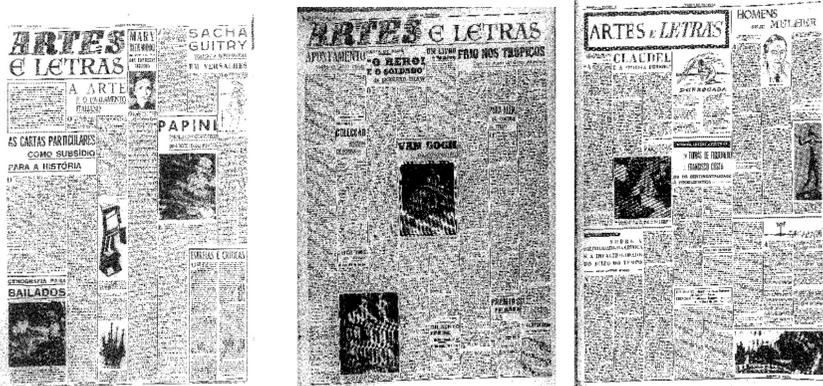
No caso de que nos ocupamos, o suplemento «Artes e Letras» do *Diário de Notícias*, ocupava uma página, a página 7, publicada semanalmente. Criara-se uma nova regularidade, um motivo de interesse, numa arrumação onde as hesitações de apresentação visual são manifestas. A página seguia as opções gráficas do jornal e devia ser um elemento de continuidade na sua leitura. Esse, o traço mais evidente das hesitações, entre continuidade de leitura e identidade gráfica da secção. Esta tinha, necessariamente, características diferentes, por força da sua temática. Que espaço o suplemento construiu para reflexão sobre arte? Qual o lugar da imagem nesta página, já que esta se subordinava a letras e textos? A pergunta desdobra-se. Além de refletir sobre as artes, interrogamos a relação entre o modo como a página junta o texto e os seus recursos visuais, desde logo os gráficos, mas também o desenho e a fotografia, aqui ocupando um lugar próprio, de objeto e não apenas ilustração.

Pretende-se, assim, compreender o lugar das imagens no suplemento «Artes e Letras», página fundada a 1 de março de 1954, por Natércia Freire. Como amostra, tomamos o segundo ano de publicação, ano em que a circulação semanal, inicialmente irregular, vai de 18 de janeiro a 29 de dezembro de 1955.

Nesse ano, conta 46 números, incluindo quatro edições comemorativas, dedicadas ao centenário de Cesário Verde, a Malhoa, a Aquilino Ribeiro e ao Natal. A página incluía anúncios, notas, cartas, crônicas, ensaios, contos, poemas, crítica literária, ou entrevistas. Além de texto, reproduzia-se pintura, escultura, fotografia e ilustrações, sobretudo de artistas portugueses.

Dava a ler colaborações avulsas e rubricas regulares, estas a partir do segundo número, a saber: «Livros, ideias e figuras», assinada por António Quadros e a «Balança», assinada por Natércia Freire. Posteriormente apareceriam as rubricas de Gaspar Simões, «Perspectiva Literária» e «Crítica Literária», e dois espaços de entrevistas, dedicados a escritores, «Falam os Escritores» e às artes plásticas, «De Atelier em Atelier».

No que diz respeito ao problema da imagem e da relação que o leitor estabelece com a página, o primeiro aspecto de nota está no tratamento do próprio título do suplemento e no modo como era apresentado graficamente. No início, as palavras «Artes» e «Letras», a toda a largura da página, apareciam com tipos diferentes. A palavra «Artes» sobressaía e a palavra «Letras» remetia para tipos antigos e discretos. Marcava-se a diferença entre as duas componentes, mas também a autonomia relativa da página face ao resto do jornal, autonomia que, naturalmente, não se notava no conjunto do texto e das letras usadas. Mas essa opção que inicia em 1954 durou, apenas, dois números em 1955 – 18 de janeiro de 1955 e 15 de fevereiro de 1955. O cabeçalho torna-se então graficamente mais sóbrio, mais pequeno e mais de acordo com o resto da publicação, o que mostra, em tão pouco tempo, a insegurança dos editores no que respeita a imagem que deviam fazer passar.



A identidade gráfica traduz-se ainda no que lhe era próprio. Enquanto as fotografias, as entrevistas e as crónicas não se distinguiriam do resto do jornal, esta página também publicava poesia, frequentemente acompanhada de ilustração e, no que respeitava especificamente as artes, publicava desenho e fotografia de pintura e escultura que a tornavam distinta visualmente de todas as outras.

A imagem e a sociedade

A questão da imagem nestas páginas decorre desde logo de a arte e das práticas artísticas serem objeto, e não apenas recurso. Aliás, podemos dizer que as escolhas temáticas e o reconhecimento do seu interesse jornalístico têm uma dimensão também instrumental, no que diz respeito ao modo como se concebe a composição das páginas e a sua função no quadro do jornal. A natureza do suplemento, aproximando públicos diversos do património artístico e literário, da sua criação e fruição, bem como das grandes discussões que as envolvem, está associada ao problema mais geral da relação da arte com os seus públicos.

No artigo intitulado «Considerações em Volta de Dois Livros de Artes» (7/4/1955, pp.7-8), na coluna «Livros, Ideias e Figuras», António Quadros refere o crescente interesse dos intelectuais portugueses pelas artes plásticas, e traz em sua rubrica semanal a notícia de dois volumes recentes, *Gregório Lopes*, de Luís Reis Santos e *Primitivos Portugueses no Museu de Setubal*, de Armando Vieira Santos, da editora Realizações Artis, como parte da Nova Coleção de Arte Portuguesa.

Não é sem alvoroço que os amadores ou simplesmente apreciadores das artes plásticas assistem a esse fenómeno moderno que é a multiplicação das edições de arte a preços cada vez mais acessíveis e de qualidade gráfica cada vez melhor. [...]. Nos últimos anos pouco a pouco, graças ao entusiasmo de meia dúzia, as de edições artes portuguesas tem surgido com uma frequência cada vez maior. Iniciando-se a assim uma fase que pode ser decisiva no renascimento dos estudos estéticos entre nos e na afirmação do gênio artístico nacional perante o mundo. «A Nova Coleção de Arte Portuguesa», de que a editora «Realizações Artis» nos deu já dois volumes *Gregório Lopes*, de Luís Reis Santos e *Primitivos Portugueses no Museu de Setubal* de Armando Vieira Santos – é a mais recente afirmação do crescente interesse de intelectuais e do público pelas artes plásticas. (*Diário de Notícias*, 7/4/1955, p. 7)

Quadros sublinha o modo como a indústria do disco e as artes gráficas alargaram o acesso a música e as artes plásticas, para muitas pessoas e não apenas para as «elites». Com isso desenvolveram-se e alargaram-se os instrumentos de apreciação estética. A edição de arte seria, assim, para este autor, e seguindo André Malraux, «museus imaginários» capazes de confrontar os incompletos museus físicos.

Ainda que a indústria do disco e as artes gráficas possibilitassem o acesso a música e a artes plásticas, com a pintura e a escultura este acesso se dá de maneira diferente, uma vez que não há acesso às obras, mas apenas a reproduções a preto e branco de um óleo ou foto de escultura. A imagem era limitada pelas próprias dificuldades gráficas da época. Ainda assim, como com as edições de arte, o próprio suplemento buscou informar, divulgar e problematizar o acesso as obras artísticas. «O que é preciso é levar arte ao povo e não encerrá-las em templos laicos de cultura artística, que ninguém tem tempo, nem disposição, nem gosto para frequentar». (*Diário de Notícias*, 7/4/1955, p. 7). Ou seja, manifestamente o suplemento inserido num jornal tem um papel a cumprir e, quando se escreve sobre edição, está-se a editar e a mostrar. Em «O Museu e a vida», no texto «Considerações em Volta de Dois Livros de Artes» aponta a necessidade do acesso aos bens culturais, a necessidade de a arte chegar ou ser vivida pela população. As obras de Luís Reis Santos e de Armando Vieira Santos, suscitam-lhe inúmeras considerações, centrando-se em dois aspectos. O primeiro era uma preocupação antiga: o crescente abismo entre a arte e a vida. A arte no século XIX estava intrinsicamente ligada à vida, «Integrava-se na moldura habitual da vida cotidiana». Esse contato possibilitava o diálogo entre a arte e o público.

É tempo de retroceder, pois, se poucos particulares podem adquirir obras originais para suas casas, os museus, que em fins do século passado, se julgou constituírem uma vitória do espírito, são, pelo contrário, lugares que, além de pouco frequentados devido a dificuldade que as pessoas hoje têm para conciliar os seus horários de trabalho com as horas indispensáveis à contemplação estética, não são de modo algum propícios à apreensão da mensagem artística. (*Diário de Notícias*, 7/4/1955, p. 7)

De notar que esta posição coexiste num espaço partilhado com João Gaspar Simões o qual, vindo da experiência da *Presença*, assumira posições diferentes sobre o papel da arte. Sendo também um instrumento pedagógico, o «Artes e Letras», por estar inserido num veículo de massa, questionava as condições de acesso aos bens culturais. Quadros diz-se preocupado com o público não especializado. Defende a necessidade de uma arte aparentemente menos elitista e conta que, com o reconhecimento do valor artístico dos quadros da Igreja de Jesus, de Setúbal, a alegação de más condições a que eles estavam submetidos levou à criação do museu de Setúbal, pouco frequentado. O aparente paradoxo vem do facto de mesmo em condições precárias, os quadros na igreja eram apreciados por muitos fiéis.

A crítica da laicização do acesso à arte e das soluções que a modernidade tinha encontrado para tornar a arte pública acaba por ser um argumento anti-modernista, sem querer colocar em causa a ideia de musealização e as suas opções fundamentais. Desta maneira, nos leva a repensar, face à consciência contemporânea, a relação da obra de arte com o seu contexto. Para António Quadros, o importante era que as obras de arte fossem fruídas e questiona as opções que dificultam os contextos de acesso. Por isso, o «Artes e Letras» se coloca como um espaço que busca intervir como facilitador de um mais vasto acesso, ou seja, busca levar um conjunto de conhecimentos especializados ao maior número de pessoas. O suplemento era um espaço de intervenção e formação através das linguagens artísticas.

Revelam-se protagonistas, mostra-se o seu quotidiano e o sentido das suas práticas artísticas. Neste sentido, têm um significado especial, até por se tratar de um suplemento dirigido por uma mulher no contexto fechado da sociedade portuguesa de meados do século XX, a visibilidade dada às mulheres como protagonistas.

A página, como exercício hermenêutico, buscou interpretar as narrativas tecidas através das tradições culturais e do imaginário artístico do país. Com um viés prometeico, revelou artistas, ideias, fermentou debates e discussões, de que se falará adiante.

Muitas escritoras e artistas passaram por estas páginas. As mulheres estavam no conto, na crônica, na poesia, na crítica musical, na pintura, e no romance. Concederam entrevistas e tiveram seu livros apreciados pela crítica. Se a cultura é um reflexo das temporalidades, a página como um espelho de papel guarda vestígios da mentalidade da sociedade portuguesa da segunda metade do século XX e buscou questioná-la. Veja-se a entrevista «Maria Keil e a pintura moderna» (7/7/1955) na coluna «De atelier em atelier», concedida dias depois da pintora de ter inaugurado uma exposição de azulejos em Lisboa.

