

Sumário

Editorial

CULTURA E SOCIEDADE

Sergio Adorno

3

Cultura e sociedade

(OBS)CENA E ESPETÁCULO EM CAROLINA MARIA DE JESUS: reflexões a partir de seus manuscritos inéditos
Valeria Rosito

7-26

A DRAMATURGIA ABOLICIONISTA DE ARTUR AZEVEDO
João Roberto Faria

27-52

A LÍNGUA DO OUTRO E A NOSSA: política, tradução e psicanálise
Paulo Sérgio de Souza Jr

53-62

“PERTENCIMENTO/NÃO PERTENCIMENTO” FRANZ KAFKA: um exemplo a ser lembrado
Celeste Ribeiro-de-Sousa

63-80

DE PAI PARA FILHO: transmissão, permanência e mudança em “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa
Belinda Mandelbaum

81-92

AS SEREIAS QUE SILENCIAM (OU NÃO)
Adelia Bezerra de Meneses

93-112

NOS LIMITES DO CONHECIMENTO, NOS LIMITES DA FORMA: uma leitura de sonetos de Rilke e Hermann Broch

Juliana P. Perez, Daniel R. Bonomo, Danilo C. Serpa

113-140

O CORPO COMO ACESSO AO DIVINO NA ARTE ILUMINADA DE WILLIAM BLAKE

Andrio J. R. dos Santos

141-154

O BRAZILIAN-AMERICAN CULTURAL INSTITUTE COMO FERRAMENTA POLÍTICO-CULTURAL (1964-2007)

Dária Jaremtchuk

155-182

Híbridos do conhecimento II

POSSIBILIDADES E LIMITES DA TRANSIÇÃO ENERGÉTICA: uma análise à luz da ciência pós-normal

Andrea Lampis, João Marcos Mott Pavanelli, Ana Lía del Valle Guerrero, Célio Bermann 183-200

GESTÃO ADAPTATIVA NA ETAPA DE ACOMPANHAMENTO DA AVALIAÇÃO DE IMPACTO AMBIENTAL

Evandro Mateus Moretto, Simone Athayde, Carolina Rodrigues da Costa Doria, Amarilis Lucia Casteli Figueiredo Gallardo, Neiva Cristina de Araujo, Carla Grigoletto Duarte, Evandro Albiach Branco, Sergio Mantovani Paiva Pulice, Daniel Rondineli Roquetti 201-218

DESAFIOS PARA PROMOÇÃO DA ABORDAGEM ECOSSISTÊMICA À GESTÃO DE PRAIAS NA AMÉRICA LATINA E CARIBE

Marina Ribeiro Corrêa, Luciana Yokoyama Xavier, Leandra R. Gonçalves, Mariana Martins de Andrade, Mayara de Oliveira, Nicole Malinconico, Camilo M. Botero, Celene Milanés, Ofelia Pérez Montero, Omar Defeo, Alexander Turra 219-236

PESQUISA PARTICIPATIVA RECONNECTANDO DIVERSIDADE: democracia de saberes para a sustentabilidade

Leandro L. Giatti, Jutta Gutberlet, Renata Ferraz de Toledo, Francisco Nilson Paiva dos Santos 237-254

PATRIMÔNIO CULTURAL: saberes e fazeres no discurso cultural-epistemológico

Sílvia Helena Zanirato, Tatiana Gomes Rotondaro, Maria Letícia Mazzucchi Ferreira, Cyril Isnart 255-272

Espaços religiosos II

O MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO: História de um acervo

Christian Mascarenhas 273-284

DIÁLOGOS ABERTOS: Cândido Portinari, Mino Cerezo Barredo e Cláudio Pastro em Batatais

Andréa Franzoni Tostes 287-296

A INSERÇÃO DE CLAUDIO PASTRO NO CONTEXTO DA ARTE E DA TEOLOGIA DO CONCÍLIO VATICANO II Márcio Luiz Fernandes	297-308
PATEO DO COLLEGIO, LUGAR DE NASCIMENTO E MEMÓRIA: a reforma litúrgica realizada por Claudio Pastro Hilda Souto, Márcio Luiz Fernandes	309-330
DIÁLOGO ENTRE ARQUITETURA E ARTE SACRA Ubiratan J. A. Silva	331-342

Cultura e sociedade

ESTA EDIÇÃO de *Estudos Avançados* reúne três conjuntos de contribuições. No primeiro, sob o título de “Cultura e sociedade”, os diferentes textos revisitam temas relevantes de nossa contemporaneidade. Baseados em investigações originais, segundo diferentes perspectivas metodológicas inscritas em diversos territórios temáticos e conceituais, o conjunto dos textos procura acercar-se dos sentidos possíveis, ou talvez mesmo perdidos, dos tempos presentes.

Manuscritos inéditos de Carolina Maria de Jesus, escritos entre 1957 e 1962, constituem-se em objeto de instigante ensaio que toma a escritora como testemunha da vivência em favela e ao mesmo tempo sua repórter. As relações da literatura com as lutas pelo fim da escravidão no Brasil constituem-se em objeto de ensaio sobre o teatro de Artur Azevedo. O vernáculo como instrumento de colonização e a política de língua no Brasil são examinados por meio de textos psicanalíticos. Com base nas “cadeias de transmissão” contidas nas narrativas de Guimarães Rosa e tomando-se por referência a “psicanálise dos vínculos”, explora-se a família como espaço de transmissão de mensagens entre gerações.

Em outra contribuição, elege-se Franz Kafka como ilustração para colocar em debate conceitos como pertencimento/não pertencimento. Nessa mesma direção, a partir do conto “O silêncio das sereias” desse escritor, aborda-se a hipótese benjaminiana da impossibilidade da narrativa tradicional por força da degradação da experiência. Nesse núcleo de reflexão herdada da tradição alemã, outro ensaio examina a literatura como veículo de conhecimento a partir da forma soneto em Rilke e Hermann Broch. Por sua vez, a arte de William Blake fundamenta sugestivo debate a propósito de convergência de tradições mítico-religiosas, filosóficas e artísticas. Por fim, a seção abriga ensaio que trata de aspectos da diplomacia cultural brasileira nos Estados Unidos.

A edição deste número 103 dá continuidade a dois dossiês temáticos publicados no número anterior.¹ O dossiê “Híbridos do conhecimento II” persiste focalizando temas e questões desenvolvidas no âmbito de grupos de pesquisa em Ambiente e Sociedade. Resultados de pesquisas originais, concluídas e em andamento, nesta edição são examinados com rigor temas tais como governança energética; avaliação de impacto ambiental, entre as quais a Gestão Baseada em Ecossistemas (GBE); natureza e impacto de pesquisas participativas na produção de saberes, de reflexão e auto-organização; a natureza híbrida do conceito de patrimônio cultural.

Por sua vez, o dossiê “Espaços religiosos II” igualmente dá continuidade aos temas introduzidos na edição antecedente. Compõem o conjunto contribuições que refletem a respeito da formação de acervos museográficos e colecionismo institucional; as contribuições de artistas como Cândido Portinari, Mino Cerezo Barredo e Claudio Pastro para a constituição de acervos no interior do estado de São Paulo; legados arquitetônicos nas cidades, suas transformações ao longo do tempo e mesmo em seus projetos iconográficos originais.

Nota

¹ Para saber mais sobre o número anterior, consultar Adorno (2021).

Referência

ADORNO, S. Energia e ambiente, v.35, n.102, 2021. Disponível em: <https://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142021000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>.

Sergio Adorno¹

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil. @ – sadorno@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-5358-1289>.

Cultura e sociedade

(Obs)cena e espetáculo em Carolina Maria de Jesus: reflexões a partir de seus manuscritos inéditos

VALERIA ROSITO¹

Introdução

Pra dizer a verdade, tenho nojo deste diário.
(Carolina Maria de Jesus, 27 jun. 1960)

COMEÇO por uma pergunta recorrente no meio acadêmico sobre as razões do crescente interesse pela escritora Carolina Maria de Jesus. Não raro, a questão é posta com certo espanto, como se nada mais houvesse a ser discutido sobre sua história e seus escritos, a não ser reiterá-los à exaustão – seja com tédio ou entusiasmo próprios daqueles/as para quem *Quarto de despejo* (QD) lacra um destino e encerra uma trajetória meteórica, esgotada no sucesso do milhão de exemplares vendidos e consumidos em traduções por mais de quarenta países e quase duas dezenas de línguas. É bem verdade que a inegável fecundidade do *best-seller* – entre cujas qualidades de produção se destacam as de acenar com uma seleção breve e ágil dos diários da escritora sacramentense (MG) – é combinada, no extremo da recepção, a um público leitor disposto a se “instruir” com relatos das “margens sociais”, em primeira pessoa, desafiando os discursos dominantes e o imaginário social, regados por índices incontáveis do desenvolvimentismo e da *dolce vita* consequente (Meihy, 2004, *passim*).

Tal interesse parece estar também historicamente situado, se retrocedermos algumas décadas à sua publicação. Encontramos em Antonio Candido (2003) a defesa de que o apego aos projetos ideológicos pautados pelo “realismo social”, em detrimento da elaboração formal, responde pelo pensamento de uma *intelligentsia* moderna e esclarecida – emergente entre os anos 1920 e 1940 (e, sugiro, com fôlego aos nossos dias) – para quem a fatura literária “tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade” (Candido, 2003, p.196-7). Se naquele momento os chamados “delegados da coletividade”, em eco ainda a Candido, falavam pelos subalternos, pode-se reclamar o pioneirismo de Audálio Dantas, jornalista e editor de Carolina Maria de Jesus, que desloca não somente os holofotes, mas também o autofalante para a própria figura à margem, obviedade expressa desde o subtítulo do livro “diário de uma

favelada”. A tendência chega ao paroxismo no século XXI em outras linguagens, como a cinematográfica, quando produções como *Cidade de Deus* (2002) ratificam a ilusão da narrativa sem mediação, da autenticidade das primeiras pessoas da fala, da prioridade ou, talvez ainda, da verdade dos “lugares-de-fala-de-primeira-pessoa” (Rosito, 2004).

Em associação a tal naturalismo atávico e historicamente situado, que pode explicar parcialmente o interesse corrente na escritora em tela, não se pode negligenciar ainda as conquistas sociais oriundas do processo de redemocratização, a começar pela Constituição Cidadã de 1988. Ativismo e movimentos sociais impulsionaram a promulgação das leis n.9.394/96 e n.10.639/03, inclusivas de disciplinas relacionadas ao ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas e vêm gerando conseqüências sobre o imaginário social, sobre os quadros docentes e discentes, e sobre o contingente de pesquisadores e interessados/as em narrativas “rasuradas”, ou no “tempo saturado de agoras”, se desejarmos nos aproximar da dicção de Walter Benjamin (1994b). O fenômeno, no entanto, parece se revestir de uma figuração dupla e, em alguma medida, conflitante. Por um lado, sem dúvida, ganham fôlego projetos de pesquisa que se voltam para os manuscritos inéditos, espalhados pelo menos por quatro instituições de guarda no Brasil (Barcellos, 2015); por outro lado, a própria força do *best-seller*, já comentada, irriga o desejo e/ou a conveniência de imaginar uma Carolina unidimensional – como mártir ou heroína – em outras palavras, merecedora mais de uma hagiografia do que de relatos povoados por suas contradições, por seus discursos deslocados, por sua identidade performática, ou seja, por tudo o que, ao fim e ao cabo, possa torná-la prismática e desconfortavelmente humana.

Por último, mas não menos importante, cabe ainda apontar o pioneirismo inestimável de dois historiadores – José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine – que receberam de Vera Eunice, filha da autora, nos anos 1990, dezenas de cadernos manuscritos. Em parceria, a dupla de intelectuais firmou um convênio entre a Fundação Biblioteca Nacional e a Library of Congress para tratamento do material, uma parte do qual em estado avançado de deterioração, e sua subsequente microfilmagem (Meihy; Levine, 1996). A disponibilização do material caudaloso – para nos restringirmos somente a esse acervo – abre comportas para uma miríade de tipos e gêneros textuais que vão desde centenas de páginas diarísticas descartadas na edição de *QD* até um rol de peças teatrais, romances, contos provérbios, humor e canções. Revela-se aí um imaginário muito mais complexo e denso, por onde passam narrativas surpreendentes, todas eivadas por índices temáticos com interseções não menos desconcertantes de gênero, raça e classe social. Ressalte-se que tal inesperado – então ou agora – deriva justamente da não conformidade da escritora a projetos alheios à sua visão de mundo, viessem de editores, políticos, amantes, movimentos negros, entre outros.¹ Posto de outra forma, além de contribuir para enriquecimento das crônicas de uma época, a coleção de material descartado para as edições de seus diários escancara tensões singulares de uma mulher negra e pobre, e rastreia um

arco muito mais amplo de subjetividades periféricas, que, entre atônitas, ativas e/ou cooptadas, fazem seu *début* numa pós-modernidade herdeira do colapso do projeto moderno de nação.

A esse respeito, aponte-se que a capital paulista, que já sediara manifestos modernistas três décadas antes, torna-se, na subjetividade da mineira, o Eldorado de onde poderia ver a distância seus percalços do passado na pequena cidade natal. Nela conheceu o encarceramento quando lia um grosso dicionário prosódico, confundido com o livro de feitiçaria de São Cipriano (Jesus, 2007, p.219); fora em Sacramento (MG) também que suas pernas perenemente em chagas não encontravam diagnóstico ou tratamento, fato também motivador de sua migração. Ao contrário, a organização do trabalho no meio urbano em andamento na proximidade dos anos 1940 fazia brilhar mais ainda a expectativa de sucesso na metrópole paulista: “A cidade de São Paulo era a sucursal do Paraíso. Algum dia irei! E este dia chegou: Dia 31 de janeiro de 1937, eu deixava Franca com destino a São Paulo” (IMS. CL. Acervo CMJ. Caderno 01, p.45-46). Em seu imaginário mitificado “é em São Paulo que os jovens vão instruir-se para transformar-se nos bons brasileiros de amanhã” (Jesus, 2007, p.248).

Em suma, se o projeto migratório para São Paulo se sustentava no sonho de assimilação e ascensão social pela ilustração, possível na metrópole, não se pode omitir ou subavaliar o relevo dado ao campo em suas memórias inscritas em cadernos preservados, que deram origem ao seu *Diário de Bitita* (Jesus, 2007), póstuma e originalmente publicado em tradução para o francês, na França como *Journal de Bitita*, em 1982: “Eu nasci no mato e me criei na roça. Foi o único período de minha vida que fui feliz. Eu ainda tenho saudades do tempo que fui menina os dias eram sempre iguais. Aqui é bonito! Vêja! Quando não se pode viver na cidade devemos viver na roça. Na roça pode construir um ranchinho, fura um pôço criar galinhas, porcos e até vacas [...]” (IMS. CL. Acervo CMJ. Caderno 01, p.16-17).

Antes de passarmos à próxima seção, nas quais focalizo as questões propriamente teóricas dessas considerações, cumpre ainda observar que o fenômeno contemporâneo da generalização de subjetividades fantasmáticas e de desarticulação do tempo parece encontrar sua gênese, no caso de Carolina Maria de Jesus, profetizada na própria concepção do que deveria se configurar como uma sequência teleológica da trajetória da autora de *Quarto de despejo a Casa de alvenaria*. É do historiador José Carlos Sebe Bom Meihy também o alerta sobre duas partes que compreendem a edição final de *QD*. A primeira delas com apenas quatorze entradas de 15.7.1955 a 28.7.1955, chamada por ele de “espontânea”; e a segunda, de 2.5.1958 a 1.1.1960, denominada “provocada” (Meihy, 2017, p.260). Tratar-se-ia lá do material já registrado pela autora quando de seu primeiro encontro com o jovem jornalista, e, em seguida, colada com a seleção feita por ele dos diários “encomendados” a partir da concepção do projeto em 1958, três anos depois. Os efeitos dessa profissionalização da escritora terão lugar mais adiante em nossa discussão.

A relevância da observação do historiador torna-se cristalina aos/às que enveredam pelos manuscritos da escritora, cujas páginas diarísticas desvelam interesses extremamente antagônicos aos seus próprios, aqueles expressos no que passo a chamar de “tempo do espetáculo”, e/ou “da mercadoria”, com efeitos deletérios sobre o “tempo do desejo”. Para dar um pouco mais de concretude à sugestão, vale a reprodução de um trecho de sua conversa com o ilustrador do livro: “Eu disse-lhe [ao sr. Dilnério, ilustrador] que estou concluindo uns romances que iniciei a tempos Aconselhou-me para escrever ao Diário. Que é um estilo que agrada” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 3 jun.1960). Aponte-se que tanto sua frase na epígrafe a esta introdução quanto o comentário na citação anterior são proferidos dois meses antes da publicação de *QD* em agosto, comprovantes da realização da escritora do Canindé das regras de um jogo cujos aparentes benefícios a si própria ela já se punha a contestar. De que maneira sua cooptação a uma sequência biográfica “testemunhal” acaba por expor fraturas no esforço editorial de se constituir uma ontologia de gênero, primeira pessoa e classe social?

Considerações teóricas

É com âncora no pensamento marxista sobre reificação, alienação e fetichismo da mercadoria que considerável parte de formulações que nos interessam sobre a pós-modernidade se desenvolve. Tomarei somente aquelas de três teóricos cujas linhas referenciam contundentemente o povoado de espectros que assombam, e não raro, substituem, as subjetividades contemporâneas, em sua passagem inexorável para o “mundo das coisas”: Giorgio Agamben (2009), Silvano Santiago (2002; 2004) e Georg Lukács (2003). Começaremos pelo filósofo italiano em vista de sua forma mais abstrata de esculpir a condição contemporânea. Em seguida, acompanharemos o crítico brasileiro, em suas periodizações mais específicas de delimitar a pós-modernidade no tempo e no espaço; e concluiremos com o pensador húngaro George Lukács, por sua estreita e imediata afiliação ao pensamento marxista e aos conceitos a que recorreremos.

Agamben (2009) não economiza imagens e metáforas – muitas de procedência benjaminiana – para retratar as mutações centrais nas categorias de tempo e espaço, próprias da condição contemporânea, que ele se põe a caracterizar. Para isso, são centrais suas referências à disjunção entre passado e presente em imagens poéticas de um dorso fraturado, que traduzem o que ele chama de “tempos não vividos” (Agamben, 2009, p.70). São traumas, silenciamentos e rasuras os constituintes centrais dessa “não vivência” referenciada. Experiências interdidas à revisitação e narrativização não encontram linearidade nos diversos segmentos temporais da história; não perfazem o circuito necessário entre o lembrar e o esquecer para o estabelecimento de uma memória coletiva. Aquilo que está impedido de se encontrar com sua origem retorna *ad aeternum*, por outro lado, ao presente, sem nunca coincidir tampouco com ele. O resultado final dessa não coincidência – entre o “não vivido” e as demandas do presente – por seu turno, não pode senão se manifestar em subjetividades fantasmáticas e em suas relações

metonímicas, expressas na parte pelo todo – as mesmas observadas na relação fetichista que estabelecemos com o mundo das mercadorias. Outra imagem sua fértil a essa discussão diz respeito à sugestão de que tal e qual a incapacidade humana de apreender a luz quando em velocidade vertiginosa, o efeito de escuridão e cegueira é tão inevitável quanto é absoluta a certeza conferida pela astrofísica de que se trata, antes, de uma “ilusão de óptica”. Tentando uma aproximação menos abstrata com nosso *corpus*, não parece equivocado sugerir que a circulação frenética de informação e a visibilização excessiva de notícias parecem produzir mais facilmente sombras sobre os objetos focalizados do que a iluminação de seus contornos mais íntimos. Seria o caso do projeto editorial quarto-casa? Prossigamos.

No caso de Silvano Santiago (2004), elementos mais pontuais e contextuais são evocados para periodizar a pós-modernidade no Brasil no triênio 1978-1981. O silenciamento e a supressão de narrativas coletivamente traumáticas sem elaboração ou “escoamento” aos dias presentes são historicamente localizadas na violência do Estado nos anos ditatoriais (1964-1985). O quadro vivido desde 2018 no país, 32 anos depois da escrita do ensaio em 1986, não poderia prestar melhor testemunho – ou ter sido mais bem profetizado – nas considerações do analista brasileiro. Na perspectiva dos 21 “anos de chumbo”, corpos foram literalmente desarticulados e mutilados na longa passagem de um projeto de nação à regência do mercado; o elo de continuidade entre passado e presente foi rompido, e as próprias narrativas dos exilados políticos, no retorno ao país, serviram mais ao propósito de colocá-los na lista dos mais vendidos pelas aventuras que protagonizaram do que propriamente ao de elaborar o luto pelo “passado não vivido” (Avelar, 1999).

Aos propósitos deste artigo, é digno ainda de ênfase o apontamento de Santiago (2002) sobre a primazia da sensibilidade óptica na substituição da capacidade narrar – nos termos do narrador “clássico”, descrito por Walter Benjamin (1994a). O narrador é alçado ao *status* de espectador, na medida em que lhe resta observar a si mesmo e ao mundo, dada a impossibilidade de estabelecer com esse uma troca produtiva – no diálogo ou na narrativa. Em sua discussão relativa à ficção do final dos anos 1960, são significativas as retratações de choques geracionais em que a incomunicabilidade entre “velhos” e “jovens” torna-se regra e matriz dos anos vindouros. Crescem também as aparições de personagens jornalistas na ficção, para quem o “furo” de reportagem se sobrepõe à dimensão ética da notícia (Santiago, 2002, p.49). Por fim, é transfigurada a própria fatura literária, que passa a incorporar velocidade e proximidade de seus objetos antes capturáveis somente pela câmera. No processo generalizado de alienação e geração de fantasmagoria, as narrativas suprimem as marcações gráficas que usualmente separavam as falas de personagens íntegros.

Se encontramos em Lukács as pontes mais próximas e imediatas com o pensamento marxista, em vista da primeira publicação em 1923 de *História e consciência de classe*, não se pode deixar de sublinhar lá também a ênfase dada às práticas jornalísticas, com respeito aos conceitos de reificação e fetichismo da

mercadoria. Ao afirmar a criação de uma estrutura econômica unificada pelo capitalismo, Lukács (2003, p.222) passa a defender que “os problemas de consciência relacionados ao trabalhador assalariado se repetem na classe dominante de forma refinada, espiritualizada, mas, por outro lado, intensificada”. Ou seja, o processo de reificação e fetichismo é verticalizado e o fenômeno do desdobramento das subjetividades em versões espectrais de si implica sua assunção do *status* de “espectador do devir social”, nos termos do filósofo húngaro – o que vale dizer, implica sua incapacitação para dirigir os rumos de sua história. No que tange especificamente os efeitos mais devastadores do processo discutido, o pensador é definitivo quanto às ocupações e às práticas a eles mais sensíveis:

Essa estrutura mostra-se em seus traços mais grotescos no jornalismo, em que justamente a própria subjetividade, o saber, o temperamento e a própria faculdade de expressão tornam-se um mecanismo abstrato, independente tanto da personalidade do “proprietário” quanto da essência material e concreta dos objetos em questão, e que é colocado em movimento segundo leis próprias. A “ausência de convicção” dos jornalistas, a prostituição de suas experiências e convicções só podem ser compreendidas como ponto culminante da reificação capitalista. (ibidem, p.222-3)

Atente-se para o fato de que, aos olhos de Lukács, a prática jornalística escancara a fusão mais emblemática do mundo subjetivo – das faculdades espirituais, com o mundo objetivo – das coisas. No momento em que a matéria jornalística se torna também uma mercadoria, o/a próprio/a elaborador/a de notícias perde a capacidade de se separar da matéria bruta sobre a qual se volta, e torna-se ele/a mesmo/a também sujeito/a ao processo de reificação:

A metamorfose da relação mercantil de um objeto dotado de uma “objetivação fantasmática” não pode, portanto, limitar-se às transformações em mercadoria de todos os objetos destinados à satisfação das necessidades. Ela imprime sua estrutura em toda a consciência do homem; as propriedades e as faculdades dessa consciência não se ligam mais somente à unidade orgânica da pessoa, mas aparecem como “coisas” que o homem pode “possuir” ou “vender”, assim como todos os objetos do mundo exterior. E não há nenhuma forma natural de relação humana, tampouco alguma possibilidade para o homem fazer valer suas “propriedades” físicas e psicológicas que não se submetam, numa proporção crescente, a essa forma de objetivação. (ibidem)

Seja por meio da produção de uma “biografia das coisas”, seja por meio do subjetivismo alienado do mundo, cai por terra a distância “épica” entre o eu e o mundo, nos termos do pensador. A esse respeito e para finalizar, parece-me oportuno ainda o recurso a outro escrito do mesmo pensador voltado para os efeitos específicos do avanço do capitalismo sobre a composição ficcional. Lançando-se num primeiro momento sobre a composição homérica, Lukács elabora uma passagem específica da *Ilíada*, que reproduzo a seguir, sobre a relação indivisível entre o heroísmo de Aquiles e sua relação com seus objetos:

Sólido forma o escudo, ornado e vário
De orla alvíssima e triple, donde
Argênteo Boldrié pende, e lâminas tem
cinco. Com dedáleo primor, divino engenho,
Insculpiu nele os céus e o mar e a terra;
Nele as constelações, do pólo engastes,
Oríon valente, as Híadas, as Pleias,
A Ursa que o vulgo denomina Plaustro,
A só que não se lava no Oceano.

(Disponível em: <[http://pt.wikisource.org/wiki/Anexo:Imprimir/II%C3%ADada_\(Odorico_Mendes\)](http://pt.wikisource.org/wiki/Anexo:Imprimir/II%C3%ADada_(Odorico_Mendes))>. Acesso em: 3 jan. 2012)

Lukács (1965, p.73-4) aponta a descrição detalhada por Homero de cada objeto, que os vincula historicamente a seus usuários. Ambos possuem uma história própria, não são mercadorias que possam ser descartadas ou substituídas aleatoriamente; ao contrário, são legados históricos e singulares de quem os porta. Integram o conjunto coeso do corpo do herói em suas várias partes, como dão testemunho as próprias armas de Aquiles.

Desenvolvimento

Sobre o aceno já feito a respeito da profissionalização de Carolina Maria de Jesus como repórter, parte de Audálio Dantas, seu editor, a contundente assertiva de que “repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela” (Jesus, 2006, p.3). O que as linhas de sua apresentação na 8ª edição de *QD* se abstêm de contar são as condições de produção da parte “provocada” do diário, na dicção de Meihy (2017). Muito mais do que apenas acrescentar “à repetição da rotina favelada” que se provava “exaustiva”, merecendo os cortes feitos (Jesus, 2006, p.3), o material descartado, como já apontado acima, espelha os efeitos da prática jornalística no processo mais universal de reificação dos corpos e fetichização das relações intersubjetivas – processo esse já avançado, nos idos de 1958.

Um roteiro breve pode nos assistir na visita a algumas amostras dos manuscritos inéditos de nossa escritora, com vistas a constatar os “dois tempos” experimentados por ela: o “do desejo” e o “da mercadoria” – aquele, o de suas incoerências e deslocamentos; este, o do consumo de suas narrativas domesticadas. Pode-se começar por alguns dos incontáveis trechos em que Carolina Maria de Jesus referencia a escrita de seus outros gêneros, muitos dos quais desenvolvidos simultaneamente à escrita dos diários e dividindo com esses, não raro, espaço nos mesmos cadernos. Em seguida, convém ilustrar a relação complexa da escritora com os meios de comunicação de massa, na medida em que reportagens sobre ela vêm a público antes mesmo da publicação de *QD*.

Começo por ressaltar a “índole estética” da escritora, apreensível no âmbito geral de sua escrita, inclusive aquela de seus diários, com abundantes observações cotidianas: “O Dr. Lelio tem o perfil de Olavo Bilac” (FBN. DM.

Coleção VE. MS 565, 10 ago. 1960), no comentário sobre a aparência física de um dos jornalistas na redação; ou ainda “– quando a Dona Bibi Ferreira chegou fui falar-lhe. Ela parece franceza. O Audálio apresentou-me. Olhando-a eu idealizava uma peça para ela. Já havia pensado na peça e relatado o argumento ao Audálio” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 14 ago. 1960), sobre a já célebre atriz brasileira; “E não gosto de sair aos sábados para não ver os pobres lamentar-se. Da impressão de estarmos vivendo os Misseráveis, de Victor Hugo”, na metáfora e estetização da miséria que tão bem conhecia (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 11 jun. 1960); “tinha a impressão de estar vendo a personagem de um conto A Felizarda” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 3 nov. 1960), na referência a uma personagem de um de seus romances. Cabe notar a profusão de verbos e expressões ligadas ao espetáculo (“olhando-a”, “não ver”, “tinha a impressão”, “vendo”), na abertura de cada comentário da escritora, como se não escapasse a ela a experiência do mundo como encenação.