Penetramos no atelier. No cavalete está uma tela espatulada com uma força que não é de criança nem de mulher.

– É um trabalho do seu filho – explica.

E de repente compreendemos. O filho da pintora não é uma criança: frequenta o segundo ano de Arquitetura. Ninguém diria, antes os traços quase infantis de Maria Keil, que o seu filho já foi «às sortes».

– Aprova a pintura que os nossos jovens cultivam? – Perguntamos.

E Maria Keil, suavemente sem parecer acompanhar o nosso discreto interrogatório, expõe-nos lucidamente o seu ponto de vista.

– Quando frequentava a Escola de Belas-Artes (mestre Salgado lamentou que eu interrompesse o meu cursos para casar!) era muito diferente. Não sabíamos nada do que estava a passar no mundo. Eram raros as reproduções dos mestres da pintura moderna que chegavam ao nosso conhecimento. Agora os rapazes são tu cá tu lá com Matisse, com Picasso, com Chagall.

A entrevista ultrapassa a artista, para chegar à mulher-artista em Portugal. Saúda a pintora por pertencer a uma linhagem de mulheres que rompem a estagnação rotineira do viver do sexo feminino. Conforme o texto introdutório, a maior glória de uma mulher, em Portugal, ainda era a domesticidade. O repórter traz pequenos fragmentos desta mentalidade, para afirmar o «protagonismo» da pintora.

Foi no século XVII, e nos conventos que apareceram as nossas primeiras revelações artísticas femininas: então a poesia era uma espécie de arte decorativa em que se cultivavam os mais caprichosos jogos de palavras e se consagravam os temas mais pueris. Pinturas e versificação intensificavam-se: tudo eram maneiras de adornar os sentidos «divinos» e de contemplar a mística adoração com que as sorores Maria e Violante do Céu entretinham os seus ócios monásticos amando no Menino Jesus os filhos que Deus lhe dava. Josefa de Óbidos pertence a essa dinastia e é com ela, por assim dizer, que a mulher portuguesa se inicia na arte da pintura. [...] a mulher já não vive no claustro e a sua domesticidade condena-a a trabalhos caseiros, que não consente ócios para dedicar à pintura. Se é verdade que a «segunda profissão» – a profissão lucrativa – se impõem, entre nós, a todo o artista, e que a maior parte dos nossos pintores, para subsistir, quando não se refugia no professorado, caí sob a alçada da arte decorativa, o certo é que a situação da mulher pintora se agrava por virtude da sua domesticidade. (*Diário de Notícias*, 07 de Julho de 1955)



A TARÂNTULA

*N'aquela chão de inúmeras urtigas,
Pelos caules inhóspitos das ervas,
lam e vinham filas de formigas*

Acima e abaixo, como pobres servas.

*Em torno às flores sem aroma, velhas,
Dessas plantas raquíticas e brevas,
Zumbindo voavam fúlgidas abelhas*

No seu labor anônimo de escravas.

*Mas na roseira, ao sol, artista e inútil,
Uma negra tarântula, isolada,
Sózinha foi tecendo um fio dúctil,
Rijo, de seda e de brilhante altura;*

*E, orgulhosa da obra terminada,
Ao fim da teia pôs a assinatura.*

CABRAL DO NASCIMENTO

A ilustração

Além da reprodução de imagens, a página contava também com ilustrações, que criam uma realidade própria. A ilustração não é o objecto jornalístico, mas surge como comentário, como diálogo, nomeadamente com o texto poético. Há 42 poemas ilustrados de poetas como Fernanda de Castro, Pedro Homem de Mello, Eugénio de Andrade, José Gomes Ferreira, Cabral do Nascimento, Vitorino Nemésio, David Mourão-Ferreira, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Terra, António Manuel Couto Viana, Armando Cortes-Rodrigues, Jorge de Sena, Virgínia Victorino, Alberto de Lacerda, Egito Gonçalves, Adolfo Simões Muller, Antunes da Silva, Raul de Carvalho, Natércia Freire, Alfredo Margarido, Pedro da Silveira, Isabel da Nóbrega, José Régio, entre muitos outros.

A poesia é também para se ver. Recorta-se na página e alia-se a um desenho de um ilustrador. Nesse ano, as ilustrações, com uma única exceção, foram assinadas por Júlio Gil, sendo assim outro elemento de identidade visual e ideológica. Detentor «de traço curvilíneo, ágil e nervoso e, ao mesmo tempo, de uma refinada elegância» (Magalhães, 1996, p.60), Júlio Gil era conhecido por ser um dos principais colaboradores das publicações da Mocidade Portuguesa, estando nomeadamente muito ligado à imagem da revista *Camarada*, ao longo dos anos 40. A citação que atrás se apresenta é justamente de um texto relativo à participação do desenhador nessa revista. Neste suplemento, assinava também a ilustração para contos e crônicas.



Conto + Sandra Botticelli

PARA BOTTICELLI

Quando num mundo escuro de seus olhos
quando num dia de mortal se rasgam asas
e faces vivas de anjos
surgem chorando suas vistas arrependidas do chão.

Quando o vento grita em sua cabeça,
que não é o mar e não se soa sozinha.

Quando um perfil desliza em si a noite
e o seu perfil, está claro em a sua cor.

Quando uma árvore frutifera a sua solidão
e se ilumina

com um canto
ou um vulto quase irreal de ser tão breve.

Quando, de olhos sanarentos,
tu scoteis nitidamente o ardores
e o mundo abandona a cabeça a mãos apertadas,
restrange os vultros que se elevam em si a terra,
transmitem-se ao vento
os seus olhos e seu sorriso.

1933

JOSÉ BENTO

Nestes gêneros, a imagem não era meramente decorativa, ou um simples acessório do texto. Ela era elaborada a partir de elementos textuais do poema tornando-se parte dele. O poema era uma chave que

dava acesso à imagem, ao mesmo tempo que a imagem era chave para se entrar no poema. O poema *A tarântula*, de Cabral do Nascimento, publicado no dia 9 de dezembro de 1955. O poema é acompanhado pelo desenho de uma aranha sobre uma teia. Lado a lado, a apresentação e a descrição do trabalho artístico do aracnídeo: «[...] Mas na roseira, ao sol artista, inútil/ Uma negra tarântula isolada/ Sozinha, foi tecer um fio dúctil/ Rigo, de seda e brilhante alvura/ E orgulhosa da obra terminada/ do fim da teia pôs a assinatura». Alude-se a Aracne. Outro exemplo é um excerto do poema «Balada do Adolescente à Mulher de Meia Idade», de David Mourão-Ferreira (2/6/1955) acompanhado do desenho de um rapaz e uma rapariga atrás de uma persiana. A imagem evoca os elementos textuais do poema: «Que doentia claridade/ a que me invade e me obsidia/ durante noite e à luz da tarde,/ à luz da tarde à luz do dia!/ Que doentia aquela grade/ de insone e tênue claridade/ sob a avançada gelosia...» Os desenhos ladeiam ou envolvem o texto, a que se junta o próprio título desenhado. Chamam o leitor para o texto e acompanham-no, como num comentário.

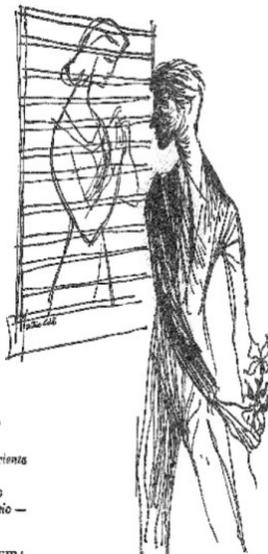
BALADA
DO ADOLESCENTE
À
MULHER DE MEIA IDADE

*Que doentia claridade
e que me invade e me obsidia,
durante a noite e à luz da tarde,
à luz da tarde, à luz do dia!
Que doentia aquela grade
de insone e tênue claridade,
sob a avançada gelosia...!*

*Passo na rua e nada vejo
senão a luz, a luz e a grade.
O lamparina do desejo,
porque erica tu, até tão insidiosa?
E às vezes surge, entre a cortina,
aquela sombra respetiva
que me retém nestas ansiedades.*

*Se tens trinta'anos? Ou cinquenta?
Quis lá saber a tua idade!
Sei que em meus olhos se impacienta
jome da luz daquela grade!
Sei que sou novo, e que me odeia
porque me tarda — ante o teu siso —
queimar tão pobre mortalidade!*

DAVID MOURÃO-FERREIRA



A única exceção desta série de ilustrações é a de um poema dedicado a Botticelli, que é acompanhado pela reprodução de um trabalho deste pintor renascentista.

A pintura

Cumprindo o propósito de atuar como mediador, o «Artes e Letras» foi também palco de debates artísticos-históricos da cultura portuguesa. A 7 de abril (p.7), publicou-se «São Vicente em duas pinturas portuguesas do século XV», de Adriano Gusmão. O debate sobre os *Painéis da Veneração* atravessou todo o século XX e ainda encontrou eco no século XXI. Em 2018, Vitor Serrão anunciou para breve a publicação de um artigo sobre a descoberta de uma pintura do final do século XV, onde São Vicente traça dalmática, com manípulo, caraminhola na cabeça, segura a vara e possui aos pés, figuras de adorantes, tal como nos *Painéis da Veneração* do Museu Nacional de Arte Antiga, confirmando a tese de Adriano Gusmão desses anos.

Este texto sobre os «Painéis da Veneração» publicado no «Artes e Letras» evidencia o papel do suplemento como instrumento de intervenção cultural no espaço público. Com Luís Andrade («O valor das ideias» e «Pensamento e actualidade. As revistas no século XX», em *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias*, vol.26 / 2009 – II série), pensamos que os suplementos literários portugueses, como as revistas, desenham cartografias culturais do país, já que «parte dos movimentos do pensamento, da sensibilidade da época singraram através desses géneros de periódicos.» (p.19).

Através do «Artes e Letras», este debate se democratiza, chega ao grande público. Adriano Gusmão teve um papel central no debate dos *Painéis da Veneração*, e mesmo estando fora das instituições, usa os suplementos enquanto instâncias legitimadoras das suas teses,

tornando-se uma das grandes referências da crítica portuguesa. Sua trajetória será marcada pelas publicações em periódicos tanto em Portugal, como no Brasil. Estabeleceu a ponte entre escritores brasileiros e portugueses no Suplemento literário do Estado de São Paulo. Esclareceu a confusão que perdurou durante anos, com a interpretação das duas pinturas portuguesas que apresentavam afinidades artísticas com os *Painéis da Veneração*, e que por muito tempo se acreditou que seria a representação de dois santos distintos: o santo na cruz seria Santo André e o santo amarrado na coluna seria São Sebastião. (7/4/1955, p.7)

Adriano Gusmão refere as duas primeiras obras onde se encontra a hipótese de que nos *Painéis da Veneração* estava representado São Vicente e não Santo André e São Sebastião, a saber, *Roteiro das Pinturas e Pinturas e Obras escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga*, publicadas em 1951. O autor já tinha defendido esta tese em 17 de janeiro de 1952 na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Porém, até à publicação deste artigo no «Artes e Letras», ela ainda não havia sido publicada. O livro *Nuno Gonçalves* de Adriano Gusmão sairá dois anos depois, em 1957.