Se as impressões corriqueiras de seu dia a dia são eivadas de citações literárias, sua produção não documental passa a concorrer com as exigências editoriais para a produção de diários, como já indicado. Parece mesmo que a experiência de aceleração do tempo no encontro com o jornalismo acirra ainda mais sua avidez por sua escrita não jornalística, satisfeita na ocupação do “tempo do desejo”. Esse tempo é marcado pela própria ausência do relógio, declarada em “Eu não tenho relógio – Despertei às sete horas. Fiz café e o João foi comprar pão e preparar-me para ir à escola. Eu estou confusa [...]” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 1 jun. 1960). Ou ainda “Liguei o radio para ouvir as horas” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 18 dez. 1958). Ou seja, é seu ritmo biológico e “radiofônico” que dão compasso à sua rotina diária. Sobre a simultaneidade dos dois tempos, ainda destacam-se, entre outros, os trechos “passei o dia escrevendo o drama” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 27 jun. 1960); e no mês do lançamento de *QD* reitera ainda “Eu estava escrevendo, finalizando um drama, quando dona Brasília chegou” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 4 ago. 1960). Ou ainda quando desvela seus planos em “Fui falar com o senhor Arlindo Caetano Filho que pretendia escrever monólogos infantis e peças para crianças” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 6 jun. 1960).

Por outro lado, sua profissionalização é pontuada, por exemplo, quando, no momento mesmo em que é entrevistada, troca de lugar com o repórter-entrevistador no cumprimento das direções de Audálio Dantas:

O repórter despédiu-se dizendo que tem hora para entregar o serviço.

O seu nome para o Diário? Sinão o Audálio repreende-me.

José Roberto da Pena.

O senhor esta estudando?

parece médico!

- o jornal não me da tempo. (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 15 jun. 1960)

A passagem é emblemática porque ao proceder à troca de posições com o repórter, a escritora registra uma experiência comum a ambos e a todos/as. Percebamos que o “tempo da imprensa” pressupõe uma celeridade que compromete o “tempo do desejo” seja o de Carolina Maria de Jesus, seja o de seu entrevistador-entrevistado, que carece de tempo para estudar. Esse tempo do desejo ganha uma retratação somática e involuntária no corpo da escritora, observável em “A Poesia surgiu e fica na minha cabeça. parece que estou sonhando. Fico sem ação. Quando ela desaparece eu reanim” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 5 a 8 ago. 1960). A literatura-mercadoria causa-lhe desgosto: “Já estou desgostando da Literatura. pretendo desligar do Audálio se Deus quizer (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 8 ago. 1960); e ainda, na mesma época, “Eu não tenho tempo. Eles dão muito serviço. penso: todos arranjam emprêgo. Ninguém comenta o meu mister de escritora trouxe tantas confusões” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 11 jun. 1960).

O “desgosto” pela literatura implica o afastamento de uma vocação – uma “chamada”, em *stricto sensu* – na dicção romântica, uma “missão” mesmo, que a impele, em meio a suas entradas diarísticas, a acolher o que brota espontaneamente, como podemos ver a seguir:

p.11-7 (data 5 de dezembro de 1958)

O senhor Sousa é professôr.

Mas trabalha como servente de

p.11-8

pedreiro. O trabalho não regride

o valôr do homem porque eu

sou poetisa e vivo no lixo.

e estou vivendo. Hoje eu fiz

êste verso *Eu não faço verso.*

eles promanam na mente.

Eu sonhei que estava morta

Vi meu corpo num caixão.

Em vez de flores era um livro

Que estava na minha mão.

(Caderno 11, disponível em

<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1352132/mss1352132.pdf> [grifos acrescentados. Cf fac-símile da página no Anexo I]

Em contraste flagrante com a perspectiva romântica a partir da qual a escrita é um dom, que se manifesta espontaneamente – “promana” –, os preparativos para o lançamento propriamente dito de *QD* envolvem uma montagem cênica da favela e da pobreza por parte da Livraria Francisco Alves em moldes neonaturalistas: “preparei umas latas para o Audálio preparar a vitrine. Demonstrando um quarto de despêjo” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 13 maio 1960). Segue ainda:

Quando chegamos na Livraria vi o meu quadro na porta
Estou desenhada no ponto grande da favela O que está escrito no quadro:
- Esta favelada Carolina Maria de Jesus escreveu um livro. Quarto de despejo.
A Livraria Francisco Alves oferece ao povo. (FBN. DM. Coleção VE. MS
565, 13 maio 1960)

A essa encenação, traduzida por Audálio Dantas, segundo a escritora, como “retrato fiel do que presencio durante o dia e incluo no meu diário” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 23 ago, 1960), corresponde a forte contrariedade da escritora por estar sendo mantida na favela do Canindé, no desempenho de um papel afeito ao projeto editorial, mas absolutamente contrário às suas aspirações:

Eu, estou ressentida com o Audalio porque êle aprisiona-me. E um preceptôr vou dessistir de escrever com êle. Eu tenho varias capacidades e êle não dêixa eu explorar as minhas habilidades. O senhor Lélío ouviu-me sorrindo e disse-me: a senhora esta enganada. Eu acho que o Audalio é seu amigo.
- Não crêio. Ele anula tudo que eu idealiso. se existe um élo ... chama-se Audalio! Ele quer alugar um quarto para mim Como é que eu posso morar num quarto com os meus filhos endiabrados. Da a impressão que eles são das selvas. (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 10 ago. 1960)

A disparidade entre os dois horizontes ou os dois “tempos” encontra seu clímax na entrada do diário de 30 de agosto de 1960, no momento da mudança da escritora da favela do Canindé para o bairro de Osasco, sob a curiosidade e agressividade de vizinhos e espetaculosidade da mídia:

Respirei aliviada quando o motorista chegou. O senhor Milton Bitencourt. Ele ficou recêioso quando viu os favelados aglomerados ao redor do barracão. pedi que fosse carregando os cacarecos para o caminhão. Eu estava agitada com réceio dos favelados roubar os meus livros. [...]

Os reportes iam chegando par filmar minha saída da favela.[...] Que confusão. E que nojo ao mesmo tempo. Mêsmo com a confusão estava contente. Era a concretização de um sonho. *Os reportes fotografaram e filmaram.* O Audalio chegou com o reporte José Hamilton. A Dona Aliçe auxiliou-me a carregar os cacarecos. [...] O motorista estava agitado. A Meni surgiu e disse-me: Ve se não esquece dos pobres. [...] A Léila surgiu andando com dificuldade. Não veio para agradecer-me os favôres que prestei-lhe. Vêio para agitar e instigar os favelados. O motorista partiu com a marcha acelerada. [...] A Leila que envelhece mas e sempre infantil agitou-se pegou uma pedra e atirou dentro do caminhão. Eu olhava as pedras e a direção com receio de atingir os olhos da Vera e do Jose Carlos que já estavam firido com as pedradas.

[...]

O Audalio queria que eu despedisse das faveladas pegando-lhe nas mãos, gesto que eu reprovei porque a mão do favelado não tem poesia. Não ternura. Não sabe acariciar. [...] (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 30 ago. 1960). [Grifos acrescentados]

O desejo editorial de retratar uma identidade comum entre a população desfavorecida do Canindé e a escritora, homogeneizando-as, é frustrado pela manifestação violenta dos/as moradores do Canindé, surpreendente em sua heterogeneidade; resta uma escritora desalojada de qualquer lugar social que lhe pudessem lhe reservar: seja o da favelada excepcional que poderia encarnar “a voz do povo”, seja o da artista negra polivalente cuja singularidade desafiava seus pares, a *intelligentsia* e a própria mídia.

É bem verdade que a ação da mídia na espetacularização de Carolina Maria de Jesus tem efeitos contrastantes sobre a escritora à medida que – como venho insistindo – ela se dá conta de que sua escrita não diarística é rejeitada pelos editores em favor das páginas selecionadas de seus diários e não virá a lume sem aporte de recursos próprios, como realizou ainda em vida com *Pedaços da fome* (1963) ou pelo esforço de pesquisa de Meihy e Levine (1996), que organiza a *Antologia pessoal* duas décadas depois de sua morte. O efeito de cindi-la em uma versão espectral de si mesma cria, ao menos até a publicação do *best-seller*, percepções mistas sobre seu recém-adquirido *status*, a partir das quais encontramos passagens em que é flagrante sua euforia:

Quando iniciou o programa eu fui para o palco. Entre as meninas que iam tocar selções de Dolores. A plateia estava lotada. Quando o senhor Durval anunciou-me eu entrei no palco. Ele disse que eu sou a maior revelação literária

Ele entregou-me uma canêta de ouro presente dos produtos Kibon. – *Aos produtos Kibon, o meu eterno agradecimento.*

Eu sou fan numero um dos sorvetes Kibon.

É bem feito.

Não faz mal a ninguém. A massa e finíssima. Duplamente filtrada. (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 22.5.1960) [grifos acrescentados]

Não só o agradecimento a Kibon é proferido numa versão da escritora como MC e anunciante, sob holofotes televisivos e percepção de uma “plateia lotada”, como também é seguido de considerações entusiasmadas de Carolina Maria de Jesus sobre seu futuro como celebridade: “Quando eu ganhei a canêta pensei: vou guarda-la. Vou estrea-la quando assinar o premio Nobel: Quem sabe ganho aquêle premio” (ibidem). Encenação semelhante pode ser observada poucos dias antes do programa:

Esquentei a comida e dei aos filhos ... E fui comprar gêneros no empório do japonês na Avenida Tiradentes – Eles vendem mais barato. Mas o povo dava-me os parabens. Quando passo perto de um onibus ouço!

– Olha a mulher que escreve!

E os onibus diminui a marcha para os passageiros olhar-me.

Aos motoristas, o meu agradecimento. (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 17 maio 1960) [grifos acrescentados]

Dessa feita na rua, observando-se a si mesma sendo observada, a mineira se lança num jogo de espelhos exponencializado pelos olhares entrecruzados. Carolina encena-se a si mesma diante da realização de sua cisão, de sua persona estelar e especular aos seus observadores.²

A título de finalização do passeio pelos inéditos de nossa escritora, registro ainda duas entradas no diário de 15 e 16 de abril de 1961, sete meses depois da publicação de *QD*, quando era encenada a peça homônima do *best-seller*, com direção de Amir Haddad e Ruth de Souza no papel de Carolina Maria de Jesus:

Quando cheguei ao teatro fomos filmadas para a televisão. Cantamos eu dançei com o Audálio no palco. Estava presente a mulher, Ronaldo Tarok, sua esposa e outros. Voltamos de auto pra casa. Quando chegamos fomos avisar a vizinha que iamos passar na televisão quando ela ligou o canal quatro estava despedindo da Ruth. (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 15 abr. 1961) [grifos acrescentados]

Note-se que se por um lado, a escritora é fortemente mediatizada na época de sua ascensão, o aparelho televisivo, por outro, não integra o rol de eletrodomésticos da então moradora da casa de alvenaria. Ao contrário, a radiofonia tem centralidade em toda a sua trajetória, funcionando como substituta do relógio e meio de acesso à música e às ultrassentimentais novelas de rádio, que lhe dão régua e compasso para a escrita de suas próprias peças: “Hoje eu estou cansada e a vida que vae nos atrofiando. Os filhos estão contentes porque há o que comêr. Ouvi o drama da Record Madrasta. O título da peça” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 13 de dez. 1962).³

Sobre sua nova etapa de vida fora da favela do Canindé, Carolina Maria de Jesus pontifica: “Eu pensava que a vida na casa de Alvenaria cheia de encantos e civismo – enganei: tenho a impressão que estou dentro do mar lutando para não afogar. Quando eu estava na favela, tinha ilusões de cá – pensava que isto aqui fôsse o paraíso” (FBN. DM. Coleção VE. MS 565, 15 abr. 1961). A passagem faz referência específica a um de seus sonhos, realizado então, mas contestado pela escritora, em confirmação a suas frustrações continuamente expressas.

Considerações finais

As revelações dos manuscritos da lavra de Carolina Maria de Jesus, descartados por seus editores quando de sua organização para publicação, nos autorizam a entrar no diálogo com uma parte da crítica literária no Brasil a respeito [a] da longevidade do naturalismo e de seus lugares de fala privilegiados; [b] da periodização da pós-modernidade. Se acompanhamos Silvano Santiago na identificação dos anos pós-ditatoriais como marco inaugural da pós-modernidade no Brasil, a subjetividade de Carolina Maria de Jesus dá mostras de que podemos retroceder pelo menos em duas décadas em tal periodização, tratando-se, portanto, dos anos imediatamente anteriores aos “de chumbo”. O intrincado processo de publicação e os efeitos deletérios de sua conseqüente carreira meteórica sobre sua sensibilidade atestam um alarmante processo de reificação a partir das

relações travadas com a instituição do jornalismo, assim como com o gênero documental/testemunhal, na esteira agora da discussão proposta por Lukács. Tal problemática se configura exatamente no momento em que a autenticidade do testemunho das margens se desloca das terceiras para primeiras pessoas, com o protagonismo dos ocupantes do lugar periférico. As “vozes de dentro” são acentuadas no caso em tela pela narrativa em primeira pessoa da mulher negra e periférica. O efeito adicional que se pode identificar ainda no avanço da pós-modernidade diz respeito aos dois gumes da “arqueologia” como estratégia para suturar “dorsos quebrados”, em eco a Agamben, desta vez. A reemergência nos nossos dias do “passado não vivido”, das narrativas traumáticas silenciadas por e em todos os projetos “modernos”, no entanto, parece também prosperar com um processo de lapidação dos ângulos mais inconvenientes e incoerentes dessas mesmas narrativas, num esforço perverso de produzir, de ouvir, ou de consolidar somente aquelas narrativas ou aqueles trechos que servem ao propósito de hagiografar tais testemunhas. Tratar-se-ia da “cegueira” decorrente da incapacidade de apreender a “luz” em velocidade, na dicção ainda do filósofo italiano? Merecerá Carolina uma nova interdição justo nos momentos em que luzes são lançadas sobre suas narrativas integrais?

Notas

- 1 A esse respeito e em resposta à outorga do título de cidadã paulistana em 28.9.1961, conquista sobretudo dos ativistas negros do Clube 220, Carolina Maria de Jesus discursa; “A transição da minha vida foi impulsionada pelos livros. Tive uma infância atribulada. Não me foi possível concluir o curso primário, mas desde que aprendi a ler passei a venerar os livros fantasticamente, lendo-os todos os dias [...] Se não fosse por intermédio dos livros que deu-me boa formação, eu teria me transviado, porque passei 23 anos mesclada com os marginais. [...] Devo agradecer aos brancos de São Paulo que deram oportunidade aos pretos, aceitando as nossas criações e acatando-nos no núcleo social. Este gesto contribui para abolir preconceitos raciais [...]” (Silva, 2011, pos 4862).
- 2 Em conferência intitulada “Second order observation historicized: na epistemological frame narrative”, Hans Ulrich Gumbrecht referencia Niklas Luhmann como, senão o criador, mas o usuário produtivo da expressão “observação de segunda ordem”. Segundo consideração de Gumbrecht, o fenômeno se generaliza a partir da secularização do pensamento ao fim do século XVIII e início do século XIX, como “uma alternativa de estabelecer uma estrutura de significação a partir da constituição de uma autoimagem em meio a alternativas possíveis”, decorrentes de um perspectivismo historicamente situado. (Disponível em: <<http://www.design-in-human.de/lectures/gumbrecht.html>>). A “modernidade” da generalização de tal fenômeno é então considerada anterior mesmo à própria revolução industrial, cujo circuito de mercadorias parece ensejar uma qualidade diversa na cisão do sujeito em seus duplos, na condição pós-moderna ou contemporânea. Neste último caso – ecoamos Walter Benjamin (1994c, p.196) quando pontifica que se trata do abandono pela humanidade dos deuses olímpicos, a quem eram dedicados os espetáculos, para entregar-se em espetáculo a si mesma.

3 Como vimos acima, o rádio era sua mídia central. Nosso GP UFRRJ/CNPq Gedir – Gênero, Discurso e Imagem produziu e estreou a peça “Salve Ela: Carolina de Jesus em Cena”, na qual incorporamos integralmente o drama inédito de Carolina Maria de Jesus “Obrigado senhor Vigário), no Programa Persona III, na UFRRJ, em 2014, com a Cia. Os Ciclomáticos, direção de Ribamar Ribero. (Cf. Anexo II, figuras 1 e 2).

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honneth. Chapecó: Argos, 2009.

AVELAR, I. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham; London: Duke UP, 1999.

BARCELLOS, S. (Org.) *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro e Sacramento: Bertolucci, 2015.

_____. Portal biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus. s.n.: s.d. Disponível em: <<https://www.vidaporescrito.com/>>.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.197-221. (Obras escolhidas v.1)

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.222-32. (Obras escolhidas v.1)

_____. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p.165-96. (Obras escolhidas v.1)

CANDIDO, A. A Revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003. p.181-98.

GUMBRECHT, H. U. Conferência “Second order observation historicized – an epistemological frame Narrative”, proferida em 5.9.2015. Disponível em: <<https://schloss-post.com/second-order-observation-historicized/>>. Acesso em: 3 abr. 2019.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Disponível em: < http://pt.wikisource.org/wiki/Anexo:Imprimir/II%C3%ADada_

(Odorico_Mendes)> . Acesso em: 3 jan. 2012.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Diário de Bitita*. 2.ed. Sacramento, Bertolucci, 2007.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

_____. *História e consciência de classe; estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. Rev. Kerina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MEIHY, J. C. S. B. Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente. In: SILVA, V. G. da. (Org.) *Artes do corpo: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2004. p.15-54.

- LUKÁCS, G. Repaginando Carolina Maria de Jesus. In: CHIARA, A. et al. (Org.) *Bioescritas/ biopoéticas corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p.258-75.
- MEIHY, J. C. S. B.; LEVINE, R. M. (Org.) *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã, 1996.
- ROSITO, V. Cinema cidadão e gênero “denúncia”: o caso Cidade de Deus. *Revista Rio de Janeiro*, v.12, p.175, 2004.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas das letras; ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.44-60.
- _____. A democratização no Brasil (1979-1981); cultura versus arte. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.134-56.
- SILVA, M. A. M. da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Campinas, 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

Fontes

- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Divisão de Manuscritos. Coleção Vera Eunique. MS 565. Citação no corpo deste trabalho: FBN. DM. Coleção VE. MS 565 [data]
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Coordenadoria de Literatura. Acervo Carolina Maria de Jesus. Cadernos 1 e 2. Citação no corpo deste trabalho: IMS. CL. Acervo CMJ. [indicação do caderno e páginas]

Contribuíram com parte das transcrições referenciadas os estudantes em Iniciação Científica do Projeto *Na Palma da Mão*: intimidade e espetáculo em Carolina Maria de Jesus, dir. Valeria Rosito, GP CNPq/UFRRJ Gedir: Gênero, Discurso e Imagem: Alcione dos Santos, Ana Pereira, Anderson Rodrigues, Carla da Nóbrega, Crystiane Bispo, Daiane Maria Santos Borduan, Daniel Costa, Gleice Barboza, Jéssica Lemos, Mariana Valle de Mello, Raissa Loth, Rayane Távora e Thaís dos Santos.

RESUMO – Este artigo se volta para um recorte de manuscritos inéditos de Carolina Maria de Jesus, produzidos entre 1958 e 1962, que registram conflitos emergentes com sua profissionalização como “autora” para o projeto editorial protagonizado pelo seu *best-seller*. Trata-se do embate entre uma visão lapidada da “favelada” – como testemunha de primeira pessoa e “repórter” – ao contrário do desejo prismático da mineira pela escrita criativa e “descolada” dos referentes que lhe eram imediatos. O exame busca caracterizar [a] a pós-modernidade / contemporaneidade a partir de sensibilidades periféricas em interseção de gênero, raça e classe, em vista da desarticulação do tempo e de narrativas lineares (Agamben, 2009); [b] a exacerbação do exercício escópico (Santiago, 2002); e [c] os efeitos generalizados de tal intensificação traduzidos por subjetividades fantasmáticas, em acelerado processo de alienação, reificação e espetacularização (Lukács, 2003).

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus, Manuscritos, Contemporaneidade, Pós-modernidade, Subjetividades contemporâneas, Estudos subalternos.



Carolina Maria de Jesus (1914-1977).

ABSTRACT – This article examines unpublished manuscripts of Carolina Maria de Jesus produced between 1958 and 1962 that depict emerging conflicts regarding her professionalization as an “author” in the publishing project set in motion by her best-seller. It is a struggle between the lapidary outlook of a “slum dweller” – as a first-person witness and “reporter” – and her prismatic desire for creative writing, in many ways “detached” from her more immediated referents. This investigation seeks to characterize (a) post-modernity/contemporaneity appertaining to peripheral subjectivities in the intersections of gender, race, and class, in view of the disarticulation of time and of linear narratives (Agamben, 2009); (b) the exacerbation of the scopic exercise (Santiago, 2002); and (c) the overall effects of this intensification as translated by phantasmatic subjectivities in a rapid process of alienation, reification, and spectacularization (Lukács, 2003).

KEYWORDS: Carolina Maria de Jesus, Manuscripts, Contemporaneity, Postmodernity, Contemporary subjectivities, Subaltern studies.

Valeria Rosito é professora associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) NI, Departamento de Letras e líder do GP CNPq/UFRRJ Gedir, Gênero, Discurso e Imagem. @ – valeriarosito2@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-0956-6927>.

Recebido em 27.5.2021 e aceito em 25.7.2021.

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Niteroi, Rio de Janeiro, Brasil.

11-8

pedreiro. O trochilha não requêdo
o talão do hãe. porque eu
sou pastiza e vivo no lico.
e estou vivendo. Hoje eu fiz
este verso. Eu não faço verso.
eles prãmanã na neste.

Eu sonhei que estava morto
Vi o meu corpo num caixão.
Em vez de flães, era um livro
que estava na minha mão.

Hoje eu estou estreitando o rádio
foquei o rádio até as 72.
Audi os progãas de tãgo.
porque aprecio as melodias
pãterhas. - O Orlando ligou a
Cruz. Agora tenho que pagar a
75. pãr nães. porque ãe cobra
2.5 pãr lico

Página 8 do caderno 11 digitalizado pela FBN e disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1352132/mss1352132.pdf>.

II



Estreia de “Salve Ela: Carolina Maria de Jesus em Cena”, incorporando a peça inédita “Obrigado Senhor Vigário” em junho de 2014, nos palcos da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Peça disponível na íntegra em: <https://youtu.be/iat1Wn_b4es>.



Carolina Maria de Jesus e sua filha Vera Eunice fantasiadas. Disponível em: <<https://www.vidapoescrito.com/>>.

A dramaturgia abolicionista de Artur Azevedo¹

JOÃO ROBERTO FARIA¹

DEFLAGRADA a campanha abolicionista no Parlamento, em 1879, o envolvimento de artistas, dramaturgos e empresários teatrais com a causa humanitária, que já não era pequeno, intensificou-se. Se, de um modo geral, em peças escritas e encenadas nas décadas anteriores havia críticas à escravidão e até mesmo sugestões de emancipação gradual das pessoas escravizadas, seja pela benevolência de proprietários, seja por força de leis que não confrontavam diretamente a instituição do cativo, a partir de 1880 o quadro muda de figura. A dramaturgia torna-se um instrumento de luta pela abolição imediata da escravidão; os dramaturgos passam a escrever peças com ações dramáticas desenvolvidas para mostrar que não era mais possível conviver com o sofrimento imposto aos cativos; alguns personagens são incumbidos de defender a ideia abolicionista nos diálogos que travam em cena.

Em todo o Brasil, foram escritas, representadas e publicadas, num período de oito anos, algumas dezenas de peças teatrais comprometidas, em maior ou menor grau, com a causa da abolição. Entre os dramaturgos brasileiros que se empenharam em fazer a crítica da escravidão e a defesa de sua extinção, avulta o nome de Artur Azevedo. Em 19 de setembro de 1881, estreia no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, a comédia em um ato *O Liberato*. Em novembro do mesmo ano o autor a publica na prestigiosa *Revista Brasileira*, com a seguinte dedicatória: “Oferecida ao Exm. Sr. Dr. Joaquim Nabuco”.

A dedicatória tem um significado óbvio: homenagear o líder abolicionista que não conseguira se reeleger na eleição de deputados à assembleia geral, em outubro de 1881, e reconhecer o papel fundamental que havia desempenhado no Parlamento desde 1878. Artur Azevedo acompanhava com vívido interesse o debate em torno da abolição e escreveu a comédia com o objetivo claro de estabelecer uma ponte entre a política e o teatro, expondo o seu ponto de vista sobre a questão que mobilizava toda a sociedade.

O Liberato, curiosamente, não apresenta nenhum escravo em cena. Com evidente ironia, Liberato é o nome do personagem que permanece nos bastidores, doente, ardendo em febre, enquanto a ação se desenvolve no palco, com personagens brancos, divididos em dois grupos: os que são favoráveis à abolição e os que são contrários. A ação se passa no Rio de Janeiro em 1880.

Na cena de abertura, um retrato da mentalidade escravista: Dona Perpétua entra mal-humorada, porque fora ao quarto de Liberato buscá-lo, com um ver-

galho na mão, pronta para açoitá-lo, e o “diabo do negro”, o “desavergonhado” estava febril. Ela manda o marido chamar um médico, pois o escravo vale bem uns 800 mil réis. Dona Perpétua, autoritária e escravocrata, é quem manda na casa, na filha Rosinha e no marido Gonçalo. Ela e Moreira formam o grupo de personagens contra a abolição. Moreira, homem de 50 anos, é pretendente à mão de Rosinha, com quem dialoga na segunda cena, dando-se a conhecer em falas como esta, quando comenta com a mocinha a doença de Liberato: “Isto de negros, põem-se finos com duas boas lambadas. Lá na fazenda, tenho o Doutor Bacalhau, que faz milagres!” (Azevedo, 1983, p.652).

Chamava-se bacalhau o chicote de couro cru com que os cativos eram açoitados. Moreira é um escravocrata que representa na comédia a visão contrária à abolição. Seu diálogo com Rosinha, que ama o primo Ramiro, coloca no palco a atmosfera política do início da década de 1880, quando surgem inúmeras sociedades emancipadoras e são comuns as conferências abolicionistas nos teatros. O diálogo entre ambos tem a função de revelar a posição política de Moreira e seu efeito sobre o espectador para antipatizar com o personagem devia ser bastante eficaz:

ROSINHA (*Voltando da janela.*) – O senhor viu por aí primo Ramiro?

MOREIRA (*Muito sério.*) – Vi, minha senhora, vi, e também vi seu tio!

ROSINHA (*Interessada.*) – Onde?

MOREIRA – Na tal conferência!

ROSINHA – Que conferência?

MOREIRA – Pois não sabe que se trama entre nós uma grande conspiração contra a propriedade particular?

ROSINHA – Uma grande conspiração?

MOREIRA – Que meia dúzia de rapazolas inconsequentes, que nada tem que perder, que não possui um moleque ou uma negrinha para remédio, arvorou-se em defensora da emancipação dos escravos, empunhou o facho da discórdia, e anda a proclamar *urbi et orbi* – pelos botequins, pelas gazetas e até pelos teatros – a dilapidação da fortuna particular?!

ROSINHA – Deveras?

MOREIRA – Em outra qualquer parte que não fosse o Rio de Janeiro, isto seria uma quadrilha de ladrões; aqui chama-se a isto o Partido Abolicionista! (*Erguendo-se, e percorrendo a cena, de muito mau humor.*) Pois não! Uma gente sem eira nem beira, nem ramo de figueira: uns pobres diabos, carregados de esteiras velhas, que se ralam de inveja, quando veem um cidadão prestante como eu, que possuo cinquenta escravos, ganhos com o suor do meu rosto! (*Surpreendendo um sorriso de Rosinha.*) Sim, senhora: ganhei-os com o suor do meu rosto, a trabalhar, (*Gesto como se tirasse suor da testa com o polegar.*) e não a dizer baboseiras no teatro...

ROSINHA – E foi no teatro que se encontrou com primo Ramiro?

MOREIRA – No teatro, sim, senhora: agora há comédias também de dia.

E seu primo dava palmas, e gritava: - Bravo! – àquela caterva de desmiolados que desejam a ruína do país.

ROSINHA – Oh!

MOREIRA – Do país, sim, que depositou na grande lavoura as suas esperanças. – E seu tio, o Doutor Lopes, um homem formado, que deve ter juízo, nem sequer repreendia o filho!

ROSINHA – Modere-se, Senhor Moreira!

MOREIRA (*Esbravejando.*) – A ruína do país ainda não é nada!... Mas o aniquilamento da riqueza particular? E o meu dinheiro?

ROSINHA – Vejo que o senhor é um patriota...