As reflexões em torno das artes plásticas se intensificam neste suplemento com a coluna «Ronda dos «Ateliers»» cujo texto de abertura intitulou-se «Martins Correia o escultor-poeta que sonha com uma arte ao mesmo tempo ingénua e sábia», publicada a 5 de maio de 1955. Porém, a partir do dia 23 de junho, o título da coluna passa a ser «De Atelier em Atelier», com a entrevista: «Para Tom a Pintura de Portugal é uma espécie de «Violon d'Ingres»». Posteriormente vieram o escultor António Duarte, Carlos Botelho – O «pintor de Lisboa», «Maria Keil e a pintura moderna», Almada, Lino António, Júlio Pomar, Querubim Lapa, José Júlio, Hein Semke, entre outros. Além de dar voz a pintores, ilustradores, ceramistas e escultores, a entrevista trazia sempre a reprodução de uma obra dos artistas entrevistados.

Nos 46 números de 1955, desta página, também encontramos as reproduções de quadros, tanto de artistas antigos, como Murillo, Ribera, Roger Van der Weyden, Botticelli e Dierick Bouts, de autores oitocentistas e de inícios de novecentos, como William Blake Van Gogh, Joaquin Sorolla, Albert Marquet e André Derain, e de um número significativo de autores contemporâneos, portugueses e estrangeiros, como Pablo Picasso, Fernando Santos, Carlos Botelho, André Segonzac, João Hogan, Henrique Oswald, João Reis, Cândido da Costa Pinto, Ilse Voigt, José Júlio, Theodora Andresse de Abreu e Eduardo Malta. Ou seja, divulgam-se imagens de autores consagrados entre um grande número de autores mais jovens, em particular portugueses, e um brasileiro, Henrique Oswald, o mais novo, com menos de 40 anos nessa altura.

Mais que informar, o «Artes e Letras», assume um papel fundamental na formação cultural portuguesa, uma vez que proporciona ao público não só o contato com as obras, mas também com as ideias de alguns dos mais significativos artistas plásticos portugueses. Um exemplo é a entrevista publicada no dia 21 de julho de 1955, p.7-8, intitulada «Almada há quarenta anos «ensinado» arte moderna».

Não se pode pedir aos portugueses que tenham sempre no seu cultos nomes dos artistas que deram a Portugal, a volta de 1914, a possibilidade de ter uma arte e uma literatura do nosso tempo. Infelizmente, não há entre nós nem cultura, nem gosto que justifiquem, se quer, o culto de uma arte acadêmica, quanto mais o culto de uma arte moderna! Blasando de civilizada e acompanhado a moda dos figurinistas de Paris, não se apercebe a classe que entre nos tinha obrigação de incluir arte entre as suas manifestações de gosto que só aprende da civilização o seu lado superficial. Que sabe ela da arte e dos artistas que deram ao nosso país a sua função moderna? Que sabe ela da geração do «*orfheu*» e de um grande pintor como Almada? José de Almada Negreiros,

ou simplesmente «Almada», a insígnia que há mais de quarenta anos flutua no tope do mastro da arte moderna portuguesa devia ser hoje para Portugal o que Picasso é para França. (*Diário de Notícias*, 21/7/1955, p. 7)

O início da entrevista é marcado por um tom provocativo quase trocista. O repórter questiona as manifestações de gosto da elite portuguesa, da época, tomada por civilizada e seguindo os padrões da moda francesa, que não notara como a arte e os artistas do *Orfheu* haviam aberto a Portugal a modernidade. Após a provocação, o repórter apresentara o pintor. A entrevista é tecida à volta dos atuais estudos do Almada Negreiros sobre a geometria da pintura.

[...]

– Não há mais pequeno desvio; em toda pintura dos mestres está presente o cânone, conheçam-no eles ou não. E o que torna angustiada a situação da arte moderna é o facto de este cânone estar perdido.

Substituiu o cânone o génio do artista? – Perguntamos, um pouco apreensivamente. Almada fuzila-nos com os seus olhos extraordinários.

– Claro que não: O cânone e génio encontram-se. Em toda à pintura genial há a presença do cânone.

[...]

Observamos:

– Mas sua arte foi sempre geométrica?

Almada sorri e responde-nos com uma frase de Francisco de Holanda:

- A pintura não tem fim, senão começo. (*Diário de Notícias*, 21/7/1955, p. 7)

Estas ideias anunciadas em 1955 no «Arte e Letras» foram aprofundadas e publicizadas em 28 de julho de 1958, no *Diário de Lisboa*, e posteriormente em 30 de junho de 1960, no *Diário de Notícias*, numa série de entrevistas, que segundo Lima de Freitas (1990, p.28) receberam o nome de «Assim Fala Geometria», organizadas por António Valdemar. Almada Negreiros aplicara estas ideias às tábuas portuguesas atribuídas a Nuno Gonçalves e estes textos tornaram-se a chave para a compreensão das ideias do pintor «sobre o Número, o Cânone e a relação 9/10» Lima de Freitas (1990, p.131).

Se, em 1926, coube aos presencistas a função histórica de protagonizar as ideias trazidas pelo modernismo, em 1955, também será um presencista a divulgá-las através da coluna, fixa, intitulada «Perspectiva Literária». É João Gaspar Simões quem didaticamente apresenta ao público a importância artístico-histórica da geração do *orpheu*. Como exemplo temos o texto «Significado da Geração do «orpheu»», publicado a 12 de maio de 1955, p.7-8.

Para usarmos um termo posto em moda no decurso dos anos «trinta», a escola do «Orpheu» propriamente dita é a primeira que em verdade entre nós assume foros de «totalitária». Nenhuma outra anterior a ela incluíra no seu programa uma revolução total dos valores estéticos. É com a geração do «Orpheu» que se associam num mesmo programa literatura, pintura, artes gráficas e decorativas, teatro, bailado, musica. (*Diário de Notícias*, 12 de maio de 1955, p. 7)

Segundo João Gaspar Simões, não foi em todas as vertentes que *Orpheu* conseguiu o escopo que se propunha já que, na sua opinião, no teatro, a geração foi ineficaz. Porém, nas artes gráfi-

cas e decorativas fora exitosa, pois passados quarenta anos ainda se vivia, em 1955, sobre signo das estrelas que conduziram Jose Pacheco e Luís de Montalvor. «É este, sem dúvida, o maior troféu que cabe à geração a quem devemos a arte de Almada Negreiros ou de um Mário Eloy.»

A imagem no «Artes e Letras» estará presente também nos textos, críticas, entrevistas e ensaios que foram sendo publicados. Já referimos os debates artísticos-históricos da pintura em que participou Adriano Gusmão, que neste ano publicou quatro artigos: «São Vicente em duas pinturas portuguesas do século XV» (07/04/1955); «O retábulo quinhentista da igreja do Carmo de Coimbra» (07/07/1955); «As pinturas murais da Charola de Tomar» (04/08/1955) e «Exposição de «Maneirismo» em Amsterdão» (24/11/1955).

Além de lugar de memória, a página tornara-se uma ferramenta pedagógica que facultava aos leitores a aprendizagem das peculiaridades da cultura. Veja-se o artigo de Diogo de Macedo, «Um caso elucidativo na pintura portuguesa», de 17 de junho de 1955, p.6. O texto fora escrito por ocasião da celebração do centenário de Malhoa. Circulava então a ideia de que o pintor de Caldas da Rainha era um experimentalista do impressionismo. Desta maneira, o texto buscou elucidar como o impressionismo aparece na obra do pintor (*Diário de Notícias*, 17/6/1955, p.6).

Conforme o autor, no tempo de Candido Silva Porto e de Malhoa não havia variantes na mensagem do Naturalismo, pois sua pureza não permitia. Isto é, durante o século XIX não se fez pintura impressionista em Portugal. Já no início do século XX, durante as controvérsias do «Orpheu» em 1915, não se distinguia futurismo e impressionismo. Diogo de Macedo refere os críticos que então divulgaram esta confusão.

Em 1918, três anos depois de «Orpheu», Malhoa pintou o quadro *Outono*. Segundo Nuno Saldanha no livro *Malhoa tradição e modernidade* (2010, p.273)

[...] se à primeira vista esta pintura pode apresentar algumas semelhanças com certas obras impressionistas, não podemos descurar também algumas afinidades que apresenta com a obra de Gustave Klimt, *Faial*, de 1902. Embora se trate de um tema que remonta ao paisagismo de Barbizon, o tratamento de ambas as obras recortam o enquadramento dando enfoque especial ao tronco das árvores, e ao ritmo provocado pela sua repetição marcada pela diagonal, que contrasta com o aleatório das folhas caídas. (Saldanha, 2010, p. 273)

Esta obra permitiu que a crítica falasse em impressionismo no século XX. Entretanto, no suplemento, Diogo de Macedo defende que *Outono* foi apenas um exercício feito por Malhoa e que ele só pintara o quadro depois de ter visto e analisado as coleções impressionistas do Louvre e do Luxembourg, e que em carta a Dona Julieta Ferrão o pintor afirmara que a experiência não poderia ter continuidade na sua obra e que ficaria apenas como um documento.

[...] ocorre-me contar da causa porque este grande pintor tem, ultimamente, sido citado e apreciado como experimentalista do impressionismo, quando tão tardiamente pintou a deliciosa tela, *Outono*, datada de 1918, exactamente depois da questão do Futurismo entre nós. Malhoa, na verdade, fizera aquele experiência por mera curiosidade técnica e não como ensaio ou tentativa, porque Malhoa, que em tempo devido não acreditara no Impressionismo para o estudar, não viria fazê-lo tão fora de horas. (*Diário de Notícias*, 17 de junho de 1955, p. 6)

Diogo de Macedo refere como, em 1945, essa obra fora considerada a única experiência impressionista da pintura portuguesa, passando assim a ser admirada como um registro documental de

uma lacuna na história da pintura portuguesa. Malhoa seria, assim, o «único impressionista português». Esta afirmação, escreve-a no «Artes e Letras», retomando o que, nove anos antes, em 1946, havia escrito no *Sumário Histórico das Artes em Portugal*. (Saldanha, 2010, p.274).

Desenhadores, pintores, escultores, ceramistas tiveram a página como uma das principais incentivadoras e divulgadoras das suas produções. Logo, reconstituir o lugar da imagem no «Artes e Letras» é reconstituir a história do campo artístico português e, ao mesmo tempo, a própria história da página, uma vez que os suplementos, enquanto campo, tem sua dinâmica pautada pela reflexividade. Falando da arte estão a falar de si próprios.

Outras linguagens – A escultura e a fotografia

Em menor escala, a escultura é mais uma das linguagens plásticas presentes no «Artes e Letras», através da fotografia, com Rodin, Leopoldo de Almeida, Antoine Bourdelle, António Duarte, Martins Correia, Aureliano Lima, Álvaro Brée, Francisco Franco, mas também com esculturas gaulesas com mais 2.300 anos.

Já a fotografia enquanto objecto próprio raramente aparece e será utilizada, ora como acessório a textos, ora como o próprio assunto de textos. Um exemplo é a imagem dos atores da peça «O Herói e o Soldado», publicada no primeiro número do suplemento no dia 18 de janeiro de 1955. Ao apresentar os intérpretes da peça, estavam também divulgando-a. As fotografias se intensificam com a coluna «Falam os escritores» que publicava as fotografias dos poetas e escritores entrevistados. O entrelaçamento da linguagem verbal com a linguagem visual era mutuamente enriquecedora, uma vez que dava aos leitores não apenas a oportunidade de conhecer as ideias dos artistas, mas de vê-los.

Também encontramos reproduções de fotografias de óperas. Em «Ópera também é teatro», de Francine Benoit (21/4/1955, p.6), a fotografia testemunha a razão do título. E indaga «Que poderá haver de concludente sobre o mais que legítimo casamento entre música e a arte cênicas?». Refere as diferentes exigências de teatro e a ópera e aponta a voz como elemento primordial do interprete de ópera e a música como elemento de ligação, remetendo para o período helênico, quando o teatro teria partido da música.

Para Francine Benoit, aquilo a que se chama música estaria, então, cada vez mais amalgamado com teatro. Bastaria considerar Pelléas et Mélisande, ópera em cinco atos e quinze quadros, de Claude Debussy, pouco conhecida em Lisboa, bem como Wozzeck, a ópera baseada na peça do dramaturgo alemão Georg Büchner escrita por Alban Berg e também apenas conhecida em Lisboa através de fotografias e discos. Para a autora, mesmo tendo passados quinze séculos de apatia e torpor, o drama musical ressurgira com os desfiles carnavalescos na corte dos Medicis e através da igreja, que buscava unir representação e música para mostrar visões de céu e de inferno.

Notemos, para terminar, que o papel por sua vez reservado à imagem pode legitimar todo um desenvolvimento de música instrumental. O que seria estagnamento no teatro declamado adquire um perturbante poder de poesia viva no *drama per música*; atestam-no uma *Isolda*, um a *Brunilde*, um *Parsifal*, todo o hieratismo ultra-romântico de Wagner, hoje ultrapassado, mas que marcou indelevelmente o gênio germânico. E o organizado xadrez da cena com os pequenos e grandes conjuntos devidamente agrupado, movimentados ou fixados em quadro vivo? *.(Diário de Notícias, 21/4/1955, p. 6)*

O artigo traz uma fotografia do segundo ato da cena «os mestres cantores de Nuremberg», de Wagner e aponta também Boris

Godunov de Modest Mussorgsky como exemplos que comprovam a ideia central do texto. A de que «a ópera é também teatro».

Considerações Finais

Como um espelho de papel, o «Artes e Letras» trazia nesses anos, pequenos recortes das linguagens plásticas portuguesas e apresentava-se como uma página inclusiva, aberta e plural, contra as limitadas expectativas da época. Além da abertura para a circulação de vozes femininas a página deu voz em plena ditadura do «Estado Novo» a agentes e divulgadores da corrente Neo-Realista em Portugal, como o pintor Júlio Pomar.

Um outro testemunho de que o «Artes e Letras» era uma página aberta está no texto de alguns colaboradores, que embora assumidamente conservadores, entendiam este palco na sua função pedagógica de fazer chegar as discussões em torno das experiências estéticas e artística a um grande número de pessoas.

No que toca às reproduções fotográficas de esculturas e pinturas, bem como os debates em seu torno, o suplemento colocava a capacidade gráfica e tecnológica ao serviço de um ainda frágil esforço de mostrar arte, nas suas várias direções. A este respeito, a fotografia é a parte menor, sendo apoio a outras artes e raramente valendo por si própria.

Uma última nota é para outra ausência, mas que se fazia notar. Falamos da cor, cuja falta se sentia sobretudo nas reproduções da pintura. Tratava-se de uma ausência ruidosa, mas que unia grande parte das edições, também de muitos livros especializados. Porquê notada? Porque a propósito das edições de arte, António Quadros diz («Considerações em Volta de Dois Livros de Artes»), que «a indústria gráfica portuguesa ainda não estava pronta para dar boas reproduções coloridas». No caso do jornal não havia alternativa.

Excetuando a imprensa juvenil e infantil, as cores só entraram nos jornais portugueses em finais dos anos 1980 e inícios dos anos 1990. Porém mesmo como essas restrições, o «Arte e Letras», enquanto lugar de memória construiu um repositório das linguagens plásticas portuguesas para a segunda metade do século XX.

Referências bibliográficas

- «Artes e Letras», *Diário de Notícias*, 1954 -1955.
- Le Figaro*. 1876. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281823w/f1.image>.
- Andrade, L. (2009). Pensamento e actualidade. As revistas no século XX. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, (36), pp.19-49.
- Chappel, W. & Bringhurst, R. (1999). *A short history of the printed word*. Roand Hartley & Marks.
- Drucker, J. (2014). *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Harvard University Press.
- Gusmão, de A. (2004). *Ensaio de Arte e Crítica*. [Introdução de Vítor Serrão e Degoberto L. Markl]. Vega.
- (1957). *Nuno Gonçalves*. Coleção Saber, Publicações Europa-América.
- Lima De Freitas, J. (1990). *Almada e os números*. Editora Soctip.
- Magalhães, J. (1996). *Camarada- O melhor jornal para rapazes – Cid Campeador. História da BD publicada em Portugal* [«Aventuras do Camarada». 2º parte]. Edições da Época de Ouro.
- Rocha, C. (1985). *Revistas literárias do século XX em Portugal*. INCM.
- Saldanha, N. (2010). *José Malhoa Tradição e modernidade*. Scribe.
- Serejo, C. R. (2016). *A Materialidade Gráfica da Revista Presença. O Grafismo e Tipografia no Contexto do Modernismo Português (1927 a 1940)*. [Tese de Doutoramento]. Faculdade das Belas Artes.
- Shapiro, M. (1996). *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*. George Braziller.
- Sousa, J. P. (2008). Uma história breve do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974. In J. P. Sousa (coord.), *Jornalismo: história, teoria e metodologia da pesquisa* (pp.93-118). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Vaquinhas, I. (2003). As mulheres na imprensa regional, o caso de *A Comarca de Arganil*. *Ler História*, (45), pp.63-90.

(Página deixada propositadamente em branco)

**E SE FOSSE CONNOSCO?
A CONSTRUÇÃO DE COLIGAÇÕES ANTI-RACISTAS
NO RAP PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO¹**

**AND WHAT IF IT WERE US? THE CONSTRUCTION
OF ANTI-RACIST COALITIONS IN CONTEMPORARY
PORTUGUESE RAP**

Peter Haysom-Rodríguez

Universidade de Leeds,
Faculty of Arts, Humanities & Cultures
<https://orcid.org/0000-0003-3310-7106>

RESUMO: Em Portugal, ao longo dos últimos trinta anos, tem-se testemunhado uma tensão crescente entre atores *racistas* nas esferas sociais e políticas, e o ativismo *anti-racista*. Nomeadamente, através de determinadas associações (tais como o SOS Racismo) e indivíduos como Mamadou Ba, assim como várias produções cinemáticas, literárias e musicais, o combate ao racismo tem ganhado fôlego nas últimas décadas. A música RAP, sendo uma ferramenta indispensável na articulação de mensagens sócio-políticas para um público jovem

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

Nenhuns dados pessoais são associados a este artigo.

Gostaríamos de agradecer o nosso amigo querido Nuno Azevedo pelas suas sugestões iniciais, e @s revisores deste ensaio pelos seus comentários extremamente generosos e úteis.

e marginalizado, é um objeto de estudo extremamente útil neste debate. Especificamente, este gênero musical tem construído discursos inclusivos, capazes de criar ressonâncias com diversas vítimas de discriminação na sociedade portuguesa: as pessoas afro-portuguesas, as mulheres, a população Roma, a comunidade LGBT+, a classe operária, as pessoas com deficiência(s), entre outros exemplos. Assim sendo, este ensaio examinará a música RAP portuguesa do século vinte-e-um, no intuito de especificar as suas estratégias anti-racistas e, simultaneamente, interseccionais. Utilizando como referência teórica os comentários de Ibram X. Kendi, defendendo uma política anti-racista e totalmente anti-discriminatória (2019), este texto analisará os seguintes exemplos do RAP português dos últimos quinze anos: «Portugal aos portugueses» (2010), «R.E.G. (Resistência e Guerrilha)» (2012), e «S.E.F (Suplício de Estrangeiros e Fronteiras)» (2012), de Chullage; «E se fosse contigo» (2016/2017), de Carlão e Boss AC; «O Sem-Precedente» (2019), de Fado Bicha e Telma Tvon. Através de *close-readings* líricos e musicais destes casos, determinar-se-á a medida em que o RAP português contemporâneo tem contribuído para a construção de ligações anti-racistas interseccionais.

Palavras-chave: música RAP, Portugal, anti-racismo, interseccionalidade, século vinte-e-um.

ABSTRACT: In Portugal, over the past thirty years, one has witnessed a growing tension between *racist* elements in society and politics, and *anti-racist* activism. Specifically, through the work of certain associations (such as *SOS Racismo*) and individuals like Mamadou Ba, alongside instances of cinematic, literary, and musical production, the fight against racism has been gaining momentum over the past few decades. RAP music, as a key tool for articulating socio-political messages to young, marginalised audiences, functions as an extremely useful object of study for this debate. Namely, this musical genre has been contributing towards inclusive discourses, which are capable of resonating with diverse victims of discrimination in Portuguese society: Afro-Portuguese people, women, the Roma population, the LGBT+ community, the working class, persons with disabilities, amongst other examples. Therefore, this essay will examine twenty-first century Portuguese RAP, in order to determine its anti-racist (and,

simultaneously, intersectional) strategies. Using Ibram X. Kendi's comments – defending an anti-racist and completely anti-discriminatory politics (2019) – as a theoretical reference, this text shall analyse the following examples of Portuguese RAP from the past fifteen years: «Portugal aos portugueses» (2010), «R.E.G. (Resistência e Guerrilha)» (2012), and «S.E.F (Suplício de Estrangeiros e Fronteiras)» (2012), by Chullage; «E se fosse contigo» (2016/2017), by Carlão and Boss AC; and «O Sem-Precedente» (2019), Fado Bicha and Telma Tvon. Through lyrical and musical close readings of these songs, I will interrogate the degree to which contemporary Portuguese RAP has helped to construct intersectional anti-racist coalitions.

Keywords: RAP music, Portugal, anti-racism, intersectionality, twenty-first century.