MOREIRA – Patriotismo é isto, (*Bate no ventre.*) e isto! (*Sinal de dinheiro.*) Já não bastava a famosa lei de 28 de setembro, que me obriga a educar molesques que não são meus filhos, e que, se são meus filhos, não são meus escravos! Canalha! (*Muito exaltado, e ameaçando com os punhos cerrados, a porta da rua.*) Canalha! (Azevedo, 1983, p.652-3)

Observe-se no diálogo que Rosinha não se manifesta sobre a questão da abolição, interessada que está em saber do primo Ramiro, que é filho de Lopes, irmão de Dona Perpétua. As intervenções da mocinha são quase sempre perguntas curtas a Moreira para que ele se mostre ao espectador como um homem que defende a instituição do cativo com os piores argumentos. Ele considera a luta abolicionista uma conspiração contra os proprietários de escravos, que se verão privados de seus bens particulares; chama os militantes do abolicionismo de ladrões que querem a ruína do país; bate na tecla conservadora de que a lavoura será fortemente prejudicada com o fim da escravidão; critica a lei de 28 de setembro – a Lei do Ventre Livre – com um argumento perverso: lamenta que os filhos que eventualmente teve com escravas, depois de 1871, não são seus escravos; queixa-se de uma “conferência”, ocorrida em um teatro e aplaudida por Ramiro e seu pai.

É preciso explicar que Artur Azevedo refere-se a acontecimentos que marcaram o ano de 1880, como a formação de um bloco abolicionista na Câmara, por iniciativa de Joaquim Nabuco. Moreira o chama de “Partido Abolicionista”, sem mencionar que o projeto apresentado pelo deputado era bastante moderado, prevendo abolição gradual, com indenização para os senhores escravocratas e fim da escravidão apenas em 1890. Outro fato importante foi a criação da Associação Central Emancipadora, no Rio de Janeiro, por André Rebouças, José do Patrocínio e Vicente de Souza, responsável pela organização das primeiras conferências em prol da abolição, que nos anos seguintes se multiplicaram (Alonso, 2015, p.494).

O retrato negativo de Moreira se completa com a revelação de que deseja o casamento porque sabe que Rosinha será herdeira de um padrinho rico. Como a seu lado, desconhecendo esse detalhe, está Dona Perpétua, o enredo da comédia se alimenta, por um lado, da disputa entre Moreira e Ramiro pela mão da

mocinha; por outro, do empenho de Ramiro e Lopes para conseguir a alforria de Liberato. Rosinha tem o apoio do pai, mas ele não tem coragem de afrontar a esposa, o que gera um tanto de comicidade às cenas em que está presente. Como Artur Azevedo parece ter mais interesse em discutir a abolição do que provocar o riso, no primeiro diálogo entre Ramiro e Rosinha, o rapaz entra entusiasmado com a causa abolicionista, depois de ter assistido a uma conferência. Se antes só pensava em namorar a prima, agora ela tem uma rival: a liberdade. E ele explica: “É que nunca me lembrei de que um milhão e meio de homens amargam neste país a sorte mais bárbara, o mais horrível destino!” (Azevedo, 1983, p.656).

Ramiro está disposto a alforriar Liberato e convoca um conselho de família para discutir o assunto. Lopes se orgulha do filho: “És o homem que eu sonhava, quando te acalentava ao colo. No período abolicionista que atravessamos, ser escravagista já não é ser mau nem absurdo: é ser ridículo” (Azevedo, 1983, p.657).

Com falas como as de Ramiro e Lopes, Artur Azevedo pretende conquistar a simpatia dos espectadores para a causa da abolição. Os dois personagens, porém, devem se entender com Dona Perpétua acerca da alforria de Liberato. Ela não concorda, evidentemente, e não se comove nem mesmo quando Ramiro lembra-lhe que o escravo a salvou de ser morta por um ladrão, dez anos antes. Enquanto pai e filho querem recompensar o escravo por vinte anos de serviços prestados à família, Dona Perpétua o desqualifica, chamando-o de desavergonhado, preguiçoso e beberrão. O “conselho de família” transforma-se numa discussão acalorada, com agressões verbais, sem chegar a bom termo. Gonçalo é chamado a opinar e se omite, indo para dentro de casa ver Liberato. Lopes, como porta-voz do autor, faz o diagnóstico da situação, relacionando-a com o que ocorre no país:

LOPES (*A Ramiro, enquanto Moreira vai conversar com Rosinha à janela.*) – Esta casa é hoje a imagem perfeita do país em que vivemos. Cada instituição tem hoje aqui o seu emblema. Nós somos os filantropos: a utopia e o direito; aquele fazendeiro pedante, a lavoura, uma força; a mana e Rosinha, a representação nacional: imposição, sofisma, sujeição; Gonçalo, o povo: indiferença e pusilanimidade.

RAMIRO – E lá está o pobre Liberato, para simbolizar a escravatura. (Azevedo, 1983, p.661)

Diante do impasse, Lopes invoca então a lei número 2040, a chamada Lei do Ventre Livre, que em alguns dos seus parágrafos trata da alforria do escravo por meio da indenização de seu proprietário, e sai com o filho para buscar uma guia no juízo de órfãos a fim de fazer um depósito de quinhentos mil réis no Tesouro e garantir a liberdade de Liberato.

Para Moreira, a cena é “o resultado das tais conferências abolicionistas! Só servem para semear a discórdia no seio das famílias” (Azevedo, 1983, p.661). A segunda linha do enredo tem continuidade com a discussão entre Dona Perpétua

tua e Rosinha. A mãe quer obrigar a filha a se casar com Moreira e ela se recusa, com veemência. Para resolver essa questão, uma providencial carta do vigário de Maricá informa à família que o major Gaudêncio morreu e fez Rosinha herdeira de sua fortuna, menos dos escravos, que foram libertados. Uma outra cláusula condicionava o recebimento da herança ao casamento com o primo Ramiro. Final feliz para os jovens, como se vê em todas as comédias. E que se completaria, para ambos, com a alforria de Liberato, agora exigida pelo rapaz. Eis que Gonçalo entra para contar que o escravo acabara de morrer. Tristeza de todos, menos de Dona Perpétua, que lamenta ter recusado os quinhentos mil réis. A peça termina com a fala de Lopes para Ramiro: “Disseste que o Liberato simbolizava a escravatura; vê? Decididamente a morte é o único meio eficaz de emancipação” (Azevedo, 1983, p.664).

Embora nos anúncios dos jornais não constasse a expressão “peça de propaganda abolicionista”, está claro pelo exposto que Artur Azevedo utilizou o teatro como instrumento de propagação de seu ponto de vista favorável ao fim da escravidão. A última fala da comédia devia fazer a plateia refletir sobre a morte de Liberato e conseqüentemente sobre a desumanidade do cativo e a necessidade da abolição.

A imprensa, de um modo geral, elogiou a comédia, como se vê em *O Globo* e no *Jornal do Comércio*, que ressaltaram a atualidade do quadro mostrado em cena. Destaco o comentário do jornal abolicionista *Gazeta da Tarde* de 20 de setembro de 1881: “A nova peça é a comédia social do momento que atravessamos. Aqueles personagens, poderosamente acentuados, são a síntese psicológica da nossa época: a questão abolicionista é a tese que preocupa a opinião da sociedade de hoje, em nosso país”.

* * *

Sintonizado com o anseio de vasta parcela da população, Artur Azevedo voltou à carga em 1882, coadjuvado por Urbano Duarte, com o drama *O escravocrata*. Os autores o apresentaram ao Conservatório Dramático com o título original, *A Família Salazar*, e esperavam vê-lo encenado no Teatro Recreio Dramático. Não contavam, porém, com o parecer negativo do Conservatório e a proibição da representação. Uma nota sem assinatura em *O Globo*, de 8 de dezembro de 1882, fez a defesa do drama contra a acusação de imoralidade. Segundo o autor, há ousadia e mesmo algumas “escabrosidades” no interior da peça, mas tudo é atenuado pelo tratamento dado à forma e à linguagem dos diálogos. A nota argumenta ainda que o moderno teatro realista se caracteriza pelo modo como apresenta assuntos controversos em cena, que são debatidos pelos personagens de modo incisivo, mas procurando não ferir as conveniências morais. Era o caso de *O escravocrata*.

A fim de demonstrar que foram injustiçados pelo Conservatório Dramático, Artur Azevedo e Urbano Duarte publicaram o drama em 1884. Queriam que o público o julgasse. No prefácio que escreveram, informam que o Con-

servatório não explicitou os motivos da proibição e levantam a hipótese de que a crítica poderia atacar dois pontos da obra em questão: imoralidade e inverossimilhança. Um breve resumo do enredo e uma consideração sobre fatos que ocorrem numa sociedade escravista dão conta de situar o leitor diante do que vai ler:

O fato capital da peça, pião em volta do qual gira toda a ação dramática, são os antigos amores de um mulato escravo, cria de estimação de uma família burguesa, com a sua senhora, mulher nevrótica e de imaginação desregrada; desta falta resulta um filho, que, até vinte e tantos anos de idade, é considerado como se legítimo fosse, tais os prodígios de dissimulação postos em prática pela mãe e pelo pai escravo, a fim de guardarem o terrível segredo. Bruscamente, por uma série de circunstâncias imprevistas, desvenda-se a verdade; precipita-se então o drama violento e rápido, cujo desfecho natural é a consequência rigorosa dos caracteres em jogo e da marcha da ação. Onde é que se acha o imoral ou o inverossímil?

As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir. (Azevedo; Duarte, 1985, p.179)

Trazer para o palco o que ocorre na vida social é uma das tarefas da dramaturgia de todos os tempos. Se em princípio era imoral, nos anos 1880, pôr em cena um adultério cometido por uma mulher branca com o escravo da casa, devia o dramaturgo cuidar para que a forma de apresentação da ação dramática e a linguagem não ofendessem as conveniências sociais. Artur Azevedo e Urbano Duarte acreditavam que *O escravocrata* não era imoral e que conseguiriam encená-lo se se dispusessem a uma disputa com o Conservatório Dramático. Como os trâmites seriam muito demorados, preferiram publicá-lo; afinal, “a ideia abolicionista caminha com desassombro tal, que talvez no dia da primeira representação do *Escravocrata* já não houvesse escravos no Brasil” (Azevedo; Duarte, 1985, p.178).

Exatamente por se tratar de um drama abolicionista, havia pressa em mostrá-lo ao público, ainda que em forma de livro. O importante era contribuir para a causa e não correr o risco da obsolescência. Encenada em outro contexto que não o dos anos 1880, dizem os autores, o drama “deixaria de ser um trabalho audacioso de propaganda, para ser uma medíocre especulação literária. Não nos ficaria a glória, que ambicionamos, de haver concorrido com o pequenino impulso das nossas penas para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (Azevedo; Duarte, 1985, p.178).

O prefácio é uma espécie de profissão de fé abolicionista, que o drama *O escravocrata* confirma com veemência. Logo de cara, em suas primeiras cenas, desenha-se o funcionamento da máquina escravista: o tráfico interprovincial alimenta as fazendas de café do Rio de Janeiro e São Paulo; o fazendeiro Salazar se associa com o negreiro Sebastião; e o feitor da fazenda – Evaristo – tem sempre

o chicote à mão. À semelhança de Moreira, de *O Liberato*, Salazar assim se exprime acerca de escravos que adoecem: “Para moléstia de negro há um remédio supremo, infalível e único: o bacalhau. Deem-me um negro moribundo e um bacalhau, que eu lhes mostrarei se o não ponho lépido e lampeiro com meia dúzia de lambadas!” (Azevedo; Duarte, 1985, p.184).

A entrada de um comprador de escravos proporciona uma das mais repulsivas cenas da escravidão que o palco poderia reproduzir. Ele está interessado em escravas com pele mais clara para prostituí-las. Artur Azevedo e Urbano Duarte tocam num grave problema do escravismo urbano e, ainda que não o desenvolvam, não deixam de denunciar a prática criminosa de muitos proprietários de escravas e até mesmo proprietárias que as colocavam para trabalhar como prostitutas. É o que mostra também o historiador Sidney Chalhoub (2011, p.189-201), num de seus livros em que estuda as últimas décadas da escravidão no Rio de Janeiro, com base em farta documentação. Na peça, três escravas são trazidas ao comprador. E segue-se este diálogo:

COMPRADOR – Bom frontispício. (*A uma mulata.*) Abre a boca, rapariga. Boa dentadura! (*Passa-lhe grosseiramente a mão pela face e pelos cabelos, vira-a e examina-a de todos os lados.*) Boa peça, sim, senhor! Tira fora este pano. (*A mulata não obedece.*)

SALAZAR- Tira fora este pano; não ouves? (*Arranca o pano e atira-o violentamente fora. A mulata corre a apanhá-lo, mas Sebastião empurra-a. Ela volta ao lugar e desfaz-se em pranto, cobrindo os seios com as mãos.*) (Azevedo; Duarte, 1985, p.190)

Os autores do drama pretendem mostrar como os escravocratas são desprezíveis, exibindo em cena seus piores atributos. Ao longo do primeiro ato, os escravos sofrem agressões físicas e verbais, são humilhados e ameaçados o tempo todo. Difícil saber se a passagem transcrita acima estava no original entregue ao Conservatório Dramático. Embora revele com crueza a violência a que estavam sujeitas as escravas, não poderia ser posta em cena como manda a rubrica. A nudez não era permitida no teatro.

O primeiro ato apresenta ainda o empregado de Salazar, Serafim, hipócrita e covarde, valente apenas quando se trata de açoitar os escravos, embora diga, em apartes, que é membro do Clube Abolicionista Pai Tomás.

A escravidão é o pano de fundo do enredo, mas também sua substância principal, como se vê no desenvolvimento da ação dramática, que se inicia com o anúncio da transferência do escravo doméstico Lourenço para a fazenda. Salazar não o suporta, mas sua esposa Gabriela e o casal de filhos o defendem. Uma ponta do mistério que envolve os personagens aparece numa cena curta entre Lourenço e Gabriela. Há um segredo entre eles, guardado por 22 anos. E por alguma razão ele protege o filho de Salazar, Gustavo, viciado no jogo e endividado.

No segundo ato, ao mesmo tempo em que a linha do enredo tem continuidade com a revelação de que Gustavo é, na verdade, filho de Lourenço, os

autores tratam de introduzir um novo personagem, que defende a abolição, para fazer o contraponto à mentalidade escravista de Salazar. *O escravocrata* é um drama de ideias, e o Doutor, jovem médico apaixonado por Carolina, filha de Salazar, faz o papel de *raisonneur*, numa fala um tanto longa, na qual afirma que tem feito tudo o que pode pela causa da emancipação dos escravos, continuando com as seguintes palavras:

Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com os princípios em que se esteiam as sociedades modernas. É ela, é só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como, sendo a base única da nossa constituição econômica, exerce a sua funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo. Mesmo no Rio de Janeiro, esta grande capital cosmopolita, feita de elementos heterogêneos, já hoje possuidora de importantes melhoramentos, o elemento servil é a pedra angular da riqueza. O estrangeiro que o visita, maravilhado pelos esplendores da nossa incomparável natureza, mal suspeita das amargas decepções que o esperam. Nos ricos palácios como nas vivendas burguesas, nos estabelecimentos de instrução como nos de caridades, nas ruas e praças públicas, nos jardins e parques, nos pitorescos e decantados arrabaldes, no cimo dos montes, onde tudo respira vida e liberdade, no íntimo do lar doméstico, por toda a parte, em suma, depara-se-lhe o sinistro aspecto do escravo, exalando um gemido de dor, que é ao mesmo tempo uma imprecação e um protesto. E junto do negro o azorrague, o tronco e a força, trí-pode lúgubre em que se baseia a prosperidade do meu país! Oh! não! Cada dia que continua este estado de coisas, é uma cusparada que se lança à face da civilização e da humanidade. (Azevedo; Duarte, 1985, p.199)

Os termos são fortes, típicos dos discursos abolicionistas dos anos 1880, que eram feitos nas conferências promovidas pelas sociedades emancipadoras. Com essas ideias, o Doutor entraria em choque com Salazar, se fosse pedir Carolina em casamento. Esse conflito, porém, não é explorado, pois no centro da ação está o segredo de Gabriela e Lourenço, que será desvendado na sequência. Gustavo, endividado e só pensando em jogar, arromba a escrivaninha do pai e rouba uma soma em dinheiro. Lourenço o flagra e exige que devolva o dinheiro, ao que o rapaz reage com uma bofetada no escravo. Gabriela entra nesse momento e ouve Lourenço revelar o segredo. As rubricas indicam um final de ato melodramático. Gabriela dá um grito e cai, desfalecida; Gustavo, fulminado com o que ouviu – “Eu sou teu pai!” –, fica com olhar desvairado. Lourenço cai de joelhos e soluça diante de Salazar, que entra e o acusa de ter roubado o dinheiro que tem nas mãos.

Os autores tiveram o cuidado de fazer apenas Gustavo conhecer quem é seu pai verdadeiro. Assim, o terceiro ato, que se passa na fazenda, alguns dias depois, começa com algumas informações necessárias ao andamento do enredo. Gabriela enlouqueceu e está internada no hospício; a febre de Gustavo foi debelada, mas ele continua doente; Lourenço fugiu e Serafim está em seu encalço.

Nos bastidores, indicam as rubricas, a violência da escravidão se faz presente nos gritos do feitor, no estalar do chicote e nos gemidos dos escravos. Em suas falas, Salazar e Evaristo defendem a eficácia do tratamento desumano à base de castigo físico e má alimentação.

Ganha destaque, no terceiro ato, a irmã de Salazar, Josefa, personagem risível no ato anterior, mas fundamental para o desenlace trágico, por ser ela quem revela ao irmão o adultério de Gabriela no passado. No diálogo entre ambos, uma outra verdade incômoda, mas guardada em segredo pela família: o bisavô materno, diz ela, fora escravo até os cinco anos. E era “mulato”. Com base na perspectiva cientificista dos anos 1880, explica Josefa que “a aliança com galegos purificou a raça, de sorte que tanto você como eu somos perfeitamente brancos... Temos cabelos finos e corridos, beijos finos e testa larga” (Azevedo; Duarte, 1985, p.207). Também os escravocratas descendem de negros, sugerem os autores do drama, para apontar uma incoerência da sociedade brasileira de seu tempo. Afinal, os descendentes de escravos deviam ser os primeiros a defender a abolição.

Nas cenas finais, Lourenço é capturado e trazido para a fazenda. Gustavo o reconhece como pai e o abraça, discutindo em seguida com Salazar, que o renega. Febril, quase delirando, o rapaz faz uma crítica contundente à escravidão e a responsabiliza pelo que ocorreu: “Ah! os senhores pisam a tacões a raça maldita, cospem-lhe na face?! Ela vingam-se como pode, introduzindo a desonra no seio de suas famílias! (*Cai extenuado e em prantos.*) Ó minha mãe!” (Azevedo; Duarte, 1985, p.211).

A ideia de que a escravidão é prejudicial para as famílias brancas – conclusão que se tira da fala de Gustavo – está presente em peças como *O demônio familiar*, de José de Alencar, e *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, que Artur Azevedo e Urbano Duarte seguramente conheciam. Mas justiça seja feita a *O escravocrata*, que vai mais longe e mostra principalmente o outro lado da moeda. Aqui, em primeiro plano, está o sofrimento do escravo, a verdadeira vítima da escravidão, como se vê ao longo do drama e em seu desfecho trágico: o suicídio de Lourenço e a morte de Gustavo, que é encontrado junto do cadáver do pai.

A publicação de *O escravocrata* coincidiu com os festejos pela comemoração da abolição da escravidão no Ceará, em 25 de março de 1884. No Rio de Janeiro, a Sociedade Abolicionista Cearense programou uma série de eventos, entre os quais um bazar em que seriam vendidas, durante uma semana, prendas doadas pelos habitantes da cidade. A *Gazeta de Notícias* listava as doações diariamente e em 24 de março noticiou o seguinte:

Dos Srs. A. Guimarães & C., o primeiro exemplar (*avant la lettre*) do *Escravocrata*, drama de Artur Azevedo e Urbano Duarte. O livro é ornado com os retratos dos autores e traz a seguinte dedicatória impressa:

“Os editores A. Guimarães & C., têm o prazer de ofertar para o bazar da Sociedade Abolicionista Cearense, o primeiro exemplar, tirado *avant la*

lettre da peça original brasileira *O Escravocrata*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte. O valor material da oferta é exíguo, mas torna-se esta bastante significativa, não só em razão de ser um trabalho inédito, original de dois escritores brasileiros, como também pela analogia do assunto com as grandes festas que se efetuarão a 25 de corrente. Os demais exemplares do *Escravocrata* só mais tarde serão publicados”.

Fica evidente o valor simbólico da doação. Um drama declaradamente abolicionista teria como primeiro leitor um simpatizante da causa humanitária da abolição. Talvez a ideia tenha sido de Artur Azevedo que, diga-se de passagem, colaborou com o bazar como vendedor de prendas, segundo informação dada pela *Gazeta de Notícias*.

Ainda que *O escravocrata* apresente algumas fraquezas de construção, que não vem ao caso apontar, de um modo geral a imprensa do Rio de Janeiro recebeu-o com palavras elogiosas, reconhecendo que pintava com realismo um quadro da nossa sociedade escravocrata e que era um libelo contra a escravidão. Na *Gazeta de Notícias*, de 24 de abril de 1884, um articulista anônimo fez a defesa da moralidade de *O escravocrata* e a crítica do cativo, que “deturpa e degrada os sentimentos, cria vícios ignóbeis, aberrativos, desmoraliza, rebaixa, apodrece todos os naturais estímulos do espírito”. A seu ver, os autores levantaram “o véu de hipocrisia convencional com que até hoje se tem procurado encobrir as pavorosas úlceras morais, abertas no seio da família pelo contato corrosivo da instituição maldita”.

Três dias depois, comentado na *Revista Ilustrada* de Angelo Agostini, em artigo sem assinatura, o drama é considerado “inteligente e corajosamente abolicionista”, cheio de “ação e verdade”. O autor do texto afirma que, embora nunca tenha visto amores de senhoras com escravos, as más línguas “contam muita história análoga, que as línguas boas repetem”. O grande problema, afinal, é a existência da escravidão, que afeta “o nosso caráter, o nosso temperamento, a nossa organização física, moral e intelectual”.

Outro comentário positivo foi publicado na *Gazeta da Tarde*, de 8 de maio de 1884. Nesse jornal francamente abolicionista, o drama é elogiado pelo realismo das cenas e pelo retrato negativo da escravidão. Talvez a única voz contrária na imprensa tenha sido a da *Gazeta Literária*, que acolheu um duro artigo contra *O escravocrata*, em 13 de junho de 1884. O curioso é que esse jornal, em que colaboravam Artur Azevedo e Urbano Duarte, havia publicado em primeira mão, em 15 de janeiro, o prefácio ao drama, dando notícia de que o livro estava no prelo. O crítico anônimo, porém, não foi nada condescendente e recriminou os autores por terem desejado levar à cena fatos terríveis que não eram regra, mas exceção, na sociedade brasileira. A escolha do assunto foi infeliz, afirma o articulista, porque não há vantagem alguma para o público em expor no palco o que é “asqueroso e repugnante”. O texto termina com uma condenação sumária: “*O Escravocrata* não deve figurar em nossas estantes como livro nem

repetir-se no teatro como drama. Obra de propaganda, terá o pejo funesto dos brandões que incendiam; nunca a chama benéfica que aquece e ilumina”.

Embora seja evidente que uma encenação do drama atingiria um público maior do que o de leitores, a publicação do livro teve uma razoável cobertura da imprensa e a notícia de seu aparecimento atingiu um grande número de pessoas, se nos lembrarmos que apenas a *Gazeta de Notícias*, em 1884, tinha uma tiragem de vinte e quatro mil exemplares.

Quando Urbano Duarte faleceu, em 1902, Artur Azevedo homenageou-o num folhetim publicado em *A Notícia*, de 13 de fevereiro. Lembrou que foram parceiros numa peça de grande sucesso, *O anjo da vingança*, e escreveu algumas linhas sobre a censura imposta a *O escravocrata* pelo Conservatório Dramático, que merecem transcrição:

A douta instituição, que felizmente desapareceu, negou-nos o seu visto, porque, disse ela, a heroína do nosso drama “deprimia o caráter da mulher brasileira”.

O motivo não era esse, mas sim a audácia com que atacávamos a escravidão e os escravocratas; tanto assim, que propusemos mudar a nacionalidade da nossa heroína, fazê-la inglesa, francesa, alemã, espanhola, o que quisessem – e o Conservatório não nos atendeu.

Pois ainda hoje lastimo profundamente que o nosso *Escravocrata* não visse a luz da ribalta; o efeito seria seguro, e assim o digo por que a peça, como o *Anjo da Vingança*, era mais de Urbano Duarte que minha. Não duvido que, se tivesse sido representada, figurasse hoje em dia na história da propaganda abolicionista. Lembra-me que Xisto Bahia, a quem distribuíamos o papel de um velho escravo, pai do seu “senhor moço”, ficou desesperado quando soube que o drama empacara no Conservatório.

Tempos depois, li o 1.º ato do *Escravocrata* numa festa abolicionista que se realizou no Liceu de Artes e Ofícios: o efeito foi estrondoso. Que seria então no palco?

Provavelmente seria um espetáculo teatral de forte impacto entre os espectadores, dadas as fortes críticas à escravidão que a peça encerra. Infelizmente os autores não puderam se fazer ouvidos no recinto de um teatro.

A leitura a que se refere Artur Azevedo foi feita em 25 de maio de 1884, numa sessão comemorativa do 1.º aniversário da libertação do município de Fortaleza. Na véspera a *Gazeta de Notícias* anunciou que Joaquim Nabuco estaria presente, bem como vários escritores simpáticos à abolição: Valentim Magalhães, Luiz Murat, Aluísio Azevedo, Araripe Júnior, Urbano Duarte e Filinto de Almeida.

* * *

Como fervoroso abolicionista, Artur Azevedo não se limitou a escrever *O Liberato* e *O escravocrata*. Em suas revistas de ano, encenadas a partir de 1884, ele nunca deixou de incluir cenas e personagens para condenar o cativo e fazer a defesa da abolição.

A revista de ano era uma peça teatral cômica e musicada que seguia uma série de convenções, entre elas a mais importante: passar em revista, aos olhos dos espectadores, os principais fatos ocorridos no ano anterior. Uma sucessão de quadros, costurados por um enredo ágil, com personagens em constante movimento, possibilitava ao dramaturgo abordar os assuntos mais diversos, tais como a situação política, as calamidades, os livros publicados, os espetáculos teatrais, os crimes, a situação dos jornais, a moda, os inventos, tudo, enfim, que havia marcado o ano findo e fora notícia.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio escreveram *O mandarim*, que estreou em janeiro de 1884, no Teatro Príncipe Imperial. O fio condutor do enredo foi inspirado na vinda do mandarim Tong-King-Sing ao Brasil, para negociar a imigração de trabalhadores chineses que substituiriam a mão de obra escrava, iniciativa que não foi adiante. Na peça, o mandarim Tchín-Tchan-Fó afirma que veio verificar se o Brasil era digno do povo chinês. No Rio de Janeiro, é guiado pelo Barão de Caiapó, que o coloca em contato com o que a cidade tem a oferecer. De cara, porém, ele é apresentado aos males do país, presididos pela “Política” – evidentemente personalizada em cena por um ator. Um dos males é a Escravidão, que possibilita a exploração desumana das amas-de-leite, referida nestes versos:

Lá vai a ama-de-leite, a desgraçada
Cujo sangue é vendido a quem mais der;
A abandonar o filho foi forçada,
Porque não pode a escrava ser mulher... (Azevedo e Sampaio, 1985a, p.224)

Nessa síntese, a denúncia de uma prática corriqueira da nossa sociedade escravocrata. Muitas mulheres escravizadas eram separadas de seus filhos e alugadas a famílias com recém-nascidos. Aos proprietários pouco importava se as crianças negras passassem fome, adoecessem ou mesmo viessem a falecer.