*Every ghetto, every city
And suburban place I been
Make me recall my days
in the New Jerusalem
Lauryn Hill*

Apesar do lema «Portugal não é racista», frequentemente utilizado por políticos portugueses da direita e da esquerda nos últimos anos (Crespo, 2020 e Lusa, 2020), cada vez mais evidências testemunhais e empíricas confirmam a existência de racismo a nível individual e estrutural no Portugal do século XXI, juntamente com preconceitos e discriminações relacionados com o sexo, a identidade sexual e a classe sócio-económica, entre várias outras questões. Neste contexto, convém salientar não só a contribuição da cultura contemporânea para a luta contra o racismo, mas também a forma como o discurso anti-racista na produção cultural portuguesa tem interagido com outros fatores identitários, para se dirigir a um público

progressivamente mais vasto de potenciais ativistas. Assim sendo, este ensaio concentrar-se-á na música RAP em Portugal (também conhecida como o *hip hop tuga*),² com ênfase especial na produção de Chullage, na colaboração entre Boss AC e Carlão, e na parceria entre Telma Tvon e o grupo Fado Bicha. O objetivo deste texto é de analisar a forma como determinadas faixas dos últimos quinze anos visam construir «coligações anti-racistas» capazes de unir grupos aparentemente dispersos na sociedade portuguesa, em prol da transformação socio-política a nível nacional, trans-nacional, e interseccional.

Racismos e anti-racismos no Portugal contemporâneo

Em primeiro lugar, é essencial abordar a questão do racismo e do anti-racismo no contexto português. Para o historiador e teórico estadunidense Ibram X. Kendi, Portugal terá sido a primeira potência mundial que construiu o conceito da raça e, simultaneamente, a primeira potência racista, devido ao seu papel no desenvolvimento do tráfico de escravos no século XV (Kendi, 2019, p. 38). Em relação ao século XX, diversos comentadores destacam a influência da tese luso-tropicalista (que alega, erradamente, a convivência e miscigenação harmoniosa entre os colonizadores brancos, os povos indígenas e os escravos africanos, ao longo do imperialismo português)³ sobre o modelo colonial associado ao Estado Novo

² Apesar de existir uma distinção entre os conceitos da cultura «hip hop» e do RAP [Rhythm & Poetry] –, sendo o segundo um dos «quatro elementos» do primeiro, sobretudo no contexto estadunidense (cf. Morgan/Bennett, 2011, p. 177) –, verifica-se que o *hip hop tuga* é um termo utilizado em muitos casos para descrever a música RAP portuguesa.

³ Conceito desenvolvido, na primeira instância, pelo antropólogo brasileiro Gilberto Freyre, na sua obra *Casa-grande e senzala* (1933).

ditatorial (Castelo, 1999), e sobre as atitudes para com a questão racial no Portugal do século vinte-e-um (Henriques, 2018, p. 11).

Na verdade, não obstante uma certa cegueira intencional no que diz respeito à existência do racismo na sociedade portuguesa de hoje, é difícil negar que uma seção significativa da população afro-portuguesa (com origens familiares em Cabo Verde, Angola, Moçambique e outras antigas colônias no continente africano) reside em zonas urbanas desfavorecidas – tais como a Cova da Moura, o Bairro da Jamaica e Arrentela, na Área Metropolitana de Lisboa – muitas vezes consideradas como «guetos» ou «bairros de lata» (Raposo, Varela, Simões & Campos, 2021, p. 281). Para além disso, múltiplas políticas governamentais dos últimos quarenta anos têm intensificado a marginalização dos afro-portugueses no país: pode-se destacar, por exemplo, a Lei da Nacionalidade de 1981, que retirou o direito à cidadania aos portugueses de segunda geração com pais imigrantes, e que tem impedido a integração efetiva de tais indivíduos na economia e na sociedade portuguesa (ibid., p. 269). Igualmente, convém considerar a estigmatização e o esvaziamento de zonas urbanas habitadas por cidadãos negros, sobretudo através do Programa Especial de Realojamento nos anos noventa do século passado (Raposo, Alves, Varela & Roldão, 2019, p. 13), assim como um conjunto de desigualdades profundas no que se refere ao acesso de pessoas negras à justiça, à habitação, ao emprego e à educação (Henriques, 2018, pp. 23-126). Tais episódios de marginalização atingem não apenas aos afro-portugueses em Portugal, mas também à população roma, com numerosos exemplos de ciganofobia registados a nível individual e estrutural (Vala, Brito & Lopes, 2015, pp. 24, 42; Vidal, 2019).

Ao mesmo tempo, verifica-se que os cidadãos não-brancos em Portugal têm sido um alvo explícito de ataques violentos, tal como os assassinatos do ativista anti-racista Alcindo Monteiro (1995) e do ator Bruno Candé Marques (2020) demonstram. Em

alguns casos, o papel da Polícia de Segurança Pública (PSP) foi determinante na violência contra jovens afro-portugueses, na Cova da Moura em 2015, e no Bairro da Jamaica em 2019, entre outros casos (cf. Vala, Brito & Lopes, 2015, p. 19; Pardue, 2018, p. 476; Carlos, 2021). De certa forma, tais acontecimentos não seriam de surpreender, tendo em consideração os resultados de um inquérito da European Social Survey (2018/19) que revelam o fato de uma maioria clara dos portugueses (62%) manifestarem indícios de racismo biológico ou cultural (Henriques, 2020). Apesar das numerosas recomendações feitas no relatório da Comissão Europeia contra o Racismo e a Intolerância (2018), pode-se argumentar que este problema tem intensificado na sociedade portuguesa, sobretudo com a ascensão do partido de extrema-direita Chega desde 2019. Especificamente, André Ventura, o líder polémico deste partido, tem incitado o ódio racial em várias instâncias, ao catalogar uma família negra residente no município de Seixal como «bandidos» (Banha, 2021), e ao sugerir que a ex-deputada afro-portuguesa Joacine Katar Moreira fosse «devolvida ao seu país de origem» (Pena & Lusa, 2020), entre outros exemplos.

Neste contexto, torna-se importante considerar o papel cada vez mais importante do anti-racismo no Portugal do século XXI. Pode-se identificar uma série de organizações relevantes, desde a ONG SOS Racismo (fundada em 1990), até estruturas mais recentes, tais como a Plataforma Gueto, a Femafro e a Djass – Associação de Afrodescendentes (Henriques, 2018, pp. 133-142). O rosto mais visível e conhecido da militância anti-racista em Portugal é talvez Mamadou Ba, um dos dirigentes do SOS Racismo que foi alvo de uma petição *online* com o objetivo de o expulsar do país, apesar deste indivíduo ter cidadania portuguesa (Diário de Notícias & Lusa, 2021). No âmbito cultural, pode-se destacar uma ampla gama de iniciativas contra o racismo, tais como o Grupo de Teatro do Oprimido e Consciência Negra, a Mostra Internacional de Cinema

Anti-Racista, e filmes recentes como *Pele escura – da periferia para o centro* (Castanheira, 2021) e *Alcindo* (Dores, 2021). Entre as obras literárias relevantes, pode-se destacar a ficção recente de Djaimila Pereira de Almeida e, de forma mais explícita, o romance *Um preto muito português* (2019) da *rapper*, escritora e ativista Telma Tvon. Finalmente, a luta contra o racismo em Portugal conta com uma programação digital assídua, através do *podcast* *Víamos para ficar* e da revista *online* *Bantumen*.

Não obstante estas iniciativas, têm surgido algumas críticas públicas contra o SOS Racismo e outras organizações anti-racistas nacionais, devido ao seu comportamento aparentemente «sectário» e «exclusivista». Por exemplo, a advogada afro-portuguesa Francisca Van Dunem (que anos depois ocuparia o cargo de Ministra da Justiça), comentou o seguinte em 2007: «Acho que as estruturas anti-racistas acabam por fomentar o racismo. [...] o drama é que acabam na prática por afastar deste combate estratos sociais importantes» (Van Numen *apud* Marques, 2007, p. 479). Manifestamente, esta afirmação é polémica e, na nossa ótica, é contradita pela presença de associações anti-racistas nas marchas LGBTQ+ (Cabral, 2011), pela colaboração frequente entre o SOS Racismo e coletividades ciganas (Cabral, Pippocas & Ferreira, 2021) e pela solidariedade «interseccional» durante a pandemia de COVID-19, entre grupos anti-racistas e associações de apoio mútuo (Duarte & Lima, 2020). Sobretudo, uma análise detalhada da música RAP dos últimos dez anos exemplifica, em diversos casos, um discurso anti-racista inclusivo. Nomeadamente, vários artistas têm englobado as políticas feministas, a luta pelos direitos LGBTQ+, o combate contra a pobreza e a ideologia anti-capitalista, entre outras questões, numa tentativa de incluir cada vez mais setores da sociedade portuguesa.

Para este efeito, torna-se necessário alargar a nossa definição do anti-racismo para englobar mais fatores identitários. Nomeadamente, o teórico anti-racista Ibram X. Kendi desenvolve o conceito de

interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw⁴ para defender a necessidade de construir *coligações anti-racistas*:

I see myself historically and politically as a person of color, as a member of the global south, as a close ally of Latinx, East Asian, Middle Eastern, and Native peoples, from the Roma and Jews of Europe to the aboriginals of Australia to the White people battered for their religion, class, gender, transgender identity, ethnicity, sexuality, body size, age, and disability. (2019, p. 37)

Sem dúvida, esta afirmação apresenta pistas importantes para a leitura da produção musical em Portugal durante os últimos quinze anos, uma vez que diversas faixas defendem precisamente a aliança entre diversas comunidades oprimidas proposta por Kendi. É desta forma que o presente ensaio analisará determinados exemplos do RAP português desde 2010, considerando a medida em que tais artistas constroem coligações contra o racismo.

A música RAP em Portugal: êxitos, fracassos e polémicas

Antes de examinarmos as faixas em questão, convém esboçar uma breve história da música RAP em Portugal, cujas origens remontam aos anos oitenta, sobretudo nas comunidades afro-portuguesas da Margem Sul / Miratejo na Área Metropolitana de Lisboa (Contador & Ferreira, 1997, p. 165) e, depois, no bairro da Cova da Moura no

⁴ Sendo um termo cunhado por Crenshaw em 1989, *intersectionality* [a *interseccionalidade*] é uma estratégia política e social que visa iluminar múltiplos fatores de identidade e de opressão, tais como a raça, o sexo, e a classe sócio-económica (embora se possa acrescentar outros fatores, tais como a sexualidade e a deficiência). Para uma teorização mais detalhada deste conceito, ver Crenshaw, *On Intersectionality: Essential Writings* (2014).

município de Amadora (Campos & Vaz, 2013, p. 133). Efetivamente, este género de música atingiu um público nacional em 1994, ano em que General D estreou o seu primeiro EP *PortugaKKK* *é um erro*, e o álbum coletâneo *Rapública* saiu com contribuições de Boss AC, Black Company e Zona Dread, entre outros *rappers* contemporâneos. Nas décadas seguintes, testemunhou-se um crescimento significativo de artistas (negros e brancos), tais como Chullage, Valete, Allen Halloween, Sam the Kid e numerosos outros exemplos.⁵ Embora estas novas gerações de *rappers* tenham sido predominantemente masculinas, também é possível identificar diversas vozes femininas politicamente engajadas, tais como o grupo Djamal, Telma Tvon e, mais recentemente, Mynda Guevara (cf. Lupati, 2019a, pp. 207-220; Varela, 2020).

Inevitavelmente, deve-se considerar até que ponto é que este movimento musical em Portugal terá sido uma «importação» de um género concebido e desenvolvido nos Estados Unidos, durante os anos setenta e oitenta (Rose, 1994). Apesar de existirem semelhanças assinaláveis no que diz respeito à atenção dada à exclusão social e à discriminação racial, é de salientar que a música RAP fora dos EUA sempre tem mantido uma linha ténue entre a influência das tendências *globais* e as realidades e as exigências *locais*. O RAP no Brasil, por exemplo, concentrou-se inicialmente nas especificidades urbanas de São Paulo, na juventude, e no desenvolvimento de uma identidade brasileira periférica (Pardue, 2008, pp. 3-5). No caso francês, as letras costumam criticar o racismo na França e o estado dos *banlieues* [bairros periféricos] urbanos, utilizando muitas vezes o calão *verlan* (Prévos, 2001, pp. 39-56). Em Portugal, deve-se salientar o papel da imigração procedente dos países africanos de língua portuguesa e, conseqüentemente, a utilização da linguagem Kriolu

⁵ Para uma história compreensiva da música RAP em Portugal desde o seu início, ver Fradique 2003, Andrade 2019 e Belanciano 2020.

[associada à ascendência cabo-verdiana] por vários artistas (Pardue, 2015, pp. 153-173), ao lado de traços claramente anti-racistas na maioria das faixas (Mendonça Júnior, 2019, pp. 168-189; Raposo, Varela, Simões & Campos, 2021, pp. 276-277). Estamos, pois, perante uma tendência musical dinâmica e, sobretudo, multi-facetada.

No entanto, destacam-se algumas polémicas internas em torno deste estilo de música e do seu papel na sociedade portuguesa. Já nos anos noventa, o contributo da «primeira vaga» do *hip hop tuga* já foi considerada como insuficientemente inclusivo por alguns (Contador & Ferreira, 1997, p. 167), inclusive por um dos próprios artistas envolvidos no projeto *Rapública*: «o critério de escolha não foi o melhor, [...], está muito a nível de Lisboa e arredores, [...] devia ter sido uma coisa mais a nível nacional, mais alargado» (Double V *apud* Contador & Ferreira, 1997, p. 184). Eis uma polémica inicial no movimento rap: a sua concentração quase exclusiva nos grandes centros urbanos do país (sobretudo na capital), assim excluindo as realidades concretas de componentes importantes da população portuguesa.⁶ Para além disso, e como sublinham Dario Ranocchiarri e Vítor Balenciano, nos anos 2000 apareceu uma cisão entre o chamado «rap consciente», que se associa a uma tentativa de retratar e combater desigualdades sociais e raciais na sociedade portuguesa, e o «rap branqueado», que é acusado de ser excessivamente «comercial» e orientado para um público internacional (Ranocchiarri, 2011, p. 6; Balenciano, 2020, p. 42). De fato, certos artistas prominentes têm criticado os seus contemporâneos associados ao «rap branqueado» abertamente, nas letras de «Poetas de karaoke» (Sam the Kid, 2006) e «Rap consciente» (Valete, 2017). Por sua vez, Telma Tvon elabora uma distinção entre o «rap comu-

⁶ Apesar da aparência de alguns grupos / artistas em províncias mais rurais do país (cf. Contador & Ferreira, 1997, pp. 174-175), é de salientar que nunca tiveram grande impacto no movimento nacional.

nitário» e o «rap egocêntrico», identificando-se com os valores do primeiro (Tvon *apud* Almeida, Monteiro & Pascoal, 2020). Existem, pois, várias correntes e formas de conceptualizar este movimento em termos políticos.

Tendo em consideração estas cisões dentro do RAP português, a nossa análise de músicas específicas visará determinar a medida em que certos artistas contribuem para políticas e atitudes anti-racistas abrangentes, no intuito de combater / eliminar quaisquer formas de discriminação social.⁷

Chullage e as estratégias inclusivas

Em primeiro lugar, considerar-se-á o *rapper*, músico, ativista e poeta de *spoken word* Chullage (n. 1977), nativo da Margem Sul com pais cabo-verdianos, que tem um grau significativo de conhecimento através dos seus discos *Rapresálias* (2001), *Rapensar* (2004) e *Rapressão* (2012). Observa-se que este artista tem trabalhado a nível individual (enquanto Chullage,⁸ e também sob o alter-ego Prétu), e também em conjunto com colaboradores, tais como o Red Eyes Gang e Tayob J. Segundo Ranocchiari, este artista tem mantido (propositadamente) uma posição ambivalente entre o «rap consciente» e o «rap branqueado» (Ranocchiari, 2011, p. 6), mas também é possível argumentar que Chullage tem mantido um compromisso nitidamente anti-racista ao longo das últimas duas décadas, tendo participado em várias iniciativas do SOS Racismo e aparecido em dois filmes realizados por aquela organização.⁹

⁷ Em cada música analisada neste ensaio, os artistas citados também são os autores das letras.

⁸ Em alguns casos, este nome aparece em Kriolu (como Xullaji).

⁹ Chullage também é um dos sujeitos do documentário *Nu Bai: o rap negro de Lisboa* (Raposo, 2007), que aborda a questão da exclusão social e racial na Área

No documentário *Olhares sobre o racismo* (2021), por exemplo, o artista comenta, eufemisticamente: «O sangue dos meus irmãos e das minhas irmãs não é trendy» (Chullage *apud* Cabral, Moraes & Ferreira, 2021). É de salientar também o papel da língua Kriolu no projeto musical e político anti-racista deste artista, em tais músicas como «Kabo Verde Kontra Racismo (Kontinua Ta Bai)» (2004) que, segundo Derek Pardue, constroem uma «política pós-colonial Kriolu» (Pardue, 2015, p. 164). Se para Vítor Belanciano, «há sempre uma mensagem clara de crítica do sistema capitalista e, de uma forma mais genérica, contra qualquer regime opressor», na obra de Chullage, é também essencial considerar a forma como estas opressões se cristalizam de forma interseccional, nas faixas «Portugal aos Portugueses» (2011), «R.E.G. – Resistência e Guerrilha» (2012) e «S.E.F. – Suplício de Estrangeiros e Fronteiros» (2012).

A primeira, «Portugal aos portugueses» é, como afirma Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior, uma resposta ao lema xenófobo de Mário Machado, o então líder neo-nazi do Partido Nacional Renovador, através de uma letra que procura identificar ou construir «pontos de unidade» entre diversos setores da sociedade portuguesa, através de referências à raça, ao sexo, à nacionalidade, às minorias sexuais e à pobreza: «trata-se de uma convocatória geral, para que todas [as] pessoas oprimidas realizem manifestações contra a ordem opressora vigente» (Mendonça Júnior, 2019, pp. 173-175). No entanto, ao contrário das «divis[ões] binária[s]» que Mendonça Júnior identifica nesta música (Ibid., p. 174), o amplo leque de crenças mencionadas («Portugal muçulmano, judaico, protestante e católico, e ateu» [Chullage, 2011]) e de regiões geográficas evocadas («Portugal algarvio, minhoto e alentejano [...] Portugal rural [e urbano]» [ibid.]) sugere que o artista também pretende recrutar indivíduos ao combate anti-racista que *não* são – ou, pelo menos, não são de uma

Metropolitana lisboeta.

forma evidente – membros de comunidades marginalizadas, mas que podem atuar como *aliados* daquelas comunidades. Utilizando um estilo vocal que remete para um megafone (numa manifestação, por exemplo), Chullage elabora uma convocatória unificadora aos diversos «Portugais» – num sentido verdadeiramente interseccional – que existem dentro do seu país.

Para além deste exemplo, outras músicas de Chullage concentram-se nas experiências concretas de diversos indivíduos que são explicitamente (ou implicitamente) marginalizados. É o caso de «R.E.G. – Resistência e Guerrilha», na qual o sujeito se dirige a múltiplos grupos empobrecidos na sociedade portuguesa, de diversas raças: «Pretos, brancos ciganos pobres / Estamos a viver momentos tensos / A única cor que idolatramos / É a cor dos nossos lenços» (Chullage, 2012). Ao longo da faixa, utiliza-se a primeira pessoa no plural («nós») para unir e equacionar as experiências concretas de vários grupos raciais. Neste sentido, a estratégia de Chullage pode ser comparada à de Kendi, que afirma o seguinte: «to be antiracist is to view national and transnational ethnic groups as equal in all their differences» (Kendi, 2019, p. 64). Depois, a letra associa a luta de vários movimentos revolucionários a nível mundial («Nesta guerra infinita / Contra os povos oprimidos / Das farc à Palestina / Aos Zapatistas escondidos») com a marginalização de «minorias no Ocidente / Nos guetos refundidos» (Chullage, 2012). No que se refere ao refrão, pode-se notar uma repetição de palavras gémeas que começam com «r» e «g», assim reforçando a noções de resistência e de combate de guerrilha que atravessam a música inteira. Ao mesmo tempo, o emparelhamento de «rimas» e «gira-discos» (ibid.) aponta para as necessidades interdependentes da *produção* e *consumo* da música rap, para assegurar a conscientização do povo, a uma escala nacional e global. Por outro lado, a ligação estabelecida entre «rodas» e «graf» realça a importância de combinar o progresso e o movimento com «graffiti» – uma forma

da cultura *hip hop* mais visual (Campos & Vaz, 2013, p. 133), e também mais *permanente*. Na linha final do refrão («Respeito entre Guetos» [Chullage, 2012]), a preposição «e» é substituída por «entre», assim convocando uma aliança e uma coligação compostas por realidades concretas distintas. No entanto, observa-se que «R.E.G.» tem uma limitação importante: não alude à discriminação contra as mulheres, nem à comunidade LGBTQ+, ao contrário da próxima música que iremos analisar.

Assim sendo, será importante considerar «S.E.F. – Suplício de Estrangeiros e Fronteiras», cujo título é uma referência irônica ao mal-afamado Serviço de Estrangeiros e Fronteiras afiliado ao Estado Português. Esta música retrata uma série de narrativas pessoais inter-ligadas, todas relatadas na terceira pessoa, mas entrando frequentemente em discurso livre indireto. O narrador começa com Sr. Henrique, um retornado que chega a ser chefe de uma empresa de construção, que é sustentada pela exploração da mão-de-obra cabo-verdiana: «Explorava imigrantes / Na maioria budjurras / Pra ele continuavam a ser / indígenas, pessoas burras» (Chullage, 2012). Subsequentemente, testemunhamos várias vivências concretas e pessoais: a de Silvino, um dos trabalhadores cabo-verdianos contratados pelo Sr. Henrique, que sente raiva para com os seus colegas ucranianos; a de Maria (esposa do Silvino), uma «alta, inteligente kriola» (ibid.) que é espancada e abusada pelo seu marido; a de Bruno, um imigrante de segunda geração sem papéis, que lida com condições de habitação hediondas; a de Paula, uma adolescente branca de classe média, que esconde a sua homossexualidade e a sua disforia de género; a de Manuel, um camponês pobre do interior do país que chega à Margem Sul para trabalhar na indústria pesada, e que, tal como os cidadãos negros, sofre violência por parte das autoridades: «a policia não servia só pos gajos de cor» (ibid.). Através desta faixa rica e complexa, Chullage constrói uma ligação semântica

entre diversas circunstâncias e identidades, através de uma série de modulações melódicas que consistentemente voltam ao tom original, e com a repetição das frases «ele/a era» ou «chamava-se» no início de cada verso, para introduzir cada personagem (ibid.). Além disso, no meio da estrofe sobre a vida de Maria, a letra altera entre Português e Kriolu («Maria porra despacha / Om um gajo ja ta k fom / kaba kess brinkadera / D txga na kasa ao mesmo temp kum Om» [ibid.]) que remete para a diversidade de vozes e discursos marginalizados na comunidade à qual esta música se dirige. Apesar da utilização de *sampling* de outras faixas e de várias alterações no andamento da música, mantém-se uma coerência estrutural, através de um esquema de rimas AABB ao longo da música, que enfatiza as linhas pares. Deste modo, a noção de solidariedade entre situações distintas de opressão nunca deixa de ser evidente.