Em outro quadro o Mandarim cumprimenta a *Gazeta da Tarde*: “Não posso deixar de saudá-la como a mais esforçada paladina de uma santa causa” (Azevedo; Sampaio, 1985a, p.265). Todos os espectadores sabiam que esse jornal era fortemente engajado na luta abolicionista. Por outro lado, uma das cenas do terceiro ato é dedicada a satirizar *O Cruzeiro*, jornal que vinha sendo subsidiado pelos escravocratas desde 1880 e que fechou as portas em 1883. Os outros jornais, favoráveis à abolição, comentam jocosamente a agonia dessa folha e alegremente – como se lê na rubrica – a veem morrer. O mandarim comenta que nunca viu uma morte ser recebida com tanta indiferença. Lembre-se que *O Cruzeiro* havia sido alvo de críticas quando passou para o lado dos escravocratas e que o jornalista Ernesto Mattoso o satirizou na peça *Um país essencialmente agrícola*.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio repetiram a parceria com a revista de ano *Cocota*, que estreou no Teatro Santana em 6 de março de 1885. Se em *O mandarim* as referências à escravidão e à luta abolicionista são poucas, na nova

produção elas ganham um notável destaque. O enredo gira em torno das confusões vividas pelos personagens Gregório, a sobrinha Cocota e seu namorado Bergaño, que vão da roça para a corte, onde se perdem um dos outros. Antes mesmo da viagem acontecer, no início do primeiro ato, os autores fazem a crítica da mentalidade escravista dos fazendeiros. Na sala da fazenda de Gregório, Bergaño provoca Serapião, que tinha em mãos uma *Gazeta de Notícias*. Pergunta-lhe sobre o movimento abolicionista na corte e começam um diálogo em que o fazendeiro diz frases terríveis, como esta: “porque eu estou convencido, como disse um estadista notável, que, para o negro, a verdadeira liberdade é a própria escravidão” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.295). Ou esta: “Pena tenho eu que não esteja nas minhas mãos restituir aos senhores dos ingênuos a propriedade de que foram esbulhados pela lei de 28 de setembro; (*Inflamando-se.*) essa lei bárbara que obriga um homem a educar pequenos que não são seus filhos, e que, se são seus filhos, não são seus escravos!” (ibidem). Com essas mesmas palavras detestáveis, em *O Liberato*, Moreira havia criticado a Lei do Ventre Livre, revelando-se a Rosinha como escravocrata convicto. Observe-se também a alusão aos filhos que os senhores tinham com suas escravas e que antes de 1871 podiam ser vendidos. Depois desse ano, não mais; os chamados “ingênuos” nasciam livres por força de lei.

Serapião chama os abolicionistas de “vadios” e conta o que leu no jornal: que haverá grandes festejos na corte, no dia 25 de março, para comemorar o fim do cativo na província do Ceará – fato que ele deplora –, e que um jangadeiro será homenageado. Bergaño se diverte durante o diálogo, ironizando as falas do interlocutor, que ao defender o presidente do Clube da Lavouira ao qual pertence, diz: “Meia dúzia de homens como aquele, e eu lhe diria com quantos paus os abolicionistas haviam de fazer uma canoa!”. Bergaño replica: “Diga antes – uma jangada!” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.295). Um ótimo chiste para divertir a plateia.

Já na cidade, os personagens vão assistir às festas feitas ao jangadeiro Nascimento e a rubrica indica que deve haver uma multidão em cena, com vivas e aclamações ao herói cearense, que entra sobre uma jangada carregada pelo povo. Um orador começa seu discurso: “Senhores, a escravidão é um roubo!...”. Ora, toda a plateia sabia que essa frase era o lema da Confederação Abolicionista, fundada em 1883, e que remetia à conhecida formulação de Proudhon, para quem toda propriedade era um roubo. A cena é um tanto cômica, com o orador fazendo erros de português, mas dizendo duras verdades sobre o cativo, que impunha o sofrimento a um milhão e meio de brasileiros. A referência a esse número de escravos no Brasil já havia aparecido em *O Liberato*, na cena em que Ramiro diz a Rosinha que ela tinha uma rival: a liberdade.

Outro escravocrata ridicularizado na peça é Romualdo. Ainda que só tenha o velho Tomé como escravo, refere-se a ele a todo momento com o bordão “uma relíquia de família”, tornando-se risível. Além disso, ao comprar uma *Ga-*

zeta da Tarde de um vendedor de jornais, lê que foi apresentado ao Parlamento o projeto de libertação dos sexagenários. Eis sua reação: “Que vejo! Livres os escravos maiores de sessenta anos! E Tomé? E o meu velho Tomé, uma relíquia de família!... Não temos tempo a perder! Salvemos a nossa propriedade! (*Sai arrebatadamente.*)” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.357).

Logo mais à frente vemos uma cena hilária, que merece transcrição. Romualdo chama Tomé:

TOMÉ – *Siô?*

ROMUALDO – Senta-te! (*Tomé obedece; Romualdo tira do bolso um frasco e um pincel, e começa a pintar de preto o cabelo branco de Tomé.*)

TOMÉ – Uê! Que é isso, *siô véio?*...

ROMUALDO – Estou tingindo de preto o teu cabelo... estou te fazendo moço!... É absolutamente preciso que, de hoje em diante, sejas menor de sessenta anos... Mas agora reparo: estou sujando a sala com esta droga! Vamos lá para o quintal.

TOMÉ – *Siô véio tá judiando co Tomé!*

ROMUALDO – Anda! Passa adiante! (*Contemplando.*) Uma relíquia de família. (*Saindo.*) Eu mostrarei aos tais senhores do projeto qual de nós é o mais ladino! (*Sai com Tomé.*). (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.361)

A cena exemplifica bem como Artur Azevedo e Moreira Sampaio foram mestres da comicidade. Eles conseguiam extrair de um assunto sério uma possibilidade cômica, apostando na caricatura e no exagero. A parte da plateia simpática ao abolicionismo se divertia com a estupidez do tolo escravocrata.

Também aparece nessa revista de ano o registro de uma atividade extraordinária dos abolicionistas: o trabalho de ir de casa em casa de uma determinada rua – previamente escolhida pela Comissão Central Emancipadora – para convencer seus moradores a libertar os eventuais escravos que tivessem. Claro que há um inevitável tom de comédia na cena, em pelo menos dois momentos. No primeiro, quando um dos abolicionistas vai verificar se Tomé é “africano”, isto é, se foi trazido ao Brasil depois de 1831 e, portanto, escravizado ilegalmente:

2º ABOLICIONISTA (*Baixo, aos outros.*) – Vejamos se é africano! (*Alto, a Tomé.*) Salamaleco?

TOMÉ – Salamaleco salam. *Bença!*

2º ABOLICIONISTA – Ô cuô ô bá bá.

TOMÉ – Ô cuô ô lê lê, ô ô.

2º ABOLICIONISTA (*Erguendo-se as mãos para o céu.*) – É cidadão africano! (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.327)

Tomé é libertado “em nome da humanidade” e os abolicionistas pregam um letreiro na porta de Romualdo com os dizeres: “Aqui não há escravos”.

O segundo momento cômico é quando querem pregar o mesmo letreiro na casa do vizinho, Venâncio, que diz ter uma escrava, mas que está fugida há

dezoito anos. Os abolicionistas o convencem a assinar uma carta de liberdade e saem comemorando a vitória, mas não o ouvem dizer que a escrava Genoveva tinha fugido em 1868, com sessenta e dois anos de idade.

Brincalhães, Artur Azevedo e Moreira Sampaio vão compondo o pano de fundo da peça, que se passa numa cidade transformada pela luta contra a escravidão. Até mesmo Gregório, que no início não vê com bons olhos a abolição, muda sua posição e manifesta simpatia pelo gabinete de Manuel de Souza Dantas, do Partido Liberal, responsável pelo projeto de libertação dos escravos maiores de 60 anos. Em diálogo com Bergaño, Gregório lhe diz que quer levar os emigrantes italianos recém-chegados para suas terras, onde pretende fundar uma colônia agrícola. E mais: vai libertar todos os seus escravos. O contato com a cidade foi decisivo:

Foi uma ideia que me veio subitamente esta noite. Confesso que as festas abolicionistas... o entusiasmo do povo fluminense, e agora o corajoso e humanitário programa do Ministério que acaba de subir, me abalaram profundamente. Que diabo! Afinal de contas, pensando bem, que direito temos nós de escravizar os pretos, que são filhos de Deus como nós, e de viver à custa do trabalho deles? O compadre Serapião há de ir às nuvens... mas que me importa! Não gostou, gostasse!... (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.353-4)

Praticamente todos os fatos importantes de 1884, relativos à luta abolicionista, foram incluídos na revista de ano *Cocota*. No quadro dos teatros, há referência à encenação da adaptação do romance *O mulato*, feita pelo próprio autor, Aluísio Azevedo, e recebida como manifestação abolicionista. No terreno da política, foram lembrados o projeto do gabinete Dantas defendendo a alforria dos sexagenários, a campanha de libertação junto a moradores de determinadas ruas da corte e a festa em comemoração do fim do cativeiro no Ceará. É na apoteose que Artur Azevedo e Moreira Sampaio lembram outros dois fatos importantes: o fim da escravidão na província do Amazonas e na cidade de Porto Alegre.

Como é da convenção desse tipo de peça que se termine com uma apoteose, uma personagem comunica à plateia que serão homenageadas as províncias que fizeram 1884 ficar na história como “o ano da liberdade!”. No fundo do palco, a mutação proporciona o quadro final da peça, a imagem que os espectadores levarão para casa: “As províncias do Ceará, do Amazonas e do Rio Grande do Sul estão abraçadas sobre um pedestal. Seguram uma flâmula em que se lê em letras de fogo: *Não parar, não recuar, não precipitar*. Tomé ajoelha-se, a orquestra executa o Hino Nacional” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.366).

As palavras inscritas na flâmula eram inspiradas no lema do gabinete Dantas e bastante conhecidas, pois amplamente divulgadas na imprensa. A *Gazeta da Tarde* de 9 de junho de 1884 estampou o programa do ministério, que defendia, em relação ao elemento servil, que “não se deve nem retroceder, nem parar, nem precipitar”. Artur Azevedo e Moreira Sampaio deram ao desfecho da

peça uma forte conotação política. Com o sucesso do espetáculo, que teve 39 récitas num teatro com mais de mil lugares, é possível deduzir que a mensagem abolicionista dos autores atingiu um número expressivo de pessoas.

Na revista de ano seguinte, *O bilontra*, representada pela primeira vez no Teatro Lucinda, em janeiro de 1886, e apresentando os fatos de 1885, os dois parceiros não deram destaque nem à escravidão, nem ao movimento abolicionista. Em compensação, voltaram com toda força a esses temas na revista de ano *O Carioca*, que estreou no Teatro Santana em 31 de dezembro de 1886.

A motivação dos autores partiu de um acontecimento terrível nesse mesmo ano: uma mulher chamada Francisca da Silva Castro se viu até a morte uma jovem escrava chamada Joana e deixou outra, Eduarda, bastante machucada. Os jornais deram ampla cobertura ao crime e ao julgamento que se seguiu. Sizenando Nabuco, irmão de Joaquim Nabuco, foi o advogado de acusação. Laudos médicos sobre a sanidade mental da assassina divergiam, um atestando a sanidade, outro a loucura da mulher; depoimentos de testemunhas também eram conflitantes quanto ao tratamento que ela dava às escravas. Apesar das evidências de que houvera mesmo um crime, Francisca da Silva Castro, mulher rica, com bons advogados, foi absolvida. Na opinião unânime dos jurados, ela não havia praticado ou mandado praticar as sevícias nas duas moças.

Artur Azevedo relatou numa curta e impressionante crônica da série “De Palanque”, publicada no *Diário de Notícias* de 16 de fevereiro de 1886, sua ida ao necrotério para ver de perto a vítima de tão bárbaro crime:

Fui ontem ao Necrotério ver o cadáver da desgraçada Joana, assassinada pela Exma. Sra. D. Francisca de Castro.

A mártir era uma criança: teria dezesseis anos, quando muito. Os sinais das sevícias são evidentes em todo o corpo, e o termo da autópsia a que ontem se procedeu basta, cuidado, para abrir as portas da Casa de Correção à desumana senhora.

O cadáver estava estendido numa das mesas do piedoso estabelecimento. Tinha os braços abertos, como implorando a misericórdia divina para este amaldiçoado país, onde o homem estrangeiro pode vender o nacional.

Muitas pessoas que se achavam ontem comigo no Necrotério deixavam correr as lágrimas em fio, contemplando esse cadáver, que seria um revolucionário, se nesta população heterogênea, composta de elementos tão diversos e tão apáticos, pudesse haver o espírito das revoluções.

Quanto a mim, esse cadáver ensanguentado fala mais alto que todas as conferências abolicionistas havidas e por haver; aquelas chagas, putrefatas como a própria escravidão, são mais eloquentes que todos os artigos da *Gazeta da Tarde* publicados e por publicar.

Donde se infere que a verdadeira propaganda abolicionista é feita pelos próprios escravocratas. Joana é uma dessas vítimas sacrificadas a uma grande causa. O seu lugar no empíreo está marcado entre os grandes mártires da liberdade. Aquilo não é um cadáver: é uma bandeira.

Como incluir assunto tão sério numa revista de ano? Artur Azevedo e Moreira Sampaio criaram a personagem Chiquinha – diminutivo de Francisca, evidentemente – como uma mulher que maltrata a escrava Genoveva, como se vê logo na segunda cena da peça:

GENOVEVA (*Entrando.*) - Sinhá, Pedro já veio da cidade... aqui está o coco que sinhá mandou *relar*... (*Mostra-lhe um prato.*)

CHIQUINHA – Oh! sua relaxada!... Não tens vergonha de me trazeres um prato destes! Atrevida! Não sei onde estou, que não te quebro a cara com ele!

GENOVEVA – Sinhá, estas *mancha* é mesmo do prato... Lavei *ele* antes de *relar* o coco.

DONA CHIQUINHA – Não me respondas! Não vê mesmo que eu aturo escrava respondona! Sai, some-te da minha presença, antes que eu... (*Empurra-a.*)

GENOVEVA – Mas este, eu lavei *ele*...

DONA CHIQUINHA (*Empurrando-a até a porta.*) – Some-te! Este diabo quer deitar-me a perder! (*Genoveva sai empurrada. Ouve-se a queda de um corpo e a bulha de um prato quebrado.*)

MINDOCA (*Correndo à porta.*) – Ah! Mon Dieu! Coitada! Caiu, *maman!*... (*Entra e continua a falar no bastidor.*) Cortaste-te?... Vai pôr arnica... na despensa tem... (*Tornando a aparecer.*) Pobre Genoveva! Caiu sobre o prato e cortou a mão.

DONA CHIQUINHA – Que grande desgraça!

MINDOCA – A *maman* um dia se arrepende. Ela foge, vai ter com os abolicionistas, eles vão à polícia...

DONA CHIQUINHA – E o que é que a polícia há de me fazer? Eu sou histórica! Tenho uma porção de atestados médicos que o provam.

A VOZ DO DOUTOR – Dá licença, Senhora Dona Francisca?

AS DUAS – Oh! Doutor, pode entrar. (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.376)

Todos os elementos para que a plateia soubesse a quem os autores se referiam estão postos nesse diálogo, a começar pela violência física contra a escrava. Depois, a advertência de Mindoca à mãe, inspirada no fato verdadeiro relatado pelos jornais: a escrava Eduarda conseguiu fugir de casa e foi ajudada por uma mulher que a encaminhou ao prédio da *Gazeta da Tarde*, onde os abolicionistas a protegeram. Mais do que isso: fizeram a denúncia das sevícias à polícia, resgataram Joana e organizaram uma “procissão cívica” pelas ruas do Rio de Janeiro para denunciar o ocorrido. Isso se deu em 11 de fevereiro de 1886. Joana faleceu três dias depois. A resposta da mãe à filha também indicava uma das linhas de defesa da escravocrata criminosa no julgamento, em outubro do mesmo ano: era histórica e tinha laudos médicos para provar que não poderia ser responsabilizada pelo que fazia com Genoveva. Evidentemente, laudos falsos. À desonestidade da personagem, para que nenhum espectador tivesse dúvida de

sua identidade, o nome por extenso – Dona Francisca – é dito pelo Doutor, ao entrar. Logo mais à frente, Dona Chiquinha ainda tem a desfaçatez de dizer ao Doutor que Genoveva cortou-se quando brincava com outra escrava, acrescentando: “Já não sabe como é esta gente? Amanhã ou depois está dizendo que fui eu que a maltratei” (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.380).

Não há comédia nessas breves cenas, mas Genoveva foge e Dona Chiquinha se tornará risível ao alimentar uma das linhas do enredo da peça, que é procurar a escrava pelas ruas do Rio de Janeiro, repetindo com poucas variações o bordão “onde diabo se meteu o diabo daquela mulata!”. Pois o primeiro lugar que lhe vem à mente é a *Gazeta da Tarde*, como diz à filha: “Pois não sabes que eles andaram outro dia em procissão com as escravas de uma pobre senhora, coitadinha! que ficou com as mãos em mísero estado de tanto dar pancada? Até tiraram o retrato com elas” (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.407).

A ironia em relação à brutalidade do crime de Francisca da Silva Castro é demolidora. Mas o riso que nasce das palavras transcritas é amargo. Mais à frente, a referência ao julgamento também vem marcada pela ironia. Ao saber que a ré fora absolvida pelo júri, Dona Chiquinha comenta: “Fizeram muito bem... Coitadinha!”. E como os jornais despreveram até as roupas e joias que a criminosa usara no tribunal, um personagem acrescentou: “Não era possível condená-la. Ela estava tão bem vestida! E que bons brilhantes!” (Azevedo; Sampaio, 1985, p.470). Na peça, pelo menos, a escrava Genoveva conseguiu escapar da truculência de sua senhora. Ao final ela é libertada pela Câmara Municipal.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio conseguiram incluir o crime e o julgamento na revista de ano, explicitando suas críticas à injusta absolvição de Francisca da Silva Castro. Além disso, aludiram a duas vitórias do movimento abolicionista: a primeira dizia respeito à decisão de alguns jornais de não mais publicar anúncios de recompensa a quem encontrasse escravos fugidos; a segunda foi a extinção da pena de açoites. Esta é mencionada num diálogo que merece transcrição, pois ridiculariza a mentalidade escravista no interior do país. A cena se passa na província de São Paulo e o Tenente-coronel se queixa a Soares – pretendente à mão de Mindoca –, dizendo-lhe, com seu modo caipira de falar, que é preciso tomar providência contra a propaganda abolicionista. Segue-se este diálogo:

SOARES – Ah! O senhor é escravocrata?

TENENTE-CORONEL – Eu não sou nada: sou *sinhô* da fazenda *co* escravatura e todo; isso é que eu sou, e querem tirar a minha *porpriedade*: não *admeto*.

NIQUELINA – O Tenente-coronel é talvez emancipador.

TENENTE-CORONEL – Ai! Agora é que *mecê* falou direito. Eu quero que os *escravo todo* fique *forro*, mas é quando *morré*; enquanto for vivo, que trabalhe, que é pra isso que se fez o negro, vá com o que lhe digo. Inda bem que a nova lei arrumou tudo no tronco por mais ano e meio, e ainda há de *vi* outra que a há de *arrumá* eles na escravidão por toda a vida, vá com o que lhe digo.

SOARES – Engana-se, Senhor Tenente-coronel: os abolicionistas acabam de alcançar uma grande vitória e, com o favor de Deus, não há de ser a última.

TENENTE-CORONEL – Uma vitória? Diga *mecê* qual foi.

SOARES – A pena de açoite foi abolida.

TENENTE-CORONEL – O *reio*? O *bacaiiau*? Não me diga isto pelo *amô* de Deus, seu aquele!

SOARES – Pois foi! Já não há no Código semelhante pena!

TENENTE-CORONEL – Que importa *co código*! O *códio* lá em casa sou eu mais a dona, vá com o que lhe digo!

DONA ENGRÁCIA – É. Nós é o *códio*. (*Baixo a Niquelina.*) O que é *códio*, moça?

NIQUELINA – É uma coisa ao que parece desconhecida nestas paragens.

TENENTE-CORONEL – Eu hei de *mostrá* aos *negrinho* se ronca ou não ronca o *bacaiiau*. *Apôs!* Negro nasceu pra *sê* surrado, *cumo* porco pra *sê* comido. Vá com o que eu lhe digo! (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.446)

O tipo é engraçado, por força da estilização cômica necessária para provocar o riso nos espectadores, mas sua defesa da violência contra o escravo torna-o ao mesmo tempo um escravocrata execrável. A lei extinguindo a pena de açoites foi decretada em 15 de outubro de 1886, na esteira de crimes como o de Francisca da Silva Castro e de outros semelhantes, conforme relata Evaristo de Moraes, ao mencionar a intensa emoção causada pela notícia da morte de escravos de um fazendeiro de Entre-Rios, “que tinham sido açoitados barbaramente em cumprimento de sentença judicial e depois arrastados para a fazenda e sujeitos a novos castigos” (Moraes, 1933, p.223). Evaristo de Moraes lembra que esse crime foi denunciado por Joaquim Nabuco, em *O País* de 29 de julho de 1886. Como nesse dia aniversariava a princesa Isabel, o líder abolicionista dirigiu-se a ela para que soubesse como eram tratados os negros escravizados no Brasil. Vale a pena ler sua breve nota:

Ontem, em Entre-Rios, um amigo nosso assistiu a uma das mais terríveis tragédias da escravidão, nestes últimos anos.

Cinco escravos do Sr. Caetano do Vale, da Paraíba do Sul, acusados de terem morto um feitor, foram condenados pelo júri, um a galés perpétuas e os outros quatro a trezentos açoites cada um. Depois de açoitados, eles foram mandados a pé para a fazenda. A cena a que o nosso amigo assistiu ao passar no trem pela estação de Entre-Rios, foi esta: dois dos escravos estavam ali mortos, enquanto os dois outros, moribundos, seguiam num carro de boi para o seu destino. Será triste para a Princesa Imperial ler esta notícia no dia de seus anos, e eu sinto profundamente dever publicá-la hoje, mas esse quadro facilitará a futura imperatriz a conhecer a condição de nossos escravos e a compreender a missão dos abolicionistas no reinado de seu pai.

Artur Azevedo, evidentemente, estava a par de fatos como esse, que escancaravam a brutalidade da escravidão no cotidiano brasileiro. Sua denúncia do

crime de Francisca da Silva Castro no interior de *O Carioca* deve ter repercutido com muita força na opinião pública do Rio de Janeiro. Em duas semanas, cerca de trinta mil pessoas haviam visto a peça – como informam os anúncios teatrais –, que ficou em cartaz até o final de fevereiro de 1887.

Já na revista do ano seguinte, *O Homem*, também escrita com a colaboração de Moreira Sampaio, não há críticas tão contundentes à escravidão. Os autores se limitaram a colocar em cena uma alusão ao “*meeting* abolicionista” que na noite de 6 de agosto de 1887, no Teatro Politeama Fluminense, foi inviabilizado por secretas e capoeiras que invadiram o recinto aos gritos, jogaram bombas, interromperam a fala de Quintino Bocaiúva e forçaram o encerramento da reunião, que transcorria pacificamente. Os jornais do dia seguinte descreveram o incidente, indignados com a truculência da tropa de choque escravista. De acordo com o que se lê em *O País* de 7 de agosto, foi uma verdadeira batalha. Para repelir a “horda selvagem dos facínoras a soldo da polícia e para repeli-los e contê-los, o povo lançou mão das cadeiras e dos bancos”, impedindo também que fosse agredido o orador. No tumulto, muitas pessoas ficaram feridas.

A Confederação Abolicionista, promotora do evento, marcou novo *meeting*, no Campo da Aclamação, a ser realizado dois dias depois. Mas a polícia adiantou-se e proibiu oficialmente ajuntamentos de pessoas em ruas e praças. Mesmo assim, muita gente se dirigiu ao local, que estava tomado pela força policial. Correria e pancadaria marcaram aquela tarde de 8 de agosto, na qual os abolicionistas se viram privados do direito de se manifestar com liberdade. Esses acontecimentos dão uma ideia da luta pelo fim da escravidão sob o gabinete Cotegipe, então no poder.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio situaram a ação do quarto quadro de *O homem* no Campo da Aclamação, no momento em que se iniciaria o “*meeting* abolicionista”. Lá estão curiosos, dois abolicionistas e Prud’Homme – a plateia sabia que se tratava de José do Patrocínio, que assinava seus artigos com o pseudônimo de Proudhomme –, ansiosos quanto à realização ou não do evento. Quando um dos oradores começa a falar para um pequeno grupo, logo se ouve o apito da polícia e correm todos.

Embora breves, as cenas cumprem o que é da natureza da revista de ano, isto é, registrar os fatos importantes de um determinado ano. Como *O homem* estreou em 3 de janeiro de 1888, no Teatro Lucinda, os espectadores seguramente se lembrariam das agressões sofridas pelos abolicionistas no Teatro Politeama e no Campo da Aclamação.

* * *

Em outras peças que escreveu antes de 1888, Artur Azevedo colocou em cena o Brasil escravocrata, mas sem fazer críticas à escravidão. Para ser fiel à realidade de seu tempo, não podia deixar de fora o escravo em comédias que se passam na cidade ou no campo. Em alguns casos, o registro não vai além de uma referência, como a “preta velha” de *A filha de Maria Angu*, ou de entradas

e saídas rápidas, como a do moleque vendedor de balas, com uma única fala, em *O Rio de Janeiro em 1877*. Já na opereta *Nova viagem à Lua*, cujo primeiro ato se passa no pátio de uma fazenda, os escravos formam um grupo que vem à cena para cantar e dançar o jongo. Na opereta *Os noivos*, escravos e escravas, ajoelhados junto de seus senhores, rezam a “Ave Maria” logo na abertura da peça, que se passa toda numa fazenda. Maior importância no desenvolvimento dos enredos cômicos tiveram os personagens das comédias *Uma véspera de Reis* e *A mascote na roça*. Na primeira, o escravo doméstico José lembra o “demônio familiar” de Alencar, fumando charutos de seu senhor e convencendo a mocinha da casa a receber uma carta de um pretendente; na segunda, a escrava Fortunata é disputada por dois homens que acreditam ser ela uma mascote que dá sorte. A personagem é hilária, como também a mucama Marcolina da opereta *A bela Helena*. O sucesso de *Uma véspera de Reis* levou Artur Azevedo a escrever uma continuação ainda mais engraçada, *O Barão de Pituaçu*, opereta em que o moleque José, agora forro, disfarça-se de barão para seduzir uma cortesã.

O comediógrafo que sabia retratar o Brasil escravista pelo prisma da crítica contundente ou pela leveza da comédia engajou-se na luta pelo fim da escravidão também como jornalista. Embora sua principal função nos jornais fosse escrever críticas teatrais e matérias afins, por vezes abordava outros assuntos, entre eles o movimento abolicionista. Na crônica “De Palanque”, publicada no *Diário de Notícias* de 16 de maio de 1885, por exemplo, transcreveu um projeto de lei do deputado Leopoldo Bulhões, de 1883, que decretava o fim imediato da escravidão. Fez isso porque alguns dias antes, em *O País*, um projeto de lei semelhante fora proposto por um anônimo sem nenhuma menção ao deputado eleito por Goiás, que era próximo de Joaquim Nabuco e membro do Partido Liberal.

Artur Azevedo jamais compactuou com a ideia de que a escravidão no Brasil era mais amena do que em outros lugares e que nossos cativos eram bem tratados por seus senhores. Em outra crônica da série “De Palanque”, de 21 de setembro de 1885, comentou um caso ocorrido no interior de São Paulo, segundo notícia veiculada no *Correio de Campinas*. Em dificuldades financeiras, o proprietário de um escravo teria enlouquecido por se ver forçado a vendê-lo. Estimava-o como se fosse um irmão e não suportou ver-se separado dele. O relato do jornal enfatizava a ligação afetiva entre senhor e escravo, como se escravidão não houvesse. Artur Azevedo relativizou a veracidade da notícia, dizendo, primeiramente, que não acreditava que a causa do enlouquecimento fora a necessidade da venda do escravo, porque, se lhe tivesse tanta amizade, esse homem “não seria senhor de seu amigo”. O cronista afirma não compreender que “um homem seja amigo de outro a ponto de enlouquecer por seu respeito, e conserve o direito de o chamar seu escravo”. Duro em suas considerações sobre o fato ocorrido, complementa o seu pensamento, referindo-se às relações entre senhores e escravos no Brasil: “É muito comum dizer-se no Brasil: – Oh! Fulano é muito amigo dos seus escravos! – ou ainda mais: – Beltrano para os

seus escravos não é um senhor: é um pai! – Não há nada mais ... mais... como direi?... mais sacrílego! Sim, que é sacrílego fazer semelhante emprego desses dois vocábulos: *amigo e pai*”.

Em outra crônica publicada no mesmo *Diário de Notícias*, de 15 de dezembro de 1885, Artur Azevedo polemiza com o escritor Valentim Magalhães acerca do suicídio de um menino de treze anos. Órfão de pai e mãe, empregado numa loja de comércio, esse menino deixou uma carta dizendo-se triste por ver sofrer os irmãos e nada poder fazer porque não tinha salário, apesar de ser bem tratado pelo patrão. Valentim Magalhães havia escrito um artigo em que defendia o suicida e seu direito de tirar a própria vida, privada de afetos. Artur Azevedo respondeu duramente, condenando o suicídio como saída para os que não têm família, amigos ou proteção e lembrando as próprias dificuldades que enfrentou quando criança. Além disso, havia na sociedade brasileira um grupo de desassistidos que não podia ser esquecido. Perguntava então ao seu oponente:

E o escravo, que é feito da mesma massa que o menino Castilho, o escravo que não tem o direito de saber quem é seu pai; o escravo que é filho de uma desgraçada a quem não se concede ao menos a faculdade natural do pudor; o escravo, que nem sequer tem liberdade para matar-se: quais são os seus irmãos? Quem o protege?