Boss AC & Carlão: e se fosse connosco?

Em músicas de outros artistas, dos anos posteriores ao disco *Rapressão*, podemos observar tentativas semelhantes de construir este tipo de aliança, embora através de técnicas musicais distintas. É o caso de «E se fosse contigo», uma colaboração dos *rappers* Boss AC (n. 1975) e Carlão (n. 1975), sendo ambos dos quais amplamente reconhecidos no âmbito do *hip hop tuga*. Quanto a Boss AC, que contribuiu faixas para a já referida compilação *Rapública* nos anos noventa, saíram vários discos da sua autoria ao longo dos últimos vinte e cinco anos. Entretanto, o reconhecimento de Carlão deve-se sobretudo à sua adesão ao grupo de *rock / rap* Da Weasel, ativo desde 1993 (embora com algumas paragens). Em 2016, estes dois veteranos do RAP português trabalharam em conjunto para escrever a música em questão, enquanto banda sonora do programa televi-

sivo «E se fosse consigo» (canal SIC).¹⁰ Numa entrevista reveladora, aquando da estreia da primeira temporada desta série (e, consequentemente, da banda sonora), Carlão afirmou o seguinte sobre o processo de escrita desta música:

Tentei pôr-me na pele de cada uma dessas pessoas que são desrespeitadas nos seus direitos mais elementares. [...] Fiz esse exercício mas não sei se consigo ter noção do sofrimento que a exclusão, a humilhação, ou certas formas de violência ou intolerância provocam. (Carlão *apud* Carvalho, 2016)

De fato, esta tentativa de «ocupar a pele do outro» evidencia-se ao longo da música e do vídeo. Em termos visuais, deparamos com múltiplas instâncias de discriminação, navegadas através de *jump cuts* rápidos entre várias cenas separadas. Um incidente especialmente marcante ocorre no metro de Lisboa, quando uma senhora branca agarra a sua mala na presença de um adolescente negro, num exemplo paradigmático das «micro-agressões racistas» exploradas por Chester Pierce (1970) e por Derald Wing Sue (2010). Em cenas paralelas, vemos a agressão de um jovem contra a sua namorada, juntamente com o assédio sofrido por um casal homossexual e por uma mulher trans-sexual, constituindo um apelo (na primeira pessoa) à tolerância LGBTQ+. Esta convocatória também é evocada na letra: «Preferência sexual não é escolha sexual / E mesmo que assim / fosse yo o que tem isso de mal / Senão estou bem no meu corpo quero vê-lo corrigido / Devo ser encorajado, nunca coagido» (Carlão & Boss AC, 2016). Deste modo, a estratégia de Carlão e Boss AC coincide com a de Kendi, cuja tese defende que «to be queer

¹⁰ Este programa (2016-2017) documentou, com câmaras ocultas, a intervenção de testemunhas em situações diárias de preconceito e violência. Consultar <https://sicnoticias.pt/programas/e-se-fose-consigo>.

antiracist is to serve as an ally to transgender people, to intersex people, to women, to the non-gender-conforming, to homosexuals, to their intersections» (2019, p.197). Este objetivo, de incorporar realidades concretas distintas e apelar à empatia, também se articula através da oscilação na letra entre a primeira, segunda e terceira pessoa, como se verifica na primeira linha «e se fosse contigo e se fosse consigo», cujo tom altera entre o de uma conversa privada / informal, e o de um apelo social mais lato e compreensivo.

Finalmente, é importante lembrar que Carlão e Boss AC parecem praticar o «persistent self-awareness, constant self-criticism, and regular self-examination» que defende Kendi na sua tese antirracista (2019, p. 22), visto que «E se fosse contigo» foi re-escrita em 2017, para acompanhar a segunda temporada da série televisa. Esta nova versão contém letras diferentes, que assinalam o sofrimento dos sem-abrigo e das pessoas com deficiência, juntamente com uma nova crítica da homofobia (contra pais homossexuais) e do assédio racista. Vejamos os seguintes exemplos: «a deficiência que apontas não entra nas contas»; «não digas não à adoção de alguém / porque a sua orientação não te convém» (Carlão & Boss AC, 2017). Assim sendo, Carlão e Boss AC constroem, desenvolvem e refletem criticamente sobre o seu próprio projeto anti-racista interseccional, no sentido de alargar a coligação possível de vozes, experiências e identidades.

Telma Tvon e Fado Bicha: uma aliança arco-íris

Em último lugar, convém afirmar que a estratégia delineada ao longo deste ensaio – a de construir alianças e coligações antirracistas – também tem sido utilizada por artistas negros e brancos (associados a causas socio-políticas) distintas, atuando em conjunto. A saber, a parceria entre Telma Tvon e Fado Bicha em 2019 é extremamente

pertinente: por um lado, a *rapper*, escritora e ativista Telma Tvon (n. 1980) tem contribuído para o feminismo português e também para a luta anti-racista, tendo integrado vários grupos musicais como Lweji. Por exemplo, a sua música «Nós contra nós», cujo refrão é «nós contra nós somos muito menos nós / nós contra nós temos muito menos voz» (Tvon, 2014), exemplifica a sua dedicação às políticas de solidariedade apesar de diferenças identitárias concretas.¹¹ Por outro lado, o grupo de fado LGBTQ+ Fado Bicha,¹² cujo vocalista afirmou publicamente que «a nossa luta é o anti-racismo, também» (2020), já exemplificou a sua luta contra o racismo em Portugal com a música «Lisboa, não sejas racista» (2019)¹³ que, como observa Danny da Silva, representa uma «black and queer intersection» (da Silva, 2019, p. 142), no meio da qual a letra dá uma prioridade absoluta às mulheres negras de classe operária.

Neste contexto, «O Sem-Precedente», escrita para ser a música de campanha do partido Livre para as eleições legislativas de 2019,¹⁴ representa uma colaboração extremamente relevante entre Fado Bicha e Telma Tvon. Este trabalho resulta num meio-fado, meio-*rap* que mobiliza os termos «fado anti-racista», «rap antimachista», «comunidades com visibilidade», «representatividade», «mil géneros» e «lugar de fala» (2019).¹⁵ Assim sendo, esta música remete para uma coligação íntima de vozes, não só no que diz respeito a iden-

¹¹ Para mais informações sobre a trajetória musical e profissional de Telma Tvon, consultar Federica Lupati, «From Rap to Literature: Creativity as a Strategy of Resistance in Portugal Through the Works by Telma Tvon» (2019).

¹² Grupo composto por Lila Fadista e João Caçador.

¹³ Uma paródia da música fado «Lisboa, não sejas francesa» (1945), da autoria de José Galhardo e Raul Ferrão.

¹⁴ Especificamente, esta música apoia abertamente a cabeça da lista partido LIVRE, Joacine Katar Moreira que, efetivamente, foi eleita como deputada naquele ano. No entanto, Moreira foi posteriormente expulsa do seu partido e perdeu o seu lugar na Assembleia da República em 2022.

¹⁵ Término cunhado pela investigadora brasileira Djamilá Ribeiro, no seu livro *Lugar de fala* (2019).

tidades (raciais, sexuais e sócio-económicas), mas também no que se refere à combinação de géneros musicais obviamente distintos, ao serviço de um projeto político-cultural comum. O vídeo – que mostra membros e apoiantes do partido LIVRE de diversas identidades raciais e sexuais – também contribui para o ambiente de comunidade e solidariedade, uma vez que cada indivíduo visível está a bater palmas num ritmo constante ao longo da música. Acaba-se com uma dedicação escrita à política / ativista afro-brasileira e bi-sexual Marielle Franco, que foi assassinada em 2019 em pleno Rio de Janeiro. Deste modo, «O Sem-Precedente» exemplifica bem a interação entre o anti-racismo e outras formas de ativismo social igualmente importantes, tal como apontado por Kendi: «To truly be antiracist is to be feminist. [...] To be queer antiracist is to serve as an ally» (Kendi, 2019, pp. 189-197). Para Tvon e Fado Bicha, a luta contra o racismo no Portugal contemporâneo será comunitária e interseccional, ou não será.

Conclusão, em jeito de coda

Após quinze anos de desenvolvimento do *bip hop tuga* entre os anos 1990 e 2010, na década de 2010 estrearam-se em Portugal várias músicas de RAP que visaram superar o suposto comportamento «sectário» e «exclusivista» que, na ótica de alguns comentadores menos compreensivos, caracterizava o anti-racismo português da altura. As faixas acima mencionadas desenvolvem – através de técnicas líricas, musicais e visuais – estratégias anti-racistas baseadas na solidariedade, na comunidade e nas políticas interseccionais. O fato de muitos destes *rappers* terem trabalhado em parceria com outros artistas – negros e brancos – é sem dúvida relevante, e seria curiosa uma linha de investigação concentrada nas colaborações entre artistas de RAP em Portugal (e, talvez, a

nível internacional). O problema passa a ser, pois, *connosco*, uma vez que a construção de coligações anti-racistas abrangentes e interseccionais contra o racismo parece ser o objetivo principal de vários músicos portugueses recentes.