Com intervenções como essas, Artur Azevedo colocava-se ao lado dos jornalistas fluminenses que batalhavam pelo fim da escravidão. Ainda no *Diário de Notícias*, de 18 de março de 1886, finalizou um folhetim dedicado ao ator português Foito, vítima da febre amarela, com estas palavras: “Difícilmente seremos alguma coisa, enquanto a civilização brasileira lutar com esses dois tremendos obstáculos: a febre e a escravidão”. Um último exemplo para reforçar aqui o retrato do militante pode ser encontrado numa crônica de 11 de agosto de 1886, publicada no semanário *A Vida Moderna*. O cronista noticia a distribuição de quarenta cartas de liberdade pela Câmara Municipal, que convidou a princesa Isabel a participar do evento, e faz o seguinte comentário:

Entre os escravos havia dois que eram brancos. Sua Alteza admirou-se muito de que houvesse escravos da sua cor, e comoveu-se bastante. Há mesmo quem diga que Sua Alteza chorou. A mim confesso que tanto me comovem escravos brancos como amarelos ou pretos: a minha sensibilidade não faz questão de ótica. Também não compreendo que a nossa princesa se admirasse de ver escravos brancos; há quinze anos, isto é, antes da lei de 28 de setembro, os homens da nossa raça bem que os faziam, com o simples adjutório de uma mulher branca e cativa. Escravos brancos não faltam no Brasil em número talvez proporcional ao dos senhores que não o são. (Azevedo, 2013, p.59)

A crítica à “sensibilidade” da princesa é bastante clara. Como podia ela se comover apenas com a existência de escravos brancos? Os negros não mereciam a mesma consideração? Como podia ela desconhecer um fato tão corriqueiro do



nosso escravismo como as crianças nascidas das relações sexuais entre senhores e escravas de pele mais clara? Antes da Lei do Ventre Livre, essas crianças continuavam escravizadas e podiam até ser vendidas pelos próprios pais.

Na mesma crônica, Artur Azevedo aborda uma notícia dada pela *Gazeta da Tarde*, relativa à iniciativa dos frades carmelitas, que libertaram 66 cativos que pertenciam à sua Ordem. O cronista não acompanha o jornal nos elogios feitos aos religiosos. O gesto filantrópico lhe pareceu um tanto ocioso, para não dizer oportunista, uma vez que os “ministros de Deus” conservaram-se até aquele momento escravocratas. Por que não libertaram os seus escravos antes? Agora que o fim da escravidão era iminente, nada mais fácil do que agir em conformidade com o pensamento da maioria da população. Sem papas na língua, o abolicionista de primeira hora conclui:

Suas Reverendíssimas resistiram ao influxo da lei Rio Branco, ao tremendo discurso de Torres Homem, ao 25 de março, ao ministério Dantas: viram passar, indiferentes, do fundo de suas celas, todo esse movimento abolicionista com a sua imprensa inflamada, as suas festas, as suas consagrações, e todo o brilhante cortejo de *matinés e quermesses*, e só agora, depois de tudo isso, é que se lembram de restituir à liberdade esse punhado de homens, a maior parte dos quais são talvez sexagenários, libertos por lei? Tarde piaram, meus santarrões: a mim não me apanham loas enternecidas nem melífluas candongas. Isto de escravatura está por pouco tempo, graças a Deus: mas tenho ainda esperanças de ver desaparecer o último frade antes do último escravo. (Azevedo, 2013, p.60)

Essas palavras dizem tudo sobre o nível de envolvimento de Artur Azevedo com a luta abolicionista. Olhos atentos aos fatos e discernimento sobre seus reais significados, não se deixou enganar por falsas aparências. Nas palavras transcritas acima, a verdade sobre a igreja, que demorou para aceitar a ideia da abolição. Em suma, o comediógrafo e jornalista batalhou pelo fim da escravidão na linha de frente, com as armas que tinha em mãos, atuando sobre a consciência de seus espectadores e leitores. Sua contribuição para a causa humanitária não foi pequena, como espero ter demonstrado.

Nota

1 Agradeço o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para a realização da pesquisa *Teatro e escravidão no Brasil*

Referências

ALONSO, A. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

AZEVEDO, A. O Liberato. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983. t.I, p.649-64.

- AZEVEDO, A. *Crônicas em A Vida Moderna (1886-1887)*. Org. Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013.
- AZEVEDO, A.; DUARTE, U. O escravocrata. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985. t.II, p.177-212.
- AZEVEDO, A.; SAMPAIO, M. O mandarim, In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985a. t.II, p.213-76.
- _____. Cocota. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985b. t.II, p.289-366.
- _____. O Carioca. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985c. t.II, p.371-473.
- CHALOUB, S. 1871: as prostitutas e o significado da lei. In: *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p.189-201.
- CONRAD, R. *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1975.
- COSTA, E. V. da. *O abolicionismo*. 8.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- FARIA, J. R. (Dir.) *História do Teatro Brasileiro. I: das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2012.
- MACHADO, M. H. P. T.; CASTILHO, C. T. (Org.) *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2015.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Artur Azevedo e sua época*. 4.ed. São Paulo: Lisa, 1971.
- MESSER, O.; NEVES, L. de O. (Org.) *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MORAES, E. de. *A escravidão africana no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1933.
- _____. *A campanha abolicionista (1879-1888)*. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.
- NABUCO, J. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.
- RIBEIRO, J. Artur Azevedo e o teatro abolicionista. *Dionysos*, ano VII, n.7, p.7-10, março 1956.
- SAYERS, R. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SCHMIDT, A. O teatro e a abolição. *Boletim da SBAT*, ano XXVIII, n.253, p.5-6. out.-dez. 1949.
- SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (Org.) *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- SILVA, E. Resistência negra, teatro e abolição da escravatura no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 179, n.476, p.287-304, jan./abr. 2018.
- SÜSSEKIND, F. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENEZIANO, N. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. 2.ed. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

RESUMO – O presente artigo pretende mostrar como foi relevante o envolvimento de Artur Azevedo com a luta pelo fim da escravidão no Brasil. Na década de 1880, deflagrada a campanha abolicionista, ele escreveu uma comédia e um drama para condenar a instituição do cativo; em seguida, nas revistas de ano, uma forma de teatro cômico e musicado, satirizou os senhores escravocratas e denunciou os crimes que cometeram contra os escravizados. Também como jornalista Artur Azevedo escreveu artigos comprometidos com a causa abolicionista.

PALAVRAS-CHAVES: Artur Azevedo, Dramaturgia brasileira, Escravidão, Abolição.

ABSTRACT – This article outlines the relevance of Artur Azevedo's involvement in the struggle against slavery in Brazil. In the 1880's, as the abolitionist campaign was unleashed, he wrote a comedy and a drama condemning slavery; then, in the "revistas de ano" (a type of comic play with musical sketches), he satirized the slaveowners and denounced their crimes against slaves. As a journalist, Artur Azevedo was also committed to the abolitionist cause.

KEYWORDS: Artur Azevedo, Brazilian dramaturgy, Slavery, Abolition.

João Roberto Faria é professor titular aposentado de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. É membro do Grupo de Pesquisa Brasil-França, do Instituto de Estudos Avançados da USP, e pesquisador PQ do CNPq. @ – jroberto@usp.br / <https://orcid.org/0000-0003-2405-4890>.

Recebido em 27.8.2021 e aceito em 13.9.2021.

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil.

A língua do outro e a nossa: Política, tradução e psicanálise

PAULO SÉRGIO DE SOUZA JR.¹

“LÍNGUA é mais que sangue”. É com essa frase, escrita pelo filósofo e tradutor judeu-alemão Franz Rosenzweig, falecido em 1929, que inicio este breve texto 90 anos depois. O falecimento desse homem, que viveu entre línguas e entre tradições – morte contemporânea à dita “Grande Depressão” (A Crise de 1929) –, livrou-o de testemunhar as milhares de outras mortes que marcariam a Europa nos anos seguintes: mortes físicas, decerto, como se sabe, mas também mortes simbólicas que vinham se acumulando antes mesmo da Segunda Guerra.

A esse respeito podemos citar, já no início do século, a limitação do ingresso de judeus em várias universidades europeias, mas também a queima de livros (1933); a proibição do ingresso em cursos superiores de prestígio (1934); a proibição dos casamentos mistos¹ (1935); a perda da cidadania alemã (1936); a proibição de frequentar diversos locais públicos (1938); o confisco de rádios (1939), aparelhos telefônicos (1940); a proibição do uso de telefones públicos (1941); o impedimento do ingresso em escolas (1942) e as contínuas deportações (1943-1945). O idioma ídiche, não surpreendentemente, foi proibido em diversos países. Era como se não bastasse dizimar a carne sem, antes, ter garroteado bem o espírito. Língua é mais que sangue.

O discurso nazista, geralmente considerado o paroxismo moderno da colonização do outro – caminhando numa espécie de crescente que vai da negligência ativa à sistemática aniquilação – serve aqui para pensarmos uma época, mas também uma história que se repete como farsa. E já que nos é vedado conhecer a origem (veto que tentamos mitigar com os tantos mitos que criamos para dela dar conta), aquilo que se teria realizado primeiro como tragédia guarda em si certo parentesco justamente com o mítico, sendo o farsesco o que ainda temos de mais palpável – mas, nem por isso, menos real. Recomeça-se, então, incessantemente e desde sempre. Esquecimento e memória. É o inseto que troca repetidamente a sua casca quando esta já não lhe cabe; inseto com o qual nunca nos deparamos para além das estruturas ocas que ele deixa pelo caminho – aquilo que lhe sobra. Se no princípio era o Verbo, então há de se pensar que a nossa lida, humana, é sempre com a perda e com o eco.

“Língua é mais que sangue.” É com essa frase que Victor Klemperer [1881-1960] inicia o compilado das notas tomadas entre 1933 e 1945, publicado em 1947, intitulado *Lingua Tertii Imperii: anotações de um filólogo*. Roma-

nista e professor universitário de origem judaica, convertido ao protestantismo, Klemperer não imaginava que a Alemanha pudesse se tornar, em pleno século XX, um país totalitário; acreditava que não haveria mais perseguições religiosas ao povo judeu depois da Inquisição espanhola, e por essas e outras não cogitou seriamente deixar o país. País que o perseguirá e no qual conseguiu sobreviver apenas em razão do empenho da pianista, pintora e tradutora Eva Schlemmer [1882-1951]: a esposa ariana, que jamais saiu do lado do marido, impedindo a sua morte pelas forças hitleristas.

Nesse seu livro, imortalizado pelas iniciais do título, *LTI*, é do latim que Klemperer importa os termos para nomear seu objeto de estudo ao longo dos anos de penúria: *Lingua Tertii Imperii* (A Linguagem do Terceiro Reich). Não se trata, contudo, de um cacoete de especialista, tampouco de um rompante de erudição. Antes mesmo, de uma escolha que reencena ironicamente a presença e a serventia, no discurso nazista, da língua do outro. Segundo Klemperer, “poucas palavras foram cunhadas pelo Terceiro Reich, talvez nenhuma. A linguagem nazista usa empréstimos do estrangeiro e absorve muito do alemão pré-hitlerista. Mas altera o sentido das palavras e a frequência de seu uso”. Ela “envenena palavras e formas sintáticas. Adapta a língua ao seu sistema terrível e, com ela, conquista o meio de propaganda mais poderoso — ao mesmo tempo o mais público e o mais secreto” (Klemperer, 2009, p.56). Língua é mais que sangue.

A colonização do outro passar pela língua não é algo novo. Ela passar batido, tampouco. O ideal que presidiu a formação dos Estados modernos nacionais no século XV (um deus, um rei, uma lei, mas também uma língua) teve como resultado a repressão da diversidade linguística em países como a França, por exemplo – em que atualmente, para línguas como o bretão e o provençal, restou um lugar quase pitoresco, bem como a qualificação dada pela Unesco de idiomas em sério risco de extinção.

No Brasil não seria diferente: o Diretório dos Índios, elaborado em 1755 por D. José I, rei de Portugal – e tornado público dois anos depois através do famigerado Marquês de Pombal – proibiu aos povos indígenas aquilo que, para o colonizador, era obsceno: a nudez, as habitações coletivas e o uso da língua geral (de base majoritariamente tupi: “a língua mais usada na costa do Brasil”, como dizia José de Anchieta no título de sua gramática²). O desacato, naturalmente, era punido – acabando, por vezes, em morte. E o eco disso se percebe muitos anos depois, com a campanha de nacionalização lançada por Getúlio, quando em 1939 se proibiu não apenas a impressão de jornais em línguas estrangeiras, mas também falá-las em público, obscenas que se tornaram. Língua é mais que sangue.

O nacionalismo, no entanto, não redimiou nosso idioma. Se, por um lado, desde a Carta de Pero Vaz e as primeiras descrições – feitas por José de Anchieta, Pero de Magalhães Gândavo, entre outros – entendeu-se comprovar linguisticamente o déficit que já se presumia encontrar nos povos daqui (a ausência de alguns fonemas no tupi materializaria, aos ouvidos portugueses, a ausência

de um poder religioso e real, e também de uma administração jurídica entre os autóctones), por outro, o português brasileiro carregaria no futuro a pecha de uma língua menor, ritmando esse adjetivo sempre a contrapé – a tônica, não por acaso, recaindo no elemento europeu desse binômio.

Assim, vítimas de patriotismos estranhos que nos privaram do multilinguismo, fizeram de nós não apenas falantes convictos de uma língua só, mas de uma *mesolíngua* – por assim dizer –, como se já não bastasse estarmos tão distantes não apenas das 274 línguas indígenas que resistem ainda faladas em território nacional,³ muitas delas em sério risco de extinção, mas também de costas viradas para as variedades hispânicas faladas nos países com que temos fronteira; e, sobretudo, desconectados do próprio processo de criouliização pelo qual passou o idioma que chamamos de *nosso* – sem querer reconhecer os *nós* que nele se fazem presentes, incorporando-o e incrementando-o com os seus matizes, desvios e heranças. Língua é mais que sangue.

Parece inescapável, portanto, o fato de que aquilo que se produz em língua estrangeira e chega ao Brasil tenha de se haver com os efeitos desse somatório de depreciações, autodepreciações e apagamentos; de consolidações sucessivas de silenciamentos e vira-latismos. Evidentemente, isso não nos impede de exercer a nossa bravata com relação a outros países (vizinhos ou não) que consideramos menores e piores que nós, ou línguas que achamos por bem considerar menos complexas (seja lá o que isso signifique) ou supostamente desprovidas de *saudade*. No entanto, tampouco nos livra de ver, numa certa Europa, tácita ou franca superioridade; ou de supor, de uma América que está mais ao Norte, que ela estaria sempre por cima.

Dito isso: a nós, psicanalistas, não nos escapa o fato – ou, pelo menos, os efeitos do fato – de que a psicanálise é uma teoria *importada*. Cumpre indagar, então, o quanto nós, supostamente interessados pela linguagem de um modo particular, nos importamos com isso. Em certo sentido, na esteira do gesto derridiano de *nomear a América Latina* – realizado em sua brilhante conferência sobre o que é ali chamado de “geopsicanálise” (Derrida [1981]) –, seria importante que nos perguntássemos em conjunto: quando, em se tratando de psicanálise, nomeamos a América Latina, o Brasil, em que língua o fazemos?

A obra de Freud, escrita em seu alemão com sotaque austríaco, pagou pedágios de tradução indireta por muitas décadas no país, capitaneada pela evidente falta de honestidade editorial, estampada em dourado nas capas duras de seus caríssimos volumes que adornaram estantes de tantos escritórios médicos, jurídicos e bibliotecas particulares de intelectuais abastados Brasil afora. Só depois começou a ser traduzida diretamente para o português brasileiro. Não se pode dizer, assim, que tenhamos propriamente entrado em contato com a língua de Freud – administrada a conta-gotas, entre parênteses, nos trabalhos que faziam questão (nem sempre pelas razões mais nobres, é preciso dizer) de trazer a tiracolo o conceito na língua de origem.

Mas o fato é que, com a Segunda Guerra, como aponta Jean-Claude Milner (Lévy; Reznik, 2014), passa-se do alemão – que ocupava o lugar de língua do pensamento desde o final do século XVIII – ao francês – língua em que as novas ideias seriam então conjugadas (“Sartre, Merleau-Ponty, o estruturalismo nascente...”). E com o francês, sim, estivemos em contato considerável: quer pela própria escolarização da época; quer pelos brasileiros que estiveram em formação na França nas décadas de 1960/1970 – alguns dos quais seriam porta-vozes do lacanismo no Brasil nos anos seguintes –; quer pelas traduções que começaram a ser feitas diretamente do francês, ainda que de forma pouco sistemática, no início, e por estudiosos sem formação ou real traquejo para o ofício tradutório.

O resultado se deixa notar logo nas primeiras páginas: quando abrimos boa parte da literatura psicanalítica nacional traduzida da língua francesa, sobretudo os textos de Lacan, é custoso não esbarrar em construções e vocabulários mal ajambrados, em textos que muitas vezes têm a sua leitura dificultada pelo fato de que os erros de tradução se acumulam e se esparramam pelas beiradas; e que a hesitação constante em *traduzir efetivamente* produz, por exemplo, fenômenos curiosíssimos como a escolha de “semblante” (que é sinônimo de “rosto”, “fisionomia”) para traduzir *semblant* (que, em francês, denota “aparência enganosa”, “simulacro”). Isso para ficarmos apenas com o que está na cara. Língua é mais que sangue.

Ora, “quais as razões para preferir a sonoridade da palavra estrangeira, tão ressoante? – pergunta Klemperer. “Em primeiro lugar”, responde ele, “a própria sonoridade. Mas, se procurarmos os diferentes motivos até o último detalhe, descobriremos que também há o desejo de encobrir coisas indesejáveis” (Klemperer, 2009, p.382). E que coisas seriam essas? Para essa pergunta arrisco aqui um arremedo de resposta, um simulacro, redizendo o que muito já se disse: há certa dimensão de perda no próprio ato de subjetivar um texto na língua para a qual se traduz.

Bem, sobre isso já correu muita tinta, não há como negar; mas também é preciso dizer que isso se deu quase sempre na chave que não abre as melhores portas: a da intraduzibilidade, que equipara tradução a traição. “Tradutor, traidor” é o que diz o rancoroso adágio italiano, cúmplice do original ciumento – e, convenhamos, um tanto sexista –, que remói as traduções como *belles infidèles* (“bonitinhas, mas ordinárias”, em francês). A perda, no entanto, conviria ser localizada noutro lugar: menos na tradução, como algo que estaria em débito, e mais no próprio reconhecimento de que o original não está com tudo *isso*, e ele é menos do que se esperava ser. Sobre o original recai uma barra, e as suas traduções – que nele jazem em potencial, desde sempre – são não apenas prova disso, mas os seus melhores desdobramentos: aquilo que lhe fornece um horizonte. Afinal, vale lembrar que “original” vem do latim *origō* (de onde também deriva “Oriente”, o lugar do qual se diz nascer o Sol), e que “horizonte” vem

justamente do verbo grego *ὀρίζω* (*horízō*: separar, limitar). Horizonte, portanto, como limite, mas também alargamento e expansão. Língua é mais que sangue.

Nesse sentido, *relutar* é não fazer o luto da palavra estrangeira; velar eternamente a língua do outro, sem revelá-la em sua obscenidade e sem se apropriar disso que ela reserva e está sempre ali pronto para nos colonizar e matar enquanto singularidade e invenção: “A palavra estrangeira”, diz Klemperer (2009, p.382), “impressiona e é tanto mais imponente quanto menos compreendida for [...] (Que se pense no efeito da liturgia em latim no serviço religioso católico)”, por exemplo.

Ora, a criança, colonizada pela língua materna, acha por onde revidar tão logo se torna capaz de falar em primeira pessoa, apropriando-se da língua do outro para fazê-la sua. O jogo das aquisições, de primeira ou segunda língua, e o jogo das traduções não são objeto de pacifismo. Quem se aventurou que o diga! Não por acaso, em espanhol, quando alguém quer afirmar que “se vira” falando uma língua, pode bem dizer: “*Me defiendo!*”. E quando se nasce em português, há duas opções para o filhote: ou *morre*, ou *vinga*. A diferença, vale dizer, entre o filhote humano e os outros é que o humano termina de ser maturado fora do útero pelos atravessamentos da língua que o coopta, sem deixar grandes opções. A sua vingança passa pela linguagem: é o que nos mostram os experimentos de total privação linguística feitos ao longo da história, em que crianças apartadas da linguagem pereceram miseravelmente. Língua é mais que sangue.

Klemperer (2009, p.55) diz que as “palavras podem ser como minúsculas doses de arsênico: são engolidas de maneira despercebida e parecem ser inofensivas; passado um tempo”, no entanto, “o efeito do veneno se faz notar”. Dito isso, a pergunta insiste: quando, no campo da psicanálise, nomeamos a América Latina, quando nomeamos o Brasil, com que palavras o fazemos?

Se Freud construiu sua teoria a partir da clínica, e nessa teoria encontramos os dizeres saídos da boca de seus pacientes, que dizeres utilizamos nós para construir a nossa? E que palavras hoje se pode dizer que nos envenenam? Com que língua falamos e escrevemos a *nossa* psicanálise – seja lá o que isso for – e com o que a ilustramos? O que fazemos com essa língua que vem do Outro teórico: fazemos dela a nossa, devorando-a antropofagicamente, ou mordemos a nossa própria e nos entregamos ao ventriloquismo? Ou pior, colocamos na boca dos nossos pacientes aquilo que Freud tomou emprestado da boca dos seus? Qual o preço das narrativas que assim silenciemos? Como diria António Vieira no “Sermão da terceira Dominga *Post Epiphaniam*”, pregado na Sé de Lisboa por volta do ano de 1662 – alguns anos antes, portanto, de ser encarcerado pela Inquisição –: “as despesas de tudo isto [...] se veem tiradas e espremidas todas do sangue, do suor e das lágrimas dos vassalos [...], chorando os naturais para que se alegrem os estranhos”. Língua é mais que sangue.

Para a psicanálise, uma política linguística não teria como prescindir, então, reinstaurando o ato freudiano, de olhar para as nossas próprias tragédias

quando nos preocupamos em pensar o analista em seu consultório, mas também na *cidade*, na *praça*, na *rua*... que me parecem mais interessantes que *pólis*, termo que lamentavelmente se vem convencionando utilizar no Brasil – e da qual estavam excluídos, por sinal, os estrangeiros, as mulheres e os escravizados. Será que olhamos nos olhos das nossas tragédias cotidianas quando pensamos em nossas poltronas e divãs, nas falas e textos que veiculamos, na teoria para a qual nos propomos a contribuir? Em que medidas essas tragédias são nossas? São, quem sabe, as que chegam aos nossos divãs, ou apenas as que chegam até nós pelos noticiários?

Ora, a localização geográfica, mas também o preço que praticamos em nossas clínicas peneiram invariavelmente as narrativas que chegam aos nossos consultórios. Quantos reais marcam a nota de corte da nossa escuta? E, para além da clínica pública – hoje em pauta após anos de apagamento na história da psicanálise (Danto, 2019) –, que real interesse temos nós de pensar uma formação menos elitista e menos homogênea, deixando de supor que quem não dispõe de capital é eventualmente o analisante, mas não o eventual analista em formação? Aqueles que vemos e reconhecemos como pares, de onde vêm e que língua falam? Qual o sotaque? Que cor de pele fazem ver, que sobrenomes fazem ouvir e com que gênero se identificam?

Uma política linguística para a psicanálise no Brasil não pode desviar dessas perguntas. Tampouco do fato de que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no país; das torturas em supermercados; dos transeuntes desavisados que encontram balas perdidas. O genocídio do negro brasileiro escancara a nossa porta, enquanto entram pelas janelas o calamitoso primeiro lugar ocupado no *ranking* de assassinatos de pessoas trans, o preconceito arraigado no Sudeste contra os nordestinos, a violência sistemática contra a mulher – e sobretudo a mulher negra – e a espoliação dos povos indígenas. Violências e mortes físicas, decerto, como é de conhecimento amplo, mas também violências e mortes simbólicas que se acumulam há tempos.

Até o governo de Getúlio, a capoeira era criminalizada como ato de vadiagem desde o século XIX; e o samba, desde o início do XX. O ataque e a criminalização contra povos indígenas e seus defensores foram considerados os mais graves do mundo, conforme relatoria da Organização das Nações Unidas divulgada ano retrasado (Calazans, 2018). A criminalização da maconha, conhecida no Brasil Colônia como “fumo de negro”, estende-se até os dias de hoje, e nasceu colada no combate a religiões de matriz africana (Barros; Peres, 2011). Em 2017, foi analisada pelo Senado Federal uma proposta de criminalização do funk como crime de saúde pública contra a criança, o menor adolescente e a família (Ideia Legislativa, 2017). E uma das questões do Enem 2018 que abordava o pajubá, dialeto utilizado por comunidades gays e trans – e com forte influência iorubá, diga-se de passagem –, gerou burburinho em todo país, recebendo críticas menções presidenciais. É como se não bastasse dizimar a carne sem, antes, ter garroteado bem o espírito. Língua é mais que sangue.

“Foi a filha de um trabalhador. Ela fala inglês, tem aula de balé, tem aula de tudo, era estudiosa...” (Félix apud DeLuca, 2019). É com essa frase, dita pelo avô de Agatha Félix, assassinada no Rio de Janeiro em setembro passado, que encerro aqui este texto, escrito uma semana depois. Um eco de tantos estampidos, disparos e desfechos... e muito de Brasil. Um país que cada vez menos espera abrir a boca para calar a língua, não poupando o sangue quando divisa a pele. E a cada psicanalista fica o convite de abrir os ouvidos e, como diria Lacan em 1978, ver-se forçado – pois é preciso que se veja forçado a isso – a reinventar a psicanálise. Aqui, agora e sempre.

Notas

- 1 A dita “Lei de proteção ao sangue e à honra alemães” [*Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre – Blutschutzgesetz*].
- 2 Cumpre notar, quanto à língua geral, que “foi nas áreas mais afastadas do centro administrativo da Colônia (que era a Bahia) que se intensificou e generalizou [seu] uso”. A *língua brasílica* era “língua comum entre os portugueses e seus descendentes — predominantemente mestiços — e escravos (inclusive africanos), os índios tupinambá e outros índios incorporados às missões, às fazendas e às tropas: em resumo toda a população, não importa qual sua origem, que passou a integrar o sistema colonial” (Rodrigues, 1986, p.101).
- 3 Os dados sobre o número de línguas indígenas existentes hoje no Brasil não são exatos. O Museu Paraense “Emílio Goeldi” contabiliza 150; o Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp) e o Laboratório de Línguas Indígenas da Universidade de Brasília (UnB), por sua vez, com base nas projeções de Aryon Rodrigues, falam em 181. No entanto, o Censo de 2010, elaborado pelo IBGE, aponta a existência de 274 línguas faladas em território nacional por 305 povos indígenas diferentes.

Referências

- ANCHIETA, J. de. *Arte de grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil*. Leipzig: B. G. Teubner, 1876.
- BARROS, A.; PERES, M. Proibição da maconha no Brasil e suas raízes históricas escravocratas. *Revista Periferia*, Duque de Caxias, v.3, n.2, jul.-dez., 2011. Disponível em: <doi.org/10.12957/periferia.2011.3953>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- CALAZANS, M. “Ataques e criminalização contra os povos indígenas e seus defensores no Brasil são os mais graves do mundo”, afirma relatora da ONU. *Conselho indigenista missionário*, Brasília, 21.9.2018. Disponível em: <cimi.org.br/2018/09/ataques-e-criminalizacao-contr-a-os-povos-indigenas-e-seus-defensores-no-brasil-sao-os-mais-graves-do-mundo-afirma-relatora-da-onu/>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- DANTO, E. A. *As clínicas públicas de Freud*. Trad. Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- DELUCA, N. “Isso é confronto? A minha neta estava armada, por acaso?”, diz avô de Agatha. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22.9.2019. Disponível em: <www1.folha.uol.com>.

br/cotidiano/2019/09/isso-e-confronto-a-minha-neta-estava-armada-por-acaso-diz-avo-de-agatha.shtml>.

DERRIDA, J. Geopsicanálise “and the rest of the world” [1981]. Trad. Paulo Sérgio de Souza Jr. In: SOUZA JUNIOR, P. S. de. (Org.) *A psicanálise e os lestes*. São Paulo: Annablume, v.2 [no prelo].

IDEIA LEGISLATIVA. Criminalização do funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família — Sugestão n.17 de 2017. Disponível em: <www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=65513>. Acesso em: 13 jan. 2020.

KLEMPERER, V. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. Miriam B. P. Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

LACAN, J. 9^o Congrès de l'École Freudienne de Paris sur La transmission. *Lettres de l'École*, Paris, v.25, n.2, 1979.

LÉVY, D.; REZNIK, S. Wo Es war... la langue – entrevista com Jean-Claude Milner. Trad. Paulo Sérgio de Souza Jr. *Analytica*, São João Del Rei, v.3, n.5, 2014. Disponível em: <www.seer.ufsj.edu.br/index.php/analytica/article/view/823>. Acesso em: 13 jan. 2020.

RODRIGUES, A. *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.

VIEIRA, A. Sermão da terceira Dominga *Post Epiphaniam*, na Sé de Lisboa (Portugal). In: *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959. v.2.

RESUMO – Este artigo parte de aspectos linguístico-históricos gerais e se aproxima do caso brasileiro para pensar o papel do vernáculo como instrumento de colonização e a política de língua no Brasil. A partir da ideia de que a colonização do outro passa pela língua – e tendo em vista as especificidades linguísticas, raciais e socioeconômicas brasileiras –, procuramos trazer ao debate alguns dos efeitos da colonização em um campo no qual a linguagem tem um estatuto duplamente privilegiado, a saber: a tradução de textos psicanalíticos.

PALAVRAS-CHAVE: Política, Língua, Tradução, Psicanálise.

ABSTRACT – This paper starts with general linguistic-historical aspects and addresses the Brazilian case to reflect on the role of the vernacular as an instrument of colonization, and on language policy in Brazil. Because colonizing the other involves language, and because of the Brazilian linguistic, racial and socioeconomic specificities, we seek to bring to the debate some effects of colonization in a field where language has a doubly privileged status, namely: the translation of psychoanalytic texts.

KEYWORDS: Politics, Language, Translation, Psychoanalysis.

Paulo Sérgio de Souza Junior é psicanalista, linguista e tradutor. Bacharel e doutor em linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp), com pós-doutoramento no Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Ja-

neiro. Foi professor associado do Departamento de Língua Romena e Linguística Geral da Universidade Alexandru Ioan Cuza (Iași). @ – contra_sujeito@yahoo.com.br / <https://orcid.org/0000-0003-2393-5469>.

Recebido em 14.1.2020 e aceito em 30.4.2020.

¹Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, Brasil.

“Pertencimento/não pertencimento” Franz Kafka: um exemplo a ser lembrado¹

CELESTE RIBEIRO-DE-SOUSA¹

Ponto de partida

NUM MUNDO em que a comunicação nas redes digitais não conhece barreiras, algo que poderia levar a uma noção de “pertencimento” ampliada no sentido de todos se sentirem habitantes da mesma Terra, superando barreiras de nacionalidade, credo e cor, reconhecendo diversidades e cuidando de sua preservação, está ficando cada vez mais difícil chegar-se a consensos/consentimentos, que poderiam/deveriam ser construídos e progressivamente trabalhados justamente com o intuito de se alcançar e assegurar o bem-estar dos “terráqueos”. A noção de grupo e de “pertencimento” parece tender a se estreitar rumo ao indivíduo narcísico e virtual. É como se até aquela noção-raiz de “pertencimento” conquistada *in illo tempore* também fosse se esgarçando e, com ela, o sentimento de confiança recíproca que protegeu os humanos desde sempre. É fato que o ser humano é indivíduo, sujeito único, mas também é grupo, não subsiste isolado e psiquicamente equilibrado. A vida humana é uma procura contínua por agregar e acomodar de maneira confortável e produtiva essas duas forças psíquicas num uno, isto é, o chamado do singular (independência, “não pertencimento”) e o chamado do plural (dependência, “pertencimento”). Ao mesmo tempo em que há necessidade de se construir uma identidade genuína, faz falta a consciência de uma identidade coletiva sempre em progresso.

Franz Kafka (1883-1924) refletiu de modo primoroso e engenhoso sobre o assunto em pauta, sondando e poetizando configurações de “pertencimento/não pertencimento”. Sua fortuna crítica é imensa. Sua minúscula narrativa “*Gemeinschaft*” (“Comunidade”), analisada ao final, pontua de modo instigante a problemática em questão.

Aproximações teóricas a “pertencimento/não pertencimento”

Não é simples e imediato circunscrever o significado embutido nos conceitos mencionados. Para começar, e de modo assistemático, diga-se que “pertencimento” é “a crença subjetiva numa origem comum que une distintos indivíduos que pensam em si mesmos como membros de uma coletividade na qual símbolos [bandeiras, hinos, patrimônios históricos etc.] expressam valores,

medos e aspirações”. É dessa forma que o *Dicionário dos direitos humanos* define o conceito de “pertencimento” no verbete respectivo. O sentimento de “pertencimento”, assim, carrega consigo acolhimento, oferece identidade coletiva, reforça o eu individual e o equilíbrio psíquico. O “não pertencimento” seria, por oposição, um sentimento de desenraizamento, de exclusão, de rejeição, de isolamento, o que, em casos extremos, prejudicaria a construção e as funções do ego. As relações (pacíficas) entre indivíduo e grupo entrariam em colapso (englobe-se aqui a compreensão dos códigos morais, dos pactos sociais, dos ordenamentos jurídicos). Observe-se que e/imigrantes de todos os matizes, incluindo nesse amplo espectro todos os tipos de exilados, são atingidos por essas contingências em escalas variadas, em circunstâncias as mais diversas.

O conceito de “pertencimento” pode recuar, no âmbito da filosofia, aos *Pensamentos* (*Pensées*, 1669) de Blaise Pascal (1623-1662) sobre o amor-próprio, que deveria ser ponderado, não exacerbado em relação ao eu. Entretanto, esta ideia de amor-próprio ponderado também aponta para o segundo dos dez mandamentos mosaicos: “Amarás o teu próximo como a ti mesmo”, referido no Levítico (19:18) e no Evangelho de Mateus (22:39). Mas as raízes mais profundas desse sentimento poderiam também ser encontradas na noção de reciprocidade, um princípio moral desde tempos remotos, mais tarde adotado como norma áurea na sistematização da ética. Um sentimento que, de um modo ou de outro, está presente não só no judaísmo e no cristianismo, mas também no zoroastrismo, no budismo, no confucionismo, no hinduísmo, no islamismo. O horizonte primeiro desse sentimento seria o bem-estar da(s) comunidade(s). Não seria aceitável fazer ao outro o que não se quisesse para si mesmo. O amor-próprio não deveria impedir o amor ao próximo; os dois deveriam coexistir. A partir desse núcleo sêmico teriam surgido, no correr dos tempos, constantes de pensamento e de conduta que haveriam de balizar a (boa) convivência entre as pessoas, isto é, o sentimento de “pertencimento”. Ocorre que o amor-próprio, muitas vezes, não se revela ponderado, não se movimenta nas direções traçadas pela reciprocidade.

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), por exemplo, ao referir-se ao amante de si mesmo – ao philautos (φίλαυτος) –, no livro *Ética a Nicômaco*, chama a atenção para os excessos desse amor, que devem ser controlados, tendo em vista sempre a prática do bem supremo no nível prático do humano – do *ethos* – em que o sentimento de “pertencimento” deveria estar implícito. Os excessos relativos ao amor-próprio vão adquirir forma notória com Ovídio, em sua poetização do mito de Narciso em *Metamorfoses*: Narciso, aquele ser extremamente belo que, não orientado para o cultivo do bem comum, acaba refém do deslumbramento consigo mesmo, o que lhe acarreta isolamento social e, depois, a própria morte.

Feito o alerta em relação aos perigos subjacentes aos excessos do amor-próprio, a norma áurea da ética é retomada, aquela norma que aponta para o

movimento de reciprocidade. Manter essa norma preciosa no horizonte humano é um ideal a ser buscado, quando se quer superar a barbárie. Para (bem) pertencer a um grupo (sociedade, humanidade), é preciso saber ou aprender a administrar e a desfrutar, a um só tempo, de bem-estar individual e bem-estar coletivo.

Max Weber (1864-1920), contemporâneo de Kafka, também mencionado no verbete relativo a “pertencimento” no *Dicionário dos direitos humanos*, tendo Hegel como pano de fundo, carrega o conceito de “pertencimento” para o âmbito da sociologia. Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1904/1905), a burocracia tem como objetivo, justamente, a inclusão do indivíduo, seu “pertencimento” a um grupo, a uma organização, a uma administração, a um Estado, onde tudo deverá funcionar de modo racional e eficiente – um ideal que não dispensa cultivo contínuo.

Karl Marx (1818-1883) já se debruçara sobre o assunto no texto *Crítica à filosofia do direito de Hegel* (*Zur Kritik der hegelischen Rechtsphilosophie*, 1844), no qual o filósofo e economista refuta a tese hegeliana da neutralidade da burocracia – uma abstração. Para Marx, a burocracia não leva em conta os homens de carne e osso, não lhes oferece “pertencimento”; a burocracia nada tem de imparcial.

Em Kafka, as burocracias surgem sempre construídas de modo negativo, como labirintos de normas e regulamentos que se atropelam, tornando organizações administrativas ineficientes, alienadas, tal como Narciso, deslumbradas consigo próprias, a impedir as personagens de alcançarem seus objetivos existenciais, como verdadeiros obstáculos à realização do “pertencimento”.

Em uma outra dimensão das reflexões sobre “pertencimento/não pertencimento”, encontra-se o psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung (1875-1961) e sua urdidura do conceito de individuação, elaborada ao longo de 43 cartas, analisadas por Paula Vieitas Vergueiro. A individuação é, segundo Jung, a meta existencial de cada indivíduo, a exigir o constante trabalho do consciente na apropriação da instância ilimitada e desconhecida do inconsciente pessoal e coletivo. Iluminar e integrar essas dimensões do ser – uma aprendizagem – é obter o “pertencimento” de si mesmo e também o “pertencimento” ao(s) entorno(s) sempre em expansão.

Por essa mesma época, Edith Stein (1891-1942), filósofa e teóloga discípula de Edmund Husserl, também se debruça sobre as relações que unem indivíduo e comunidade. Achilles Gonçalo Coelho Junior e Miguel Mahfoud, seus estudiosos no ensaio “A relação pessoa-comunidade na obra de Edith Stein”, afirmam que “a comunidade é considerada como uma estrutura orgânica onde seus membros vivem uma interdependência e são afetados pela tomada de posição que cada pessoa adota na comunidade através dos ‘atos sociais’” (Coelho Junior; Mahfoud, 2006, p.19).

Permanecendo ainda no campo do conceito de “pertencimento/não pertencimento”, o psicólogo Abraham Harold Maslow (1908-1970), publica em 1954 o livro *Motivation and personality*, em que apresenta sua teoria da hierarquia das necessidades humanas – a chamada Pirâmide de Maslow –, mostrando que, sem o sentimento de “pertencimento”, o ser humano não consegue construir autoestima, o que leva ao desenvolvimento de neuroses e ao não alcance do último estágio das necessidades humanas, isto é, da realização pessoal, em suma, o que poderíamos chamar de felicidade.

Em 1955, no contexto do “pertencimento”, Hannah Arendt (1906-1975), filósofa política, traz a lume a sua defesa do direito de ter direitos (das Recht, Rechte zu haben) em *As origens do totalitarismo (Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft ou The Origins of Totalitarianism)*. Por detrás dos raciocínios de Arendt, está o tempo histórico em torno das duas Guerras Mundiais na Europa, em que milhares de pessoas, de uma hora para a outra, se veem apátridas, minorias não levadas em consideração na amplitude do humano. Arendt vê na nova ordem mundial o colapso dos estados nacionais que, até então, haviam expressado sistemas de “pertencimento”. Os estados totalitários que emergiam não mostravam apreço pela vida humana. Essa era manipulada como um mero elemento plástico, apropriado a dar forma a abstrações criadas por mentes de equilíbrio questionável.

Sobre o assunto, o filósofo e sociólogo Jürgen Habermas (1929 – ainda vivo), sobretudo em *A teoria do agir comunicativo (Theorie des kommunikativen Handelns)*, de 1981, propõe a criação de um elo comunicativo (a razão comunicativa) entre o liberalismo clássico, com seu enaltecimento do indivíduo, e o comunitarismo, com sua defesa do “pertencimento” em plenitude. Em outras palavras, sua proposta, eu diria ainda utópica (apesar da atual existência e potencialidade do *facebook* de Zuckerberg e redes afins), acena para o diálogo pleno em busca de soluções consensuais, oferecendo a todos a possibilidade de manifestarem suas opiniões em plano de igualdade e, assim, regulamentarem o funcionamento social, descolonizando as mentes. Algo que a disseminação das chamadas *fake news* no hodierno quase pleno acesso a mídias digitais, infelizmente, inviabiliza.

Como se vê, o sentimento de “pertencimento” não é exatamente algo fácil de desfrutar, embora o homem tenha para isso criado diversas instâncias como, por exemplo, o casamento, a família, a religião, a escola, o clube, o partido político, o país etc.

Franz Kafka: um exemplo a ser lembrado

Embora haja muitas maneiras de explorar os escritos do autor, a ideia de “pertencimento/não pertencimento” apresenta-se como uma chave para se entender não só o homem e o escritor, mas também os textos que escreveu. O entrelaçamento entre sua vida e sua obra é um dado. Muitos de seus textos poéticos nascem dentro de seus diários e, frequentemente, as fronteiras entre bio-



Figura 1 – Franz Kafka.

grafia e ficção são borradas. (Koch, 1999, 2001, 2007, 2013; Koch et al., 2008; Stach, 2002, 2008, 2014; Wagenbach, 2006; Nekula, 2006, 2007; Alt, 2008; Auerochs; Engel, 2010).

Franz Kafka foi um escritor judeu, nascido na cidade de Praga, à época pertencente ao Império Austro-Húngaro. Já em criança, o problema do “pertencimento/não pertencimento” apresentou-se ao autor no seio da própria família. Seu pai, uma figura corpulenta e de forte personalidade, era um homem ambicioso e esperava, conforme a cultura e os costumes da época, um herdeiro igualmente varonil. Mas Kafka revelou-se um menino franzino e altamente sensível. Acabou por receber pouca atenção dos pais por dois motivos básicos: 1 porque não mostravam possuir a necessária perspicácia para perceber a fina sensibilidade do filho (o pai era mandão e a mãe, submissa); e 2 porque pai e mãe eram donos de uma loja de modas que lhes absorvia por inteiro o tempo. Franz Kafka, o primeiro filho, era cuidado por empregados domésticos checos

e denunciou o abandono psíquico em seus diários e cartas. Algumas de suas queixas recaem sobre a cozinheira que o costumava levar à escola e, no caminho, ameaçava-o com revelações de suas estripulias ao professor, conforme confessa numa carta a Milena de 21 de junho de 1920. Na célebre *Carta ao pai*, escrita em 1919, Kafka refere-se, sobretudo, à impiedade do progenitor, quando, certa noite, fica pedindo água (e essa água tem uma forte simbologia: fonte de vida). O pai, irritado com o barulho que o impede de dormir, levanta-se, dirige-se ao quarto do filho, arranca-o da cama, abre a porta da sacada e deixa-o lá aterrizado até de manhã, sentindo-se um nada. Em outra ocasião, na mesma carta, Franz Kafka, já adulto, acusa a sua dor de menino, quando este não entende por que, à mesa, durante as refeições, o pai pode espalhar migalhas e praticar outros desmandos em cima da toalha e a ele é terminantemente proibido deixar cair uma única coisa fora do prato. Franz Kafka denuncia igualmente a gestação de uma enorme culpa, que aos poucos se avoluma sobre si, a cada vez que o pai fala das imensas dificuldades de sua própria infância e juventude quando, agora, os filhos dispõem de tudo o que querem. Essas experiências de abandono afetivo, de “não pertencimento”, acompanham o pequeno e o jovem Kafka à idade adulta. Entretanto, já na universidade, seus amigos próximos, conforme consta de suas biografias, dão testemunho de que Franz Kafka também era um indivíduo afável, ria com facilidade e gostava de conversar.

Kafka cresce numa comunidade checa, onde a maioria dos judeus fala checo; apenas 10% dessa comunidade – a elite – usa o alemão, o alemão falado em Praga – o “Prager Deutsch” –, um alemão regional, estropiado em relação à norma culta. Os pais de Franz Kafka falam esse alemão, embora conheçam bem o checo. Os empregados domésticos, com quem ele fica grande parte do dia, falam checo. Franz Kafka é mandado para a escola primária do império, cuja língua oficial é o alemão. Na escola, é educado dentro da norma culta. Aliás, o significado de língua materna para Kafka é bem singular e inesperado. Deixando de lado as controvérsias, o tradicional conceito de “língua materna” ou “língua nativa” remete para a língua dos pais e dos afetos. Mas, no caso de Kafka, essa acepção não está clara. Ao referir-se à língua alemã, não sabemos se Kafka se refere ao alemão de Praga ou ao alemão norma culta. O próprio Kafka, em carta à amiga/namorada checa Milena Jesenská (Pollak), de maio de 1920, assim se exprime: “Nunca vivi entre o povo alemão, o alemão é minha língua materna e, por isso, é-me natural, mas o checo, para mim, está mais ligado aos afetos. [...] O alemão é minha língua materna, mas o checo está mais perto do meu coração” (Trad. Ribeiro-de-Sousa).² A que registro do alemão Kafka se refere? Ao “Prager Deutsch”, o alemão estropiado de Praga? Ou à língua oficial do Império Austro-Húngaro? Para Kafka, talvez seja materna a língua oral dos pais, o “Prager Deutsch” e, depois, o checo, a língua doméstica. Kafka seria uma criança bilíngue, como diríamos hoje. O alemão norma culta é a língua da escola, da profissão. Contudo, para embaralhar ainda mais o assunto, há referências às cartas que o autor escreve à checa Milena, altamente afetivas e escritas em

alemão norma culta. No fundo, tanto o alemão culto como o “alemão de Praga” ou o checo funcionam mais como fatores segregadores do que como instrumentos de “pertencimento”. Como usuário do alemão culto, Kafka é discriminado pelos austríacos e alemães, porque judeu; como falante do “alemão de Praga”, é segregado pelos checos, defensores de sua nacionalidade (os checos não distinguem judeus checos, falantes de alemão, de austríacos ou de alemães); e, como falante do checo, Kafka é diferenciado pela gente simples, porque pertencente à elite judaica. Em volta de Kafka, três culturas principais vicejam numa atmosfera explosiva: a judaica, a checa e a austríaca. A judaica permeada pelo incipiente moderno movimento sionista (Theodor Herzl 1860-1904); a checa envolvida em movimentos independentistas; a austríaca marcada por forte pendor burocrático e autoritário; sendo que a checa juntamente com a austríaca manifestam acentuado antissemitismo. A época de Kafka é marcada pelos antecedentes da atroz Primeira Grande Guerra, em que o colonialismo é destaque, e pelas suas consequências.

A ambição do pai faz Franz Kafka chegar à universidade de língua alemã, a Universidade Carolina, fundada em 1348 pelo imperador romano-germânico Carlos IV. Ele poderia ter se matriculado na Universidade Técnica checa, autorizada pelo imperador Franz Joseph em 1879. É preciso, porém, que Kafka se torne um judeu de tal sorte assimilado, ou laico, que não se diferencie dos demais súditos do império. Por isso, também é necessário cursar Direito e não Química, embora ele goste mesmo é de Literatura. A escolha da profissão é-lhe vedada, tendo em vista o processo de assimilação pretendido e perseguido pelo progenitor. Em suas memórias (*Diários & cartas (Tagebücher & Briefe*, 1985), o colega de classe Samuel Hugo Bergmann esclarece: “Nas circunstâncias daquela época, quando não optava pelo batismo, de modo a poder ingressar numa carreira pública, a um judeu com o curso universitário terminado, praticamente só restavam as chamadas profissões liberais, isto é, medicina ou direito” (Trad. Ribeiro-de-Sousa, apud Oberst, 2006, p.10). A sinagoga que, eventualmente, poderia lhe oferecer um grupo identitário, de “pertencimento”, é apenas frequentada formal e esporadicamente. É certo que Kafka frequentou reuniões de grupos sionistas, é certo que vislumbrou viver na Palestina britânica, que manteve intenso contato com um grupo de teatro íídiche, tendo mesmo ficado grande amigo de um dos atores – Jizchak Löwy. Também se dedicou ao aprendizado do hebraico moderno por volta de 1920, com uma estudante de Jerusalém – Puah Bem-Tovin – e, depois, nos últimos anos de vida, numa escola em Berlim, e também com sua última companheira – Dora Diamant. No diário de 25 de dezembro de 1911, aos 29 anos, faz questão de anotar: “Meu nome em hebraico é Anshel como o avô materno de minha mãe, de quem ela se recorda como sendo um homem muito piedoso e erudito de longa barba branca, falecido quando ela tinha 6 anos de idade” (Trad. Zwick).³ No dia 18 de fevereiro de 1912, no salão da “prefeitura” judaica (Festsaal des Jüdischen Rathauses) de Praga, em conjunto com Jizchak Löwy, Franz Kafka organiza uma noite de cultura judaica, onde profere a palestra “Sobre a língua íídiche” (Rede über die

jiddische Sprache), para o público burguês judeu-alemão assimilado. Mas nada disso resulta em uma mudança existencial significativa no escritor. O sentimento da falta de “pertencimento” continua a ser manifestado. No diário de 8 de janeiro de 1914, ele anota: “O que eu tenho de judeu? Eu mal tenho alguma coisa de mim mesmo; deveria registrar e contentar-me com o fato de poder respirar” (Trad. Ribeiro-de-Sousa).⁴ Já numa carta de novembro de 1903, Franz Kafka, então com 21 anos, escrevera a seu amigo Oskar Pollak, dando testemunho de sua vivência de isolamento, de “não pertencimento”. Registrara ele:

Estamos abandonados como crianças perdidas na floresta. Quando você está diante de mim, me olhando, o que você sabe das dores que existem em mim, e o que sei eu das suas. E se eu me prostrasse diante de você e chorasse, e sobre elas contasse, o que você saberia de mim a mais do que saberia do inferno, se alguém lhe contasse que ele é abrasador e horrendo. Já por isso, nós, humanos, deveríamos nos olhar nos olhos com respeito, apreensivos, amistosos como se estivéssemos diante da entrada do inferno. (Trad. Ribeiro-de-Sousa)⁵

E, em 31 de julho de 1922, numa carta endereçada a Max Brod, seu melhor amigo, Franz Kafka menciona a “falta de chão firme judaico sob os pés” (Trad. Ribeiro-de-Sousa).⁶

Não bastasse tudo isso, ainda contrai tuberculose, o que o faz amargar sofrimento extra e a consciência da morte próxima, e conhecer grupos, digamos, um tanto marginalizados, por causa da doença (nele diagnosticada em 1917 aos 34 anos), grupos esses frequentadores de lugares de bons ares para os pulmões, como Meran, Tatranské-Matliare, Spindlermühle.

Kafka torna-se um homem culto, erudito, mas seu círculo de amigos permanece composto quase exclusivamente por outros judeus. É, em particular, Max Brod quem atesta o valor literário de suas obras. Por muito tempo, Kafka não se reconhece como escritor de valor. Refere-se a seus escritos como “garatajas” (Gekritzel) ou “brincadeiras” (Spielereien). Tendo Gustav Janouch lhe perguntado certa vez por que, então, deixava que os publicassem, responde:

Assim é! Max Brod, Felix Weltsch, todos os meus amigos sempre veem valor em qualquer coisa que eu escreva e, então, me surpreendem com o contrato editorial já pronto. E eu não lhes quero ser um estraga prazeres, e é assim que se chega à edição das coisas que não passam de anotações muito pessoais ou brincadeiras. Documentos de minhas fraquezas íntimas acabam impressos e até mesmo vendidos, porque meus amigos, o Max Brod na frente, meteram na cabeça tornar isso literatura e eu não possuo força bastante para destruir esses testemunhos de minha solidão. (Trad. Ribeiro-de-Sousa)⁷

Franz Kafka, um judeu, vive e convive num país cristão, torna-se um escritor dentro de uma família hostil às artes e escreve em alemão culto na Praga checa. Kafka é o exemplo acabado do homem da modernidade: o sujeito sem um eu integrado, o indivíduo de eu fragmentado.

O casamento poderia oferecer-lhe outra família, dentro da qual pudesse experimentar amor, acolhimento, “pertencimento”. E, no entanto, não consegue amadurecer e realizar os envoltimentos afetivos que vivencia, por exemplo, com Felice Bauer, com Julie Wohryzeck, com Milena Jesenská e com Dora Diamant. Não dispõe, segundo ele mesmo, do tempo necessário para dedicar-se a essas relações, pois o escrever é nele imperioso. Numa carta a Milena, enviada de Praga datada de novembro de 1920, Kafka declara: “apenas continuo procurando comunicar o não comunicável, explicar o não explicável, contar sobre algo que tenho entranhado nos ossos e que apenas nesses ossos pode ser experimentado” (Trad. Ribeiro-de-Sousa).⁸

A julgar pelos seus escritos, Kafka é alguém com as raízes fragilmente fincadas, alguém um tanto exilado no Império Austro-Húngaro ou no *Kaiserreich*, alguém um tanto refugiado, um tanto deslocado, alguém que expressa “não pertencimento”. Múltiplos são os territórios e as territorializações de Franz Kafka. (Nekula 2006; Liska 2009).

Para lidar com tais circunstâncias pessoais, a literatura é a sua válvula de escape ou a sua grande razão de viver. Embora não possamos encerrar a pessoa do autor dentro dos textos que escreveu, nem reduzir seus textos a projeções biográficas, certamente, podemos procurar nesses escritos vestígios de suas experiências e de seus problemas existenciais a respeito do “pertencimento/não pertencimento”. Vejamos alguns outros exemplos.

No romance *O processo* (*Der Prozeß*), várias vezes retomado e deixado incompleto, publicado em 1925, após a morte de Kafka, a personagem principal é Josef K., um nome vago que pode caber a qualquer indivíduo, inclusive a um judeu. Josef K. não possui traços que o individualizem. O que lhe confere individualidade é sua resistência, forte a princípio, a engrenar na grande máquina automatizada que rege o tribunal. Uma resistência que o poder do organismo social empedernido desbasta paulatinamente até o aniquilamento. Afinal, Josef K. acreditava viver num “Estado de Direito”, ou seja, vivia fora da realidade. É o que descobre. De repente, vê-se um fora da lei, mas de uma lei desconhecida, condenado a não mais poder pertencer à sociedade. A lei, com minúscula, ou a Lei, com maiúscula, ficara (na verdade sempre estivera) irremediavelmente fora de seu alcance. Não lhe restara espaço existencial algum. Acaba assassinado por dois “milicianos”, talvez pudéssemos dizer em linguagem atual.

No romance *Das Schloß* (*O castelo*), escrito em 1922, igualmente inacabado e publicado postumamente em 1926, a personagem principal, reduzida pelo nome a uma única letra – K. –, nem sequer tem um prenome. Sua identidade confunde-se com o coletivo humano, em que, com certeza, os judeus, estão incluídos. Sabe-se que ele provém de outra aldeia, que deixara para trás a família, que talvez esteja fugindo de uma guerra. Seria um fugitivo (um exilado, um e/imigrante). K. torna-se presente no romance e na nova povoação através de sua insistência em alcançar o castelo, que a emoldura, e apresentar-se para um

suposto emprego contratado, que o integraria a uma nova vida. Tenta de tudo para consegui-lo, mas não tem sucesso. Sua integração na nova aldeia não se dá, nem no âmbito de prováveis amizades masculinas, nem no âmbito dos afetos femininos, muito menos no mundo burocrático em torno do senhor do castelo. Trata-se de uma realidade totalmente impenetrável a um estrangeiro, um intruso. No final, que não é final, K. é apenas tolerado na aldeia, onde fica social e afetivamente solitário.

No romance *O desaparecido ou América (Amerika)*, várias vezes sustado e também deixado inconcluso, publicado postumamente em 1927 (só em 1983 recebe o título original *Der Verschollene – O desaparecido*), Karl Roßmann, o protagonista, não acha “pertencimento” junto à família, na Áustria, pois é expulso pelo pai por ter sido seduzido pela cozinheira que dele engravida. Nos Estados Unidos, na casa do tio, também não acha guarida afetiva. Os dois não se entendem. Tampouco consegue ele entrosar-se na comunidade de e/imigrantes. Com as mulheres, a sorte não é diferente. O que se conhece do texto do romance deixa em aberto a vida de Roßmann no teatro itinerante, viajando pela imensa América a caminho de Oklahoma e desfrutando a paisagem. Sobre seu hipotético desfecho, Max Brod afirma, no posfácio da 1ª edição, ter ouvido de Kafka que Roßmann haveria de achar um lugar para si no teatro itinerante, que haveria de reencontrar-se com os pais e voltar à pátria. Contudo, o próprio Kafka, no seu diário de 30 de setembro de 1915, prevê que Roßmann, o inocente, deveria soçobrar.