Referências bibliográficas

- Almeida, F., Monteiro, Y. & Pascoal, P. (Dir.). (2020). Numa conversa sobre o rap no feminino, convidámos a rapper Telma. *Avenida marginal*. [acedido em 09/10/2021]. <https://www.rtp.pt/play/p5437/e487321/avenida-marginal>.
- Andrade, S. S. de. (2019). *Fixar o (in)visível: os primeiros passos do RAP em Portugal (1986 -1998)*. Caleidoscópio.
- Banha, I. (2021). André Ventura condenado por chamar 'bandidos' a família do bairro da Jamaica. *Jornal de Notícias*. [acedido em 22/11/2022]. <https://www.jn.pt/justica/andre-ventura-condenado-por-chamar-bandidos-a-familia-do-bairro-do-jamaica-13760490.html>.
- Belanciano, V. (2020). *Não dá para ficar parado: música afro-portuguesa. Celebração, conflito e esperança*. Afrontamento.
- Bicha, F. (2020). Ter fado no corpo. GQ Portugal. [acedido em 03/10/2021]. <https://www.youtube.com/watch?v=bWzMI52oYKM>.
- Bicha, F. & Tvon, T. (2019). *O Sem-Precedente*. [acedido em 02/10/2021]. <https://www.youtube.com/watch?v=YLyMxxdGGok>.
- Cabral, B. M. (Dir.). (2011). *SOS Racismo: 20 anos a quebrar tabus*. Lisboa.
- Cabral, B. M., Pippocas, E. & Ferreira, D. T. (Dir.). (2021). *Olhares sobre o racismo*. Lisboa.
- Campos, R. & Vaz, C. (2013): Rap e graffiti na Kova da Moura como mecanismos de reflexão identitária de jovens afrodescendentes. *Sociedade e cultura*, 16(1), pp. 129-141.
- Carlos, J. (2021). Começou o julgamento referente aos incidentes no «Bairro da Jamaica». *DW*. [acedido em 09/10/2021]. <https://www.dw.com/pt-002/portugal-come%C3%A7ou-o-julgamento-referente-aos-incidentes-no-bairro-da-jamaica/a-56227826>.
- Castanheira, G. (Dir.). (2021). *Pele escura – da periferia para o centro*. Lisboa.
- Castelo, C. (1999). *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Afrontamento.
- Carlão; Boss AC. (2016). *E se fosse contigo*. [acedido em 03/10/2021]. https://www.youtube.com/watch?v=SAhTTc_fWHA.
- . (2017). *E se fosse contigo*. [acedido em 20/11/2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=nnQSnKFA5XM>.

- Carvalho, J. C. (2016): E se fosse consigo? Carla e Boss AC explicam como é (ou como seria). *Expresso*. [acedido em 10/10/2021]. <https://expresso.pt/cultura/2016-04-18-E-se-fose-consigo--Carla-e-Boss-AC-explicam-como-e--ou-como-seria->.
- Chullage & P! (2011). *Portugal aos portugueses*. [acedido em 10/10/2021]. https://www.youtube.com/watch?v=3CTnHbNe_ds.
- Chullage. (2012). R.E.G. (Resistência e Guerrilha). *Rapressão*. Optimus. [acedido em 02/10/2021]. <https://chullage.org/chullage/musica/#1561995264036-0d61949c-54ce>.
- Chullage. (2012). S.E.F. (Suplício de Estrangeiros e Fronteiras). *Rapressão*. Optimus. [acedido em 02/10/2021]. <https://chullage.org/chullage/musica/#1561995945006-a020b182-7ec2>.
- Crenshaw, K. W. (2014). *On Intersectionality: Essential Writings*. The New Press.
- Crespo, A. (2020). O povo português na sua esmagadora maioria não é racista: entrevista com Jerónimo de Sousa. *TSF / Rádio notícias*. [acedido em 10/10/2021]. <https://www.tsf.pt/portugal/politica/o-povo-portugues-na-sua-esmagadora-maioria-nao-e-racista-12317067.html>.
- Contador, A. C. & Ferreira, E. L. (1997). *Ritmo e poesia: os caminhos do rap*. Assírio & Alvim.
- Dores, M. (Dir.). (2021). *Alcindo*. Lisboa.
- Duarte, L. G. & Lima, R. (2020). On intersectional solidarity in Portugal. *Pandemic Solidarity*. [acedido em 11/10/2021]. <https://pandemicsolidarity.net/regions/f/on-intersectional-solidarity-in-portugal>.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Etnográfica Press.
- Henriques, J. G. (2018). *Racismo no país dos brancos costumes*. Tinta da China.
- . (2020). European Social Survey: 62% dos portugueses manifestam racismo. *Público*. [acedido em 09/10/2021]. <https://www.publico.pt/2020/06/27/sociedade/noticia/european-social-survey-62-portugueses-manifesta-racismo-1921713>.
- Hill, L. (1998). Every Ghetto, Every City. *The Miseducation of Lauryn Hill*. Ruffhouse Records.
- Kendi, I. X. (2019). *How to be an Antiracist*. Penguin.
- Kid, S. the. (2006). Poetas de karaoke. *Practica(mente)*. Edel. [acedido em 02/12/2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=ycNcf6NIYE>.
- Lupati, F. (2019a). Sobre as margens das periferias: uma introdução às vozes do rap feito em Portugal. *Faces de Eva*, (Extra), pp. 207-220.
- . (2019b). From Rap to Literature: Creativity as a Strategy of Resistance in Portugal Through the Works by Telma Tvon. In *Proceedings of the 5th International Multidisciplinary Congress* (pp. 474-479). CRC Press.
- . (2020). Revolution and Poetry: Portuguese Rap as a Contemporary Practice of Protest Songs. In M. Rendeiro & F. Lupati (Eds.), *Challenging Memories and Rebuilding Identities: Literary and Artistic Voices that undo the Lusophone Atlantic* (pp. 169-188). Routledge.

- Lusa & Público. (2020). Chega junta algumas centenas de pessoas em Lisboa para mostrar que «Portugal não é racista». *Público*. [acedido em 11/10/2021]. <https://www.publico.pt/2020/08/02/politica/noticia/chega-junta-centenas-pessoas-lisboa-mostrar-portugal-nao-racista-1926812>.
- Lusa & Diário de Notícias. (2021). Quase 15 000 pessoas exigem deportação de ativista Mamadou Ba. *Diário de Notícias*. [acedido em 08/10/2021]. <https://www.dn.pt/sociedade/quase-15-000-pessoas-exigem-deportacao-de-ativista-mamadou-ba-13359959.html>.
- Lusane, C. (1993). Rhapsodic Aspirations: Rap, Race and Power Politics. *The Black Scholar*, 23(2), pp. 37-51.
- Marques, J. F. (2007). «Todos iguais, todos iguais». O anti-racismo em Portugal. In *Actas do congresso internacional – cidadania(s) discursos e práticas* (pp. 471-484). Universidade Fernando Pessoa.
- Mendonça Júnior, F. C. G. de. (2019). Rimando contra o «mito» do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal. In T. Siteo & P. Guerra (Eds.), *Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais* (pp. 168-189). Universidade do Porto.
- Morgan, M. & Bennett, D. (2011). Hip-Hop & The Global Imprint of a Black Cultural Form. *Daedalus*, 140(2), pp. 176-196.
- Pardue, D. (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. Palgrave Macmillan.
- . (2015). Kriolu Interruptions: Local Lisbon Rappers Provoke a Rethinking of «Luso» and «Creole». *Luso-Brazilian Review*, 52(2), pp. 153-173.
- . (2018). Lisbon is Black: An Argument of Presence. In S. Low (Ed.), *The Routledge Handbook of Anthropology and the City* (pp. 475-491). Routledge.
- Penela, R. & Lusa. (2020). André Ventura «propõe» que Joacine «seja devolvida ao seu país de origem»: Livre queixa-se de racismo. *Observador*. [acedido em 24/11/2022]. <https://observador.pt/2020/01/28/andre-ventura-propoe-que-joacine-seja-devolvida-ao-seu-pais-de-origem-livre-queixa-se-de-racismo/>.
- Pierce, C. (1970). Offensive Mechanisms. In F. Barbour (Ed.), *The Black Seventies* (pp. 265-282). Porter Sargent.
- Prévos, A. J. M. (2001). Postcolonial Popular Music in France – Rap Music and Hip-Hop Culture in the 1980s and 1990s. In T. Mitchell (Ed.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (pp. 39-56). Wesleyan University Press.
- Ranocchiarri, D. (2011). Between the Bairro and the Nation: Performative Identities of Afro-Lusitan Rap Music in Lisbon. *Music & Politics*, 5(1), pp. 1-11.
- Raposo, O. (Dir.). (2007). *Nu Bai: o rap negro de Lisboa*. Lisboa.
- Raposo, O., Alves, A. R., Varela, P. & Roldão, C. (2019). Negro drama. Racismo, segregação e violência policial nas periferias de Lisboa. *Revista crítica de ciências sociais*, (119), pp. 5-28.
- Raposo, O., Varela, P., Simões, J. A. & Campos, R. (2021). «Nos e fidju la di gueto, nos e fidju di imigranti, fidju di Kabu Verdi»: estética, antirracismo e engagements no rap crioulo em Portugal. *Revista sociedade e estado*, 36(1), pp. 269-292.
- Ribeira, D. (2019). *Lugar de fala*. Letramento/Justificando.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.

- Silva, D. da. (2019). *Trans Tessituras: Confounding, Unbearable, and Black Transgender Voices in Luso-Afro-Brazilian Popular Music*. [Tese de Doutorado]. Columbia University.
- Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos feministas*, 21(1), pp. 107-128.
- Sue, D. W. (2010). *Microaggressions in Everyday Life: Race, Gender, and Sexual Orientation*. John Wiley & Sons.
- Tvon, T. (2014). Nós contra nós. *Revista repertório musical urbano*. Lisboa. [acedido em 02/12/2022]. <https://soundcloud.com/revista-r-m-u>.
- Vala, J., Brito, R. & Lopes, D. (2015 [1999]). *Expressões dos racismos em Portugal*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Valete (2017). *Rap consciente*. [acedido em 22/11/2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=ng0qv4waQto>.
- Varela, P. (2020). Antirracismo e o rap no feminino. *Mural sonoro*. [acedido em 09/10/2021]. <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2020/5/15/antirracismo-e-o-rap-no-feminino>.
- Vidal, M. (2019). Portuguese shopkeepers using ceramic frogs to 'scare away' Roma. *Al Jazeera*. [acedido em 09/10/2021]. <https://www.aljazeera.com/features/2019/2/4/portuguese-shopkeepers-using-ceramic-frogs-to-scare-away-roma>.

(Página deixada propositadamente em branco)

Valeria Tocco é professora catedrática de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Filologia, Literatura e Linguística da Universidade de Pisa. Colaboradora do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Coimbra) e do Centro de Estudos Clássicos (Lisboa), tem-se dedicado à investigação relativa aos séculos XVI-XVII, produzindo trabalhos de cunho filológico, interessando-se particularmente pelo estudo de aspectos da obra de Luís de Camões, à qual dedicou numerosos trabalhos, incluindo a edição comentada de *Os Lusíadas* (Milão, 2001) e uma monografia sobre a tradição manuscrita do poema (*Os Lusíadas: dos manuscritos à princeps*, Coimbra, 2012). Interveio, ainda, sobre temáticas de época moderna e contemporânea (variantes de autor, modernismo e vanguarda, romance pós-moderno). É autora da *Breve storia della letteratura portoghese dalle origini ai giorni nostri* (Roma, 2011), e também é tradutora.

Filipa Araújo é doutora em Literatura Comparada, pela Universidade de Coimbra (2014), é Investigadora no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, onde coordena o grupo de trabalho “Camões, muda poesia e emblemática”. Dedicou-se ao estudo da cultura renascentista e sua receção, com particular foco nas relações texto/imagem.

Carlos Ascenso André é Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, Professor aposentado da Universidade de Coimbra, Professor Honorário da Universidade Politécnica de Macau, Membro da Academia das Ciências de Lisboa e tem 30 livros e duas centenas de artigos ou capítulos de livros publicados.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2024