Em *Das Urteil (O veredito)*, uma narrativa de bem menor extensão, publicada com anuência de Kafka em 1913, o filho Georg Bendemann é condenado à morte por afogamento pelo próprio pai, um pai crítico ao extremo, cínico, ameaçador, egoísta, cioso do poder, um pai que descuidara da construção dos laços do “pertencimento” dentro da própria família. Efetivamente, o filho obediente, ou fraco, lança-se de uma ponte sobre um rio e perece. O isolamento, a rejeição, a exclusão, levam-no ao autoaniquilamento.

Em *Die Verwandlung (A metamorfose)*, uma narrativa também curta, escrita em 1912, mas só publicada em 1915, o sentimento de não “pertencimento” à família, ao emprego, à comunidade, ganha a forma alegórica extremada de um inseto. Aliás, não são raras as figuras de animais usadas por Kafka como imagens icônicas e alegóricas do sentimento de “não pertencimento”.

Nessa imagem icônica e, em simultâneo, figura de linguagem – alegoria – estão inscritos a um só tempo, de um lado, o nojo e a aversão da família em relação a Gregor e, de outro lado, a opressão, o silenciamento e a humilhação do protagonista. Mas, em outro plano, nessa mesma alegoria, também está espelhada a cisão interior do próprio Gregor: o conflito entre a demanda por autorrealização, que tem a arte musical por horizonte, e o dever de sustentar a família, que o obriga a desempenhar funções numa empresa que lhe é opressiva, pois contrária à sua índole. Nesse conflito, na aparência altruísta, Gregor nega-se

a si mesmo como ser humano; não lhe sobra espaço para desenvolver laços de “pertencimento” e ele não os procura em outro lugar. O superego é impiedoso e esmagador. Seu fim será a morte.

Em *Auf der Galerie (Na galeria)*, de 1919, a questão do “pertencimento/não pertencimento” também é visível e, neste caso, em cenas simultâneas, diríamos, de direito e avesso. Uma perspectiva revela a expressão do sentimento de “pertencimento”: a artista de circo, mais especificamente, a amazona, seu diretor, demais artistas e funcionários da empresa circense formam um mesmo grupo coeso e se ajudam na obtenção dos mesmos objetivos de sucesso; a felicidade brilha em todos os rostos unidos em torno de uma mesma meta. A outra perspectiva, o avesso da primeira, evidencia o retrato do “não pertencimento”: a artista amazona é frágil e tísica, manipulada e explorada por seu diretor. Os dois não compartilham caminhos: um manda e a outra obedece. A artista parece em tudo infeliz. O diretor parece estar ensimesmado num estreito mundo seu. Os dois em desequilíbrio psíquico. O grupo certamente também. A mesma realidade – uma amazona em interação com o seu grupo circense – é percebida e construída por Kafka de duas perspectivas antagônicas e remete para as palavras do início deste ensaio: para (bem) pertencer a um grupo, é preciso saber ou aprender a administrar e a desfrutar, a um só tempo, de bem-estar individual e de bem-estar coletivo. É necessário estar atento aos perigos subjacentes aos excessos do amor-próprio, que tendem às distorções narcísicas, esterilizadoras e destrutivas, à exclusão do outro, à negação da reciprocidade, excessos esses ilustrados, por exemplo, na segunda configuração do diretor acima referida.

A minúscula narrativa “*Gemeinschaft*” (“*Comunidade*”)

“*Gemeinschaft*” (“*Comunidade*”) foi escrita por Kafka no começo de setembro de 1920 e é provável que o manuscrito, hoje na Bodleian Library em Oxford, esteja incompleto, à semelhança de tantos outros textos de sua autoria. Surgiu publicada em 1936 pelas mãos de Max Brod e Heinz Politzer numa coletânea intitulada *Gesammelte Schriften (Escritos reunidos)*. Max Brod intitulou-a. É nesse curtíssimo texto literário, talvez uma paródia do que seria uma comunidade, ou seja, uma instância com vivência do “pertencimento/não pertencimento”, que Kafka concentra os elementos básicos que suscitam a formação do sentimento de pertença, deixando, porém, o assunto em aberto, num convite ao leitor para que o complete.

“Comunidade”

Somos cinco amigos; certa vez, saímos de uma casa um atrás do outro, primeiro um, que se posicionou junto ao portão, depois, o segundo, que saiu para fora do portão, ou melhor, esgueirou-se tão de leve como se fosse uma gotícula de mercúrio, posicionando-se não muito longe do primeiro, então, chegou o terceiro, depois, o quarto e, a seguir, o quinto. Por fim, estávamos todos em fila. As pessoas perceberam-nos, apontaram para nós e disseram: “aqueles cinco acabam de sair dessa casa”. Desde então, vivemos juntos, seria uma vida tranquila, se um sexto não quisesse continuamente

entrar no grupo. Ele não nos afeta, mas é-nos aborrecido, isso é o bastante; por que ele quer se insinuar, onde não é desejado. Não o conhecemos e não o queremos junto de nós. É verdade que, no começo, nós cinco também não nos conhecíamos e, se formos rigorosos, continuamos a não nos conhecer, mas o que é possível aos cinco e por eles é tolerado não se aplica a esse sexto. E, afinal, que sentido haverá neste permanente estar junto, para nós cinco também não faz sentido, mas, agora, já estamos juntos mesmo e assim permanecemos; porém, não queremos uma nova adesão, justamente por causa de nossas experiências. Mas como poderemos transmitir tudo isto ao sexto, longas explicações já significariam quase uma sua aceitação em nosso círculo, preferimos não explicar nada e não o aceitamos. Ao menor movimento dos lábios, damos-lhe uma cotovelada; mas se não o enxotarmos, ele voltará. (Kafka, 1997, p.373. Trad. Ribeiro-de-Sousa)

A minúscula narrativa acima é enunciada por um “nós”, em que o eu-narrador está elipsado, mas presente, partilhando das posições defendidas pelo grupo de cinco amigos de que faz parte. Chama a atenção a precisão do número frente à indeterminação do sujeito “nós”. Carrega o cinco, conforme o *Dicionário de símbolos* de J. Chevalier, a carga semântica do pentagrama que aponta para a união, a harmonia, a perfeição, o equilíbrio entre os desiguais, a síntese dos complementares. Também a imagem do ser humano (duas pernas e dois braços abertos e uma cabeça, seus cinco sentidos – a totalidade do mundo sensível –, o microcosmo) aí está embutida. Por detrás do grupo dos cinco há a figura de um uno diverso – o ser humano – representado, por exemplo, por Leonardo da Vinci no homem vitruviano:

Essa relação afetiva entre cinco indivíduos numa só casa também chama a atenção. É como se a casa fosse um invólucro, uma pele que abriga/recobre o uno diverso – o ser humano – e o mantém estável. O narrador não entra na intimidade da casa; isso é vedado ao leitor. Sabe-se tão somente que há amizade e tranquilidade entre os cinco habitantes. Porém, o espaço “casa” tem igualmente uma forte carga simbólica, apontando para o mundo interior e atribuindo-lhe o *status* de primeiro universo, primeiro refúgio, primeiro “pertencimento”, frente ao mundo exterior (hostil e hostilizado), o que reforça a potência do microcosmo (corpo) simbolizado pelo número 5.

Como ou quando surgiu esse grupo? Não é revelado. Apenas é dado a conhecer pelas expressões temporais indeterminadas “certa vez”, “desde então”, que esse encontro aconteceu espontaneamente, ao acaso. Ninguém se conhecia. E levando a noção de conhecimento a fundo, os amigos continuam a não se conhecer. Ou seja, continuam indivíduos, sujeitos únicos no mundo, todavia, portadores de algumas características comuns (desconhecidas para o leitor), justamente aquelas que permitem a coexistência amigável no grupo. Como se organiza esse grupo? O eu/nós que fala ao leitor revela que, quando saem de casa, fazem-no em ordem: um atrás do outro. Nessa sequência, há uma hierarquia de 1º, 2º, 3º, 4º e 5º. Mais não se sabe. Além disso, é dito pelo eu/nós que eles

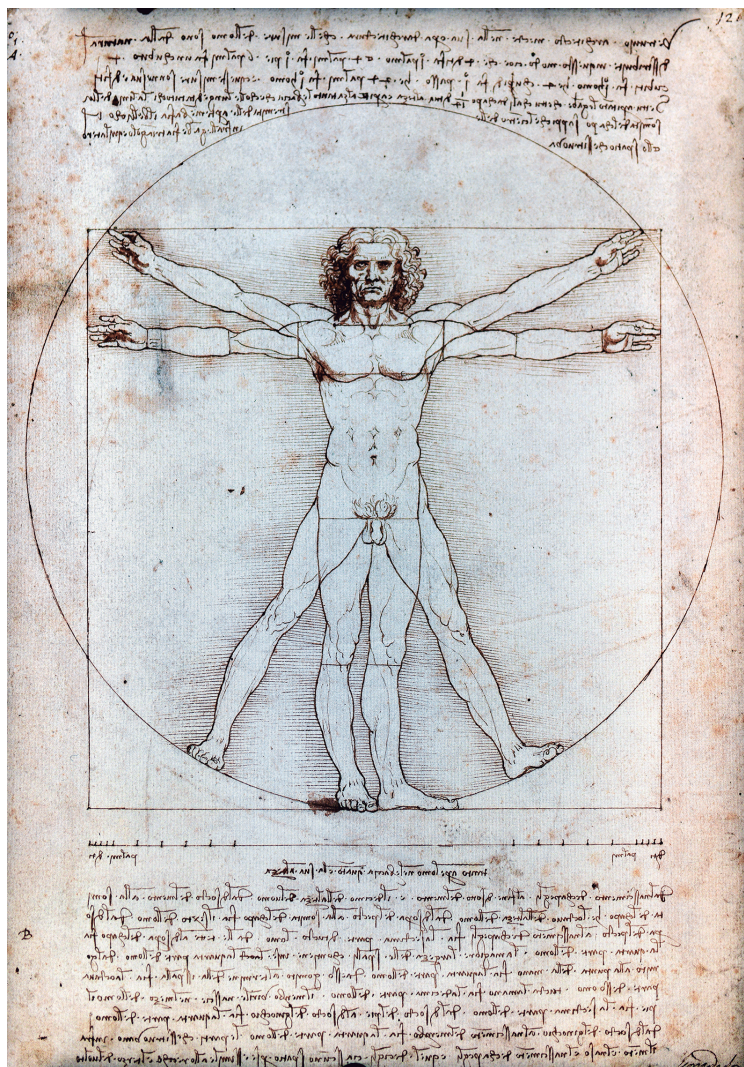


Figura 2 – Imagem homem vitruviano.

chamam a atenção das pessoas. Percebem que são percebidos: o único rudimento de consciência social que deixam transparecer e que, “desde então”, empresta-lhes existência exterior como grupo. Perceptível fica que os cinco amigos não estão circunscritos ao seu microcosmo. Há um mundo social maior que os reconhece. A fala do outro, expressa em diálogo direto (o único do texto e, portanto, a princípio bastante significativa) está, porém, subordinada à voz do eu/nós que se afirma soberana na narrativa. Os dois mundos não interagem! Quando um sexto elemento se interessa por entrar no grupo, também aleatoriamente como os outros cinco anteriormente, é rechaçado sem motivo. E, nesta atitude, surge impactante a única parede da casa habitada pelo grupo (pelo uno diverso – com “pertencimento”) e o outro. O “nós/eu”, que fala, não oferece explicações. É apenas peremptório em sua negação: “é-nos aborrecido”; “não é desejado”; “não o conhecemos”; “não o queremos junto de nós”; “[o nosso

mundo] não se aplica a este sexto”; “não queremos uma nova adesão”; “não o aceitamos”. Tantas negações num texto tão curto adquirem peso surpreendente, o que poderia permitir ao leitor interpretar essa atitude como xenófoba. O grupo fecha-se ao outro, ao diferente, ao estranho, sem perguntas, sem curiosidades, sem reflexões; tem uma consciência primária e estreita da existência. É dessa forma abrupta, definitiva, que a narrativa chega ao final. Mas, observando bem, não é um final tranquilo, porque o sexto elemento não cessa de responder ao chamado interior do “pertencimento”, não desiste de entrar no grupo, o que faz pressupor um conflito (violento) sem fim previsível, projetado no futuro verbal da última frase da narrativa.

“*Gemeinschaft*” (“*Comunidade*”) foca a necessidade espontânea, ambígua, sem sentido aparente, de se pertencer a um grupo que habita um mesmo espaço. Essa espontaneidade existente no mundo do “nós” é sustentada inclusive pela frequência das vírgulas e pela preponderância de orações absolutas e coordenadas, que imprimem à sintaxe um ritmo corrido e linear. Ou seja, é natural que as cinco personagens possuam e compartilhem um patrimônio – a casa – com toda a sua carga simbólica, que negam ao outro. Não há necessidade de maiores esclarecimentos. O patrimônio comum faz parte, é elemento de sua identidade tanto individual quanto grupal ou coletiva. Todavia, ao mesmo tempo em que se observa um movimento inclusivo, percebe-se, com igual vigor, uma reação excludente, assinalada pela conjunção subordinativa “se” a marcar a ameaça constante à estabilidade das circunstâncias dadas. Um sexto indivíduo não cabe, não se sabe bem por quê, nesse conjunto. A questão da identidade é levantada e se estabelece em movimento correlacional entre o um e o outro, entre o sentimento de “pertencimento” e o de “não pertencimento”, um movimento sustentado de modo automático, irracional.

Considerações finais

A narrativa “*Gemeinschaft*” (“*Comunidade*”) bem poderia ser considerada *grosso modo* um espelho do comportamento das comunidades ao redor do planeta. A complexidade das questões levantadas e deixadas envoltas em silêncio acicata o intelecto do leitor no sentido de esquadriñar e compreender em profundidade a dinâmica da inclusão/exclusão, do “pertencimento/não pertencimento” e de superá-la, desenvolvendo o sentimento da confiança generalizada, característica nuclear das sociedades tidas como civilizadas e economicamente avançadas. Nesse sentido, entre outros, o conceito de individuação de Jung e o da pirâmide das necessidades humanas para a autorrealização (felicidade) de Maslow podem ajudar muito.

Franz Kafka em “*Gemeinschaft*” (“*Comunidade*”) e em outras obras não oferece saídas para a situação limiar existencial do “não pertencimento”. Deixa as personagens em suspenso num limbo, quando não as mata.

As personagens de Kafka e os seus entornos refletem seu autor e sua época. Mas não só. Também refletem o milenar problema de “pertencimento/não

“pertencimento” do judeu errante, o qual se projeta ou pode ser encontrado em escalas variadas em todos os e/immigrantes e exilados até os dias de hoje – atualíssimo –, abrangendo multidões, e também se desvelando, insidioso, aninhado dentro da alma de cada um, ou seja, *nous tous étrangers à nous-mêmes*, como diria Julia Kristeva. Todos nós, em graus variados, encontramos-nos desgarrados em busca de um eixo, de um “pertencimento”, num universo desconhecido.

O judeu Franz Kafka, a um só tempo, checo, súdito do império austro-húngaro e, depois, a partir de 1918, cidadão checoslovaco, consegue com suas palavras alcançar, para o conceito de “pertencimento/não pertencimento”, uma amplitude máxima de significado, muitas vezes, com narrativas curtíssimas. É, sem dúvida, um excepcional artesão da palavra e de sua montagem. Compõe um monumento literário, pertencente à literatura de língua alemã, à literatura checa, à literatura judaica – em resumo - à literatura universal. Se o homem Franz Kafka apenas encontrou “pertencimento” precário, sua obra, certamente, foi abraçada pela humanidade pelo que encerra de humano, ou melhor, do “uni-verso” humano, pelo que nos faz refletir sobre nossas identidades, nossas limitações, sobre nossos anseios, sobre nossas possibilidades de superação, sobre a viabilidade de sermos ou não felizes.

Notas

- 1 Este ensaio é uma remodelação e ampliação da palestra “Franz Kafka entre vida e obra”, apresentada em 26 de setembro no Colóquio Internacional “Europa Central Judaica”, realizado na Universidade de São Paulo em 2018.
- 2 Original: “*Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das Tschechische ist mir viel herzlicher*” (Kafka, 1987. Disponível em: <<https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnMilena.pdf>>).
- 3 Original: “*Ich heiÙe hebräisch Ansel wie der Großvater meiner Mutter von der Mutterseite, der als ein sehr frommer und gelehrter Mann mit langem weißem Bart meiner Mutter erinnerlich ist, die 6 Jahre alt war als er starb*” (Kafka, 2016. Disponível em: <<https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1911/tb11-084.htm>>).
- 4 Original: “*Was habe ich mit Juden gemeinsam?*”, „*Ich habe kaum etwas mit mir gemeinsam und sollte mich ganz still, zufrieden damit, dass ich atmen kann, in einen Winkel stellen*” (Kafka, 2016. Disponível em: <<https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1914/tb14-005.htm>>).
- 5 Original: “*Verlassen sind wir doch wie verirrte Kinder im Walde. Wenn du vor mir stehst und mich ansiehst, was weißt du von den Schmerzen, die in mir sind, und was weiß ich von den deinen. Und wenn ich mich vor dir niederwerfen würde und weinen und erzählen, was wüsstest du von mir mehr als von der Hölle, wenn dir jemand erzählt, sie ist heiß und fürchterlich. Schon darum sollten wir Menschen voreinander so ehrfürchtig, so nachdenklich, so liebend stehen wie vor dem Eingang zur Hölle*” (Kafka apud Oberst, 2006, p.9).
- 6 Original: “*Mangel jedes festen jüdischen Bodens unter den FüÙen*” (Kafka, 1922. Disponível em: <<http://www.odaha.com/sites/default/files/Briefe1902-1924.pdf>, p. 245>).

- 7 Original: “*Das ist es eben! Max Brod, Felix Weltsch, alle meine Freunde bemächtigen sich immer irgendeiner Sache, die ich geschrieben habe, und überraschen mich dann mit dem fertigen Verlagsvertrag. Ich will ihnen keine Unannehmlichkeiten bereiten, und so kommt es zum Schluss zur Herausgabe von Dingen, die eigentlich nur ganz private Aufzeichnungen oder Spielereien sind. Persönliche Belege meiner menschlichen Schwäche werden gedruckt und sogar verkauft, weil meine Freunde, mit Max Brod an der Spitze, es sich in den Kopf gesetzt haben, daraus Literatur zu machen, und ich nicht die Kraft besitze, diese Zeugnisse der Einsamkeit zu vernichten*” (Janouch, 1968, p.48).
- 8 Original: “*ich suche nur immerfort etwas Nichtmittelbares mitzuteilen, etwas Überklärbares zu erklären, von etwas zu erzählen, was ich in den Knochen habe und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann*” (Kafka, 1987. Disponível em: <<https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnMilena.pdf>>).

Referências

- ALT, P. A. *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck, 2008.
- AMARAL, A. L. Pertencimento. *Dicionário dos direitos humanos*. Disponível em: <<http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Pertencimento>>.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: CIVITA, V. (Ed.) *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973. v.IV, p.245-436.
- AUEROCHS, B.; ENGEL, M. (Eds.) *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010.
- BORN, J. *Kafkas Bibliothek*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990.
- BORN, J.; MÜLLER, M. *Franz Kafka. Briefe an Milena*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986. Disponível em: <<https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnMilena.pdf>>.
- COELHO JÚNIOR, A. G.; MAHFOUD, M. A relação pessoa-comunidade na obra de Edith Stein. *Memorandum. Memória e história em psicologia*, Belo Horizonte, n.11, p.8-27, 2006.
- HABERMAS, J. *A teoria do agir comunicativo*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- JANOUGH, G. *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1968.
- KAFKA, F. *Briefe an Milena*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987. Disponível em: <<https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnMilena.pdf>>.
- _____. *Gemeinschaft*. In: HERMES, R. (Ed.) *Franz Kafka. Die Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997, p. 373. Disponível em <https://www.textlog.de/32081.html>.
- _____. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- _____. *Der Verschollene*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. (Ed. Jost Schillemeit).
- _____. *Der Prozeß*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. (Ed. Malcolm Pasley).
- _____. *Das Schloß*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. (Ed. Malcolm Pasley).

- KAFKA, F. Das Urteil. In: KITTLER, W. et al. (Ed.) *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, p. 41-61.
- _____. Die Verwandlung. In: KITTLER, W. et al. (Ed.) *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. p.113-200.
- _____. *Auf der Galerie*. In: KITTLER, W. et al. (Ed.) *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. p.262-3.
- _____. Brief an den Vater. In: SCHILLEMMEIT, J. (Ed.) *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. p.143-217.
- _____. Na galeria. In: _____. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p.22-23.
- _____. O veredito. In: _____. *O veredito/Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p.3-29.
- _____. *O desaparecido ou América*. Trad. Suzana Kampff Lages. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- _____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- _____. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Comp. das Letras, 2016.
- _____. *Tagebücher 1910 – 1923*. Norderstedt: BoD, 2016. Disponível em: <<https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1913.htm>>
- _____. *Franz Kafka. Diários 1909-1912*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- _____. *Briefe 1902-1924*. Brief an Max Brod, 31.07.1922. Disponível em: <https://www.odaha.com/sites/default/files/Briefe1902-1924.pdf>.
- KOCH, H. G. (Ed.) *Franz Kafka. Briefe 1900-1912*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999.
- _____. *Franz Kafka. Briefe 1913-1914*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.
- _____. Patriot ohne Vaterland. In: NEKULA, M. (Ed.) *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei* 15/1-2, DAAD, 2007, p. 9-19.
- _____. *Franz Kafka. Briefe 1918-1920*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2013.
- KOCH, H. G. et al. (Ed.) *Tagebücher*. Frankfurt a. M., Fischer: 2008.
- LISKA, V. *When Kafka says we. Uncommon communities in german-jewish literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- MARX, K. *Zur Judenfrage*. Berlin: Ernst Rowohlt, 1919.
- _____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MASLOW, A. H. *Motivation and personality*. New York: Harper & Row, 1954.
- NEKULA, M. Kafkas Sprachen und Identität. In: NEKULA, M.; KOSCHMAL, W. (Ed.) *Juden zwischen Deutschen und Tschechen*. Sprachliche, literarische und kulturelle Identitäten. München, Oldenbourg, 2006. p.125-50.
- _____. *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei* 15/1-2, DAAD, 2007.
- OBERST, H. *Kafka kennen lernen. Leben und Werk*. Lichtenau: AOL, 2006.

STACH, R. *Kafka – Die Jahre der Entscheidungen* (1910-1915). Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.

_____. *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis* (1916-1924). Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.

_____. *Kafka. Die frühen Jahre* (1883-1910). Frankfurt a. M.: Fischer, 2014.

VERGUEIRO, P. V. Jung, entrelinhas: reflexões sobre os fundamentos da teoria junguiana com base no estudo do tema individuação em “Cartas”. *Psicologia: teoria e prática*, São Paulo, v.10, n.1, p.125-43, jun. 2008.

WAGENBACH, K. *Franz Kafka: Biographie seiner Jugend*. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2006.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

RESUMO – O artigo parte de conceituações de “pertencimento/não pertencimento” e apresenta o caso Franz Kafka como ilustração, apontando as decisivas circunstâncias psíquicas, sociais e históricas que levaram o escritor a literaturar em seus escritos os seus particulares sentimentos de “pertencimento/não pertencimento”. E, por último, analisa a minúscula narrativa “*Gemeinschaft*” (“*Comunidade*”), aqui traduzida para o português pela autora do ensaio.

PALAVRAS-CHAVE: Inclusão, Rejeição, Exílio; E/imigração.

ABSTRACT – This paper begins with concepts of “belonging/not-belonging” and presents the case of Franz Kafka to illustrate the decisive psychic, social and historical circumstances that led him to poeticize his private feelings of “belonging/not-belonging” in his writings. Finally, it analyzes the very small narrative “*Gemeinschaft*” (“*Community*”), which we have translated into Portuguese.

KEYWORDS: Inclusion, Rejection, Exile, Emigration/immigration.

Celeste Ribeiro-de-Sousa é professora sênior da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pesquisadora do Instituto de Estudos Avançados da USP – GP “Tempo, memória e pertencimento” (direção: Marina Massimi). É coordenadora do GP “Relações linguísticas e literárias Brasil-Países de língua alemã” – (www.rellibra.com.br). @ – celeste@usp.br / <http://orcid.org/0000-0001-6044-8921>.

Recebido em 30.9.2019 e aceito em 19.6.2020.

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil.

De pai para filho: transmissão, permanência e mudança em “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa¹

BELINDA MANDELBAUM¹

Ao Enrique

O PAI de João Guimarães Rosa, Sr. Florduardo Pinto Rosa – ou Flor, como era conhecido na pequena cidade de Cordisburgo, Minas Gerais, onde o escritor nasceu no ano de 1906 –, era dono de um armazém local onde paravam para descanso, prosa, comida e tudo o mais que uma venda de interior fornece os homens que viajavam pelo sertão de Minas. Ali, na parada, os viajantes sertanejos contavam ao Sr. Flor as histórias que viam e recolhiam no caminho. Diz Walnice Nogueira Galvão (2008b, p.190), em “O nome do pai”: “na venda: nesse misto de foco da sociabilidade masculina, central de informações e banco de dados da história oral”. O filho João, de criança, ouvia essas histórias que, já fora de Cordisburgo e por toda a vida, serviriam de matéria à sua literatura. Mais tarde e ao longo dos anos – o escritor já longe da terra natal –, pai e filho compensavam a distância entre eles, bem como a distância do tempo da infância, com a troca de missivas nas quais o escritor solicitava detalhes das lembranças daquelas histórias e dados diversos da vida local, de seus viajantes, habitantes e modos de vida, tudo o que informava as estórias² narradas em seus livros e contos. Em carta enviada ao pai em 1946, logo após a publicação de *Sagarana*, do qual lhe envia um exemplar, Guimarães Rosa escreve: “O senhor irá gostar, e muito, estou seguro, pois nele verá muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes... muita coisa, enfim, que lhe dará boas recordações” (apud Galvão, 2008b, p.190). E em outra carta, após a publicação de *Corpo de baile* (1956), o escritor diz: “Também fiquei contente por o senhor ter recebido os livros e estar gostando de *Corpo de baile*. Como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu naquelas cartas e notas, extremamente valiosas para mim” (apud Galvão, 2008b, p.194). Temos notícia assim de uma cadeia de transmissão: os episódios contados oralmente pelos sertanejos de Minas para o Sr. Flor assumem a forma de “causos” nas cartas enviadas ao filho, que os reconfigurava em narrativas. Seus livros, por sua vez, permitem que as estórias voltem ao pai reelaboradas pela imaginação do escri-

tor, mostrando-se ainda capazes de reavivar suas memórias. Pode-se imaginar o tanto de mudanças ocorridas nessas veredas de idas e vindas: dos eventos supostamente ocorridos às narrativas orais, dessas às missivas do pai, delas aos textos do escritor – que as registrava como guardião de um tempo, de localidades e homens passados –, e de novo ao pai. Quem sabe esse, que parecia apreciar os livros do filho, não falava também deles aos viajantes, mostrando-lhes orgulhoso o registro escrito da oralidade partilhada na venda? Mas isso já é imaginação de quem lê, que afinal tem também o seu lugar nessa cadeia de transmissão. O que sem dúvida atesta a correspondência (Galvão, 2008b) é que Guimarães Rosa foi um pesquisador profundo dessas estórias e modos de vida. O mesmo pode ser depreendido a partir da fortuna crítica de sua obra (Galvão, 2008b) ou dos registros das expedições pelo sertão mineiro a que o escritor se juntou desde os anos 1940 – quando já vivia e trabalhava em capitais europeias –, nos quais, feito um explorador saudosos que retorna à própria terra, anotava lugares, plantas, animais, nomes que recolhia numa verdadeira etnografia do sertão a que convidava o pai a participar: “Fiquei muito contente com a ida de Papai, que já deve ir recordando e alinhando lembranças interessantes de coisas vistas e ouvidas na roça – caçadas, etc. – que possam servir de elementos para outro livro, que vou preparar” (apud Galvão, 2008b, p.191). Ou seja, pai e filho andaram juntos explorando as suas origens.

Na cadeia de transmissão dos conhecimentos, cada um ao seu modo – o sertanejo viajante, o pai, o filho escritor, o leitor – ativamente (re)elabora as narrativas a partir de seus lugares singulares de escuta e fala. Cada um ao seu modo – o que possibilita a construção de uma identidade singular no interior da cadeia de transmissão, pelos diversos sujeitos que falam e escrevem uns aos outros, na sociabilidade da venda, da família e da literatura. Guimarães Rosa, numa entrevista a Ascendino Reis por ocasião do lançamento de *Sagarana* (apud Galvão, 2008b, p.197), expõe em “certo desabafo... num lance em que o entrevistado visivelmente está querendo se livrar da insistência e da impertinência do interlocutor”, sua necessidade de isolamento para poder criar a partir das narrativas ouvidas e lidas:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo da infância, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada... Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente já compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal-arranjadas, de espetáculo fora de foco. (ibidem)

Ou seja: o escritor precisa estar só para elaborar o material que herda dos que o cercam, frente ao qual se sente responsável por melhor arranjá-lo, limpá-lo e dar-lhe foco. Os causos ouvidos e narrados pelos adultos o nutrem, mas também o invadem com seu excesso, o que torna não só prazerosa, mas também traumática e necessária sua reelaboração a sós. Tal elaboração está no centro de seu trabalho literário, um paciente exercício de apropriação que toma uma vida, e que é também um passo além na cadeia das transmissões que vem dar nos leitores, destinatários de textos que se configuram como palimpsestos de vozes e narrativas, casos vividos e fantasiados que se entrecruzam na versão e invenção do escritor, e que incitam por sua vez a imaginação dos leitores. Tudo o que quer dizer que a escrita e a leitura são feitas de permanência e mudança, numa cadeia que, se prende cada um dos sujeitos que são seus elos às narrativas contadas e registradas, e se forma o campo semântico em que se movem e os delimita, é também via de passagem e da possibilidade de formação de novas subjetividades.

Quero aqui examinar a dialética entre permanência e mudança no conto “A terceira margem do rio” – publicado por Guimarães Rosa em 1962, em *Primeiras estórias* –, aproximando-a da cadeia de transmissões que envolvem o escritor e o pai, de que trato acima. Já o título do livro pode ser interpretado com referência às primeiras estórias ouvidas na infância e ao esforço de registrar o seu caráter primevo, os modos de ser e falar tradicionais do sertão de Minas – de que puxa o pai pela memória –, enquanto também cria uma linguagem literária própria para o registro das narrativas que, se trazem novos termos que saem de forma original de sua pena – a partir da fusão e desmembramento de palavras e de uma verdadeira (re)modelagem dos nomes sertanejos –, resgatam, registram e guardam nessa criação a oralidade e a nomenclatura primeiras do sertão mineiro. No conteúdo e na forma da narrativa há permanência e mudança.

O ano da primeira publicação dessa coletânea de contos é importante para o nosso tema: 1962, dois anos depois da fundação de Brasília, marco da urbanização modernizadora brasileira. *Primeiras estórias* começa e termina com contos que se passam na nova capital, quem sabe o escritor mobilizado de partida por esses processos de modernização e pressentindo com eles o fim das primeiras estórias. No primeiro conto, “As margens da alegria”, “ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade” que “apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão” (Rosa, 1964a, p.3-4), e

[...] mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: [...] as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço. (ibidem, p.6)

Daí a urgência do registro das *Primeiras estórias*, que a um só tempo guardam a primeiridade do sertão e contam da ameaça de seu fim. Em outra dessas estórias, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, é um trem novo, o “trem do sertão”, que

vai buscar a mãe e a filha de Sorôco para levá-las a Barbacena, onde, “para longe, para sempre” (Rosa, 1964c, p.15), ficarão internadas na colônia psiquiátrica, que oferecia novos tratamentos para as mazelas psíquicas brasileiras. O novo trem do sertão, enviado pelo governo, ia buscar os doentes pobres por todo o país.

O próprio escritor, tendo se socializado na infância em Cordisburgo, é também fruto desses processos de modernização: diferentemente do pai, que passou a vida na cidade do interior mineiro, com pouca ou nenhuma educação formal, Guimarães Rosa desde os 6 anos aprendeu (muitas!) línguas, foi adolescente estudar na capital do estado, tornou-se médico, viveu no exterior como diplomata e conheceu na Alemanha a barbárie tecnocrata do genocídio nazista. É na corrente dos processos de modernização, urbanização e industrialização do Brasil que ele publica *Primeiras estórias*, nas quais realiza seu retorno à *primiridade*, sobre a qual vê o impacto das transformações econômicas, sociais e culturais do sertão – um impacto que ele procura depreender na interioridade dos sujeitos, das famílias e da vida comunitária.

“A terceira margem do rio” conta de um pai de família que, em certo momento, inesperada e inexplicavelmente para os seus, deixa a casa e o trabalho para entrar sozinho numa pequena canoa, “toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos” (Rosa, 1964b, p.32), de modo a ficar para sempre no grande e fundo rio próximo, do qual conhecia cada canto: “e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão, daquele” (ibidem, p.34). Ele nunca voltou, até porque “não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ibidem, p.33). O pai vai embora para o rio, para permanecer para sempre nele.

O rio, como todo rio, é fluxo, correnteza, mudança, “água que não para”, mas também é permanência: “o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre... o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (ibidem, p.32, 36). O rio é sempre o mesmo rio, conhecido do pai em cada canto, mas também é correnteza e mudança, frente ao que, para permanecer, era preciso da “constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lança da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso...” (ibidem, p.34-5).

A propósito da dupla natureza do rio, de fluir e de permanecer, retomamos brevemente as discussões entre os gregos Heráclito e Parmênides.³ Para o primeiro, tudo flui e nada permanece; tudo se afasta e nada fica parado, você não consegue se banhar duas vezes no mesmo rio, pois outras águas e ainda outras sempre vão fluindo: nada é permanente, tudo está em mutação, incessantemente. Para Parmênides, prevalece o princípio da identidade: o rio é o rio e não foi e nunca será outra coisa, ele é imóvel em sua totalidade. O rio não tem como se tornar não-rio, ele é, portanto, o mesmo, sempre. O rio é o rio, eternamente.

O pai que “não voltou” porque “não tinha ido a nenhuma parte” exprime em seu ato a dupla natureza do rio: para permanecer na eternidade do mesmo rio, ele resiste ao fluxo de suas mudanças e à passagem do tempo. Contra o que ocorre na travessia humana que é a História, feita de permanência e mudança, o pai permanece como um ser do rio, “com o aspecto de bicho” (ibidem, p.35), na canoa que também é do rio, “feito um jacaré, comprida longa” (ibidem, p.33). Ele se finca no pré-histórico.

O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver. (ibidem, p.34)

Em um tempo em que o que era se vê ameaçado de não ser mais, em que o trem da modernidade invade o sertão, rompe a vida e os vínculos familiares, os costumes e as formas tradicionais da sociabilidade, leva pessoas de um lado para o outro do país em novos fluxos migratórios, em que brasileiros e brasileiras são confrontados com novas realidades urbanas, novas arquiteturas, novas rotinas, ofícios e linguagens, Guimarães Rosa cria a personagem de um pai, “que nem Noé”, mas que, diferentemente deste, “solto solitariamente” dentro de uma pequena canoa, resiste ao dilúvio da passagem do tempo e de suas mudanças, que ameaçam destruir tudo. E que o faz como se o próprio tempo tivesse parado, “sem fazer conta do se-ir do viver” (ibidem, p.34), sendo confrontado tão somente às naturais mudanças do tempo e das estações, aos dias e às noites, numa outra dimensão, agora cíclica, da passagem do tempo. O pai permanece no rio a ponto de riscar nele, com a canoa, uma terceira margem, “de meio a meio”, instável talvez, fugidia, como a rasura que um barco faz nas águas e, logo em seguida, some. Como o escritor risca no papel essa estória, com mãos e braços no esforço de fazê-la permanecer na História. Já a família muda:

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. (ibidem, p.35)

Os membros da família (com exceção do pai e do filho narrador) seguem o fluxo do tempo tradicional – o casamento da irmã, o nascimento de um filho, o envelhecimento da mãe –, agora na corrente dos processos de urbanização do país, que ao final os leva para longe dali, “para uma cidade”. E, por mais que pensassem e ouvissem diferentes pessoas, nunca puderam compreender o motivo da ação do pai. Teria sido “doideira”, “pagamento de promessa”, “lepra”, para se desertar “para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele” (ibidem, p.33)? Também não dava para entender como ele sobrevivia, “o severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava”. E se, na separação, o pai fica na canoa e a família muda, o conhecimento longamente

acumulado que o pai tem do rio e que lhe permite permanecer firme nele, bem como o próprio sentido da sua decisão e ação, ficam soltos solitariamente com ele. Algo na cadeia da transmissão entre as gerações se interrompe, deixando as perguntas dos filhos sem respostas do pai, com quem finda também o conhecimento profundo do rio – “só ele conhecesse, a palmas, a escuridão, daquele” (ibidem, p.34). O filho narrador fica na margem (nem vai na canoa, porque o pai não deixou; nem vai embora com a família), preso ao enigma que o pai para sempre, dali em diante, instala.

O psicanalista francês Jean Laplanche (1988) cunhou o termo *significante enigmático* para falar das mensagens que os pais desde muito cedo transmitem aos filhos, cuja característica peculiar e central é a de serem de muito difícil – ou impossível – decifração. São mensagens brutas, concretas, a que faltam sentido conhecido, e que pedem o trabalho de significação. Em torno dessas mensagens a atividade psíquica da criança se desdobra, buscando compreendê-las a seu modo, dentro de seus limites e possibilidades. A vida psíquica de cada um de nós, para Laplanche, se constitui a partir e em torno desses significantes enigmáticos, de persistente e perturbadora presença, que nos mobilizam por toda a vida em busca de seus sentidos. No conto, a ação enigmática, sem explicação, do pai passa a ser o centro da vida do filho-narrador, aprisionando-o à beira do rio, de onde procura todo dia ver o pai e entendê-lo, além de cuidar que não lhe falte o básico para sobreviver:

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. (Rosa, 1964b, p.34)

A partir do adeus do pai, o filho-narrador passa a vida deixando comida em oco de pedra do barranco, e vai envelhecendo ali, à beira, ainda que em grande parte do tempo sem nem sequer o ver: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito” (ibidem, p.35-6).

Os significantes enigmáticos são mensagens numa cadeia de transmissão, só que aqui feitas do silêncio do pai. Permanece para a família apenas a ação concreta, desprovida de entendimento: o enigma. No entanto, a mensagem assim transmitida tem força – não apenas por seu caráter enigmático, mas por se dar no interior de vínculos tão intensamente carregados de afetos quanto os de uma família – de deter o filho-narrador em torno dela, interrompendo nele o suceder das gerações – não casa e não tem filhos, como parecia ser de esperar –, bem como a possibilidade da transmissão dos conhecimentos e desígnios do pai.

Nessas considerações sobre a (im)possibilidade de transmissão de uma mensagem, tenho em mente os estudos sobre transmissão geracional desdobrados no campo da psicanálise dos vínculos (Mandelbaum, 2010), que toma

como foco a dinâmica psíquica entre sujeitos. Nesse campo, o vínculo familiar é compreendido como meio de transmissão de mensagens. Os psicanalistas que se debruçaram sobre o tema interessaram-se sobretudo pelas vicissitudes da transmissão de traumas entre as gerações. Há duas formas de transmissão: a primeira, das mensagens em formas simbólicas ou simbolizáveis, que podem ser pensadas e elaboradas em linguagem. Nesse caso, a mensagem transmitida por uma geração permite o trabalho psíquico da outra, ou seja, dinamiza sua capacidade de elaborar, imaginar e sonhar. A segunda, das mensagens transmitidas como significantes brutos, através da identificação concreta, indizível e enigmática entre uma geração e a outra. Nesse caso, o receptor da mensagem é presa, concretamente, de uma mensagem indecifrável, que tem força de capturar sua vida psíquica no trabalho inexaurível de sua decifração. A mensagem bruta, não simbolizada e não simbolizável, não o abandona. São os traumas silenciados entre as gerações, que se perpetuam na forma das identificações melancólicas. Freud (2016) diz que “a sombra do objeto cai sobre o ego”. Teria sido a decisão calada do pai fruto de sua angústia frente às ameaças de mudança do mundo conhecido, que o teria levado a dar as costas à civilização para permanecer para o resto da vida na eternidade do rio? Não se sabe. Mas, sem dúvida, como parte do universo de leitores, também sou instigada ao trabalho de decifração. Seja o que for, a sombra do pai cai melancolicamente sobre o filho:

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência [...]. Eu sofria já o começo de velhice – esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. [...] Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras. (Rosa, 1964b, p.36)

E não teriam sido os afetos contraditórios e perturbadores, mobilizados no filho pela ausência do pai e pela falta de sentido de seu gesto, responsáveis pela culpa que sente? Ao longo do conto, são diversos os momentos em que o filho-narrador deixa ao leitor imaginar essa gama de difíceis sentimentos: “sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente”, “com gesto me mandando para trás”, “nosso pai não voltou”, “a estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente”, “enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, [...] Me viu, não remou para cá, não fez sinal” (ibidem, p.32-3), “a gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava [...] O severo que era, de não se entender” (ibidem, p.34). Já mais perto do final da vida, ao despontar os primeiros cabelos brancos, o filho se vê como homem de “tristes palavras”, melancolicamente adoecido.

“E fui tomando ideia” (ibidem, p.36). Sua culpa mobiliza um ato reparatório:

Só fiz, que fui lá. [...] Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – *“Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”* E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. (ibidem, p.36-37)

Reparar, nesse caso, seria perpetuar o lugar do pai no suceder das gerações, ainda que o sentido desse lugar tenha se perdido. Mas, quem poderia, “na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte”? O filho acenou ao pai, que apareceu. Mas, “por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. [...] E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ibidem, p.37). Sem ir ou sem ser⁴ – “sou o que não foi” –, o filho vive uma identificação paradoxal com o pai: de um lado, põe em questão sua identidade como homem “depois desse falimento”. De outro, “vai ficar calado”, como o pai. E teme “abreviar com a vida”, tendo permanecido “nos ramos do mundo”. Na morte, “ao menos”, pede que o “depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio adentro – o rio” (ibidem, p.37). Ele sonha, na morte, a identificação total com o pai.

Poderia ser o fim da cadeia de transmissão, na forma concreta da invasão de uma mensagem paterna sobre a qual nunca mais se saberá. Mas esse enigma, porque é literatura, vem dar nos leitores, que nos tornamos, tal como o filho, presas do que não se sabe, mas que solicita um sentido já a partir do título do conto: o que é, onde é a terceira margem de um rio? É o para além do rio, a morte, como sugere Walnice Nogueira Galvão (2008a/b)? Ou a risca que a canoa faz na água, na interpretação musical de Milton Nascimento e Caetano Veloso (1991) – “risca certa/ra/meio a meio o rio”? Ou ainda a possibilidade de um “terceiro não excluído”, que escapa aos binarismos do pensamento racional habitual, como defende André Rodrigues (2016)? E que sentido afinal tem o ato do pai, que tantos leitores vêm procurando decifrar? Para mim, o conto tematiza em forma literária, no meio do século XX brasileiro e sertanejo, uma quebra da transmissão de mensagens entre as gerações, ao tributar exclusivamente ao pai a posse de um conhecimento e de uma cultura local, a do rio, em que ele resiste em se manter, mas que ao final se extingue nele e com ele, fincados para sempre na correnteza. Aos familiares, às gerações seguintes, sobram os enigmas, que ao filho-narrador foram excessivos, traumáticos, e o calaram.

Se a família foi, na história social brasileira, em especial em seus redutos patriarcais tradicionais, o lócus central da transmissão cultural – da aprendizagem dos ofícios, das narrativas passadas entre as gerações, da religiosidade e da moral familiar compartilhada –, a ação do pai, se por um lado exprime o desejo resistente da permanência contra o fluxo das mudanças, por outro, ao não transmitir seu conhecimento e o sentido de seu propósito, interrompe a transmissão, deixando ao filho o enigma. Presa desse, o filho permanece fiel ao pai, ainda

que convivendo com os sentimentos contraditórios resultantes de não receber dele o ensinamento de seus conhecimentos e a razão de seus feitos. Por respeito e afeto, ele falava de um pai que lhe ensinou, que afetivamente transmitiu suas mensagens, mesmo que, diante de sua partida, os afetos do pai em relação à família também tenham sido postos em questão:

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: – “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. (Rosa, 1964b, p.35)

A obra literária de Guimarães Rosa é a um só tempo como o trabalho de resistência do pai retratado no conto, buscando permanecer no fluxo da correnteza da mudança dos tempos, no meio de um rio que para ele é conhecido. O pai é um incansável remador na *primeiridade* do rio, recusando toda civilização – “não pojava em nenhuma das duas beiras”, “não pisou mais em chão nem capim”, “não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo” (ibidem, p.34). Tal como ele, Guimarães Rosa usa suas mãos incansavelmente para registrar e guardar tudo, numa literatura que é a sua forma de resistência. Mas, diferentemente do filho-narrador, o escritor recebeu de seu pai, e reconhece, parte significativa da matéria de que faz seus textos, na forma dos “causos” narrados, ainda que estes também pudessem ter algo de excessivo, invasivo e mal-arranjado, ou justamente por isto. Escrever parece também ter sido sua resposta a uma demanda paterna de elaboração e preservação da vida do sertão, dos acontecidos narrados e ouvidos na venda, em torno dos quais o filho, traumatizado pelo excesso, mas também encantado (diferentemente do filho do conto, porque privilegiado pela companhia esclarecedora do pai), solicita e registra essas memórias.

Notas

- 1 O presente artigo é fruto do trabalho de pesquisa *Figurações da família na literatura brasileira do século XX*, desenvolvido entre agosto de 2019 e janeiro de 2020 graças a uma bolsa do Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP).
- 2 Manteremos aqui a grafia *estória* em vez de *história* quando estivermos tratando dos escritos de Guimarães Rosa, seguindo assim a advertência formulada por ele na epígrafe de *Tutaméia (Terceiras estórias)* (Rosa, 1967): “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História” (apud Portella, 1983).
- 3 Escutei de Yudith Rosenbaum, em nossas aulas na disciplina de pós-graduação *Figurações da família: Psicanálise e Literatura Brasileira*, ministrada pela primeira vez em 2017, essa referência aos filósofos gregos cuja discussão dá figuração à dupla natureza

do rio. Para um aprofundamento das tendências opostas entre Heráclito e Parmênides, ver, por exemplo, Chauí (2000, p.227-8).

4 André L. Rodrigues (2016) aponta na nota 6 a “ambiguidade provocada pela homonímia entre as formas verbais dos verbos *ser* e *ir* na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito: ‘Sou o que não foi’ ao encontro do pai ou simplesmente ‘Sou o que não foi’, isto é, o que não existiu, o que de fato não viveu”.

Referências

CHAUI, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

FREUD, S. Luto e melancolia. Trad. Marilene Carone. *Jornal de Psicanálise*, v.49, n.90, 2016.

GALVÃO, W. N. Do lado de cá. In: _____. *Mínima mímica*. Ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Cia. das Letras, 2008a.

_____. O nome do pai. In: _____. *Mínima mímica*. Ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Cia. das Letras, 2008b.

LAPLANCHE, J. *Teoria da sedução generalizada e outros ensaios*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

MANDELBAUM, B. *Psicanálise da família*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

NASCIMENTO, M.; VELOSO, C. A terceira margem do rio. In: *Circuladô*, Caetano Veloso, 1991.

PORTELLA, E. A Estória Cont(r)a a História. In: COUTINHO, E. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

RODRIGUES, A. As três margens do rio e o vertiginoso fluxo da vida. *Estudos Avançados*, v.30, n.86, jan.-abr. 2016.

ROSA, J. G. As margens da alegria. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964a.

_____. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964b.

_____. Sorôco, sua mãe, sua filha. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964c.

_____. Prefácio. In: _____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

RESUMO – O artigo desenvolve uma reflexão sobre as “cadeias de transmissão” implicadas nas narrativas de Guimarães Rosa. Trata, nesta perspectiva, dos “causos” narrados oralmente pelos viajantes sertanejos na venda do sr. Florduardo Rosa, pai do romancista, que foram transmitidos a ele através da correspondência trocada entre os dois e posteriormente refundidos em suas estórias. Os processos de permanência e mudança nessa cadeia de transmissão das narrativas que inclui o trabalho literário e os leitores são aproximados dos transtornos da transmissão entre o pai, o filho, a estória e seus leitores no conto “A terceira margem do rio”. A argumentação utiliza-se de um referencial

tomado à “psicanálise dos vínculos”, que pensa a família como espaço privilegiado da transmissão de mensagens entre as gerações. Com base nesse referencial teórico, a autora considera que a mensagem indecifrável legada pelo pai – o motivo de ele abandonar a família e isolar-se na canoa, sem efetivamente partir para lugar nenhum – teria calado o filho, mas se tornado narrativa, deslocando a cadeia de transmissão do filho para o texto literário e seus leitores.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, A terceira margem do rio, Transmissão geracional.

ABSTRACT – The paper reflects on the “chains of transmission” in the narratives of Guimarães Rosa. It deals, from this perspective, with the “causos” (tales) narrated orally by backcountry travelers in the store of Mr. Florduardo Rosa, father of the writer, which were conveyed to him in their correspondence and which he later recast in his stories. The processes of permanence and change in this chain of transmission (which includes the literary work and the readers) are brought to bear on the disruptions in the transmission between father, son, story and its readers in the short story “The third bank of the river”. The argument uses a reference taken from the “psychoanalysis of bonds”, which conceives the family as a privileged space for the transmission of messages between generations. Based on this theoretical framework, we propose that the indecipherable message bequeathed by the father – the reason for him abandoning his family and isolating himself in the canoe, without actually going anywhere – might have silenced the son, but become a narrative, shifting the chain of transmission from the son to the literary text and its readers.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, The third bank of the river, Generational transmission.

Belinda Mandelbaum é professora associada do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde coordena o Laboratório de Estudos da Família, Relações de Gênero e Sexualidade.

@ – belmande@usp.br / <http://orcid.org/0000-0002-5285-1427>.

Recebido em 22.6.2020 e aceito em 14.8.2020.

¹ Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, São Paulo, Brasil.

As sereias que silenciam (ou não)

ADELIA BEZERRA DE MENESES¹

O CONTO de Kafka *O silêncio das sereias* publicado em 1917, em plena Primeira Guerra Mundial, faz uma releitura de um episódio do canto XII da *Odisseia*, o encontro de Odisseu com as Sereias. Kafka se apoia no conhecimento prévio do leitor – mesmo os que não leram a *Odisseia* conhecem esse episódio, o mais difundido da épica e significativamente presente no folclore de várias culturas, da Lorelei nórdica à Ypupiara dos nossos indígenas. Trata-se de uma retomada do mito, uma reapropriação desse “capital cultural”, como fala Bourdieu (2007) das obras clássicas que se tornaram canônicas e que continuam alimentando a civilização ocidental.

Mas a leitura desse conto kafkiano suscita um estranho sentimento de incompreensão, de confusão, de perplexidade, de desestabilidade. A gente lê e relê esse pequeno texto de uma página,¹ de uma surpreendente contemporaneidade (apesar de ter sido escrito há mais de um século) e se desampara cada vez mais.

Impõem-se algumas considerações relativas à pertinência de um confronto entre um texto da Literatura moderna e um texto da Antiguidade remota – um contraponto. Pois é diante da alteridade que se evidenciam as características próprias de cada polo: confrontando o texto de Homero com um texto da modernidade, podemos saber mais sobre nós mesmos, sobre nosso mundo contemporâneo. Uma prática imantada pela ideia de Walter Benjamin (1971, p.14), segundo a qual “O problema não é interpretar a obra literária em conexão com o seu tempo, mas sim tornar evidente, no tempo que a viu nascer, o tempo que a conhece e julga, ou seja, o nosso”.

Kafka transgride o mito – o que todos os autores que retomam a *Odisseia* fizeram e fazem – e em seguida transgride a transgressão; depois, alude a uma outra possibilidade, que *talvez* retome o primeiro movimento, mas a explicação aventada é irrelevante e ambígua; e ao fim da leitura, remete-se tudo a um jogo de aparências, deixando-nos perplexos. Creio ser uma função da crítica destrinçar o porquê dessa perplexidade. Deixo claro: não é a transgressão do mito, sua ruptura, que nos desconcerta; é a ruptura da ruptura, é a negação da negação, é a percepção de que, mantendo o arcabouço de um conto tradicional, evidencia-se que se tornou impossível contar, não é mais viável esse tipo de narrativa; Kafka nos retira todas as certezas, sua narrativa não é calcada em uma transmissão de experiência aproveitável; aliás, não há experiência a ser transmitida.

Mas antes de abordarmos esse item, que é o da impossibilidade de narrar,

urge uma breve análise desse conto curto, de uma extrema condensação (o que aliás contribui significativamente para aquilo que Poe demanda de um conto: a intensidade do efeito).

Como em toda a ficção de Kafka, aqui a linguagem é extremamente clara, mas o sentido é obscuro. Cada parágrafo é cristalino, mas a interpretação do todo é desconcertante, lançando-nos num mar revolto. Começo do começo: “Prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo – podem servir à salvação”. A primeira palavra do conto, “prova”, acena com um contexto jurídico, remetendo a prova dos autos, a um aparato burocrático, na linha daquilo que a crítica kafkiana sempre levantou: um estilo cartorial. A linguagem é cristalina, objetiva, pontual; mas o sentido que o todo carrega é deslizante, fugidio, contraditório. Ao final, permanece a dúvida, não há prova de nada, prevalecerá o “jogo de aparências”, não há “salvação” (seja o que for que isso signifique).

Impõe-se inescapavelmente o confronto com o texto matriz.² No Canto XII da *Odisseia*, o herói conta ao rei dos Feácios a sua trabalhosa tentativa de volta a Ítaca (volta a casa, família, reino e poder). Odisseu relata inicialmente os conselhos que lhe dá Circe, advertindo-o dos perigos e preparando-o para enfrentar os terríveis entes com que se defrontará. Pois bem, na apresentação que Circe faz das sereias, fica ressaltado aquilo que ao longo dos séculos restará como a característica fulcral desses seres perigosos: voz maravilhosa, seduzem quem delas se aproxime, levando à destruição:

– Elas fascinam todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! Não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque com seu canto melodioso, elas o fascinam, sentadas na campina em meio a montões de ossos de corpos em decomposição cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante: amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que mais ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pés e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de teu alcance, para te deleitares ouvindo o canto das Sereias; se insistires com teus companheiros para te soltarem, que eles te prendam com laços ainda mais numerosos. (Homero, 1993, p.142, Canto XII, vv 38-55)

Mas o que cantam as sereias, qual o conteúdo desse canto? Essa informação será dada alguns versos adiante, desta vez não mais como uma previsão ou advertência, mas como o relato de algo efetivamente acontecido. Diz o narrador Odisseu:

Estávamos à distância de um grito, avançando rapidamente, quando elas perceberam o ligeiro barco singrando perto e ergueram um canto mavioso: “Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e

troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda.”

Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos; eles, porém acurvando-se, remavam. Súbito, Perímedes e Euríloco levantaram-se e prenderam-me com laços mais numerosos e apertados. Quando, afinal eles tinham passado além das Sereias e já não ouvíamos a sua voz e o seu canto, sem demora meus leais companheiros retiraram a cera com que eu lhes vedara os ouvidos e soltaram-me dos laços. (Homero, 1993, p.145, Canto XII, vv.182-200)

Voltemos a Kafka. Quais os passos do seu conto, em confronto com o texto matriz?

1. Ulisses, que no mito original mantém os ouvidos livres e faz-se amarrar ao mastro do navio, aqui, para se defender das sereias tapou os ouvidos com cera.

2. Mas as sereias, contrariamente ao mito, “de fato” não cantaram. Ignore-se o motivo: o próprio narrador, em dúvida, propõe alternativas para explicar por que as sereias silenciam: a) “seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário”; b) “seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses [...] as fez esquecer de todo e qualquer canto”.

3. “No entanto” Ulisses, com os ouvidos tapados, não ouviu esse silêncio e acreditou que elas cantavam.

4. Mas as sereias, também contrariamente ao mito, “já não queriam seduzir, mas “apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses”. A pergunta do leitor um tanto incomodado é: capturar o olhar de alguém, ou mais precisamente, o brilho dos olhos de alguém, significaria seduzir ou ser seduzido?

5. “De resto”, “talvez” Ulisses tivesse realmente percebido que as sereias haviam silenciado, e “se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito”.

O efeito sobre o leitor é bastante desarraigador; fica evidente a impossibilidade de contar, bem como a impossibilidade de se atingir algo que chamaríamos de “verdade”. Mais adiante vamos destrinçar isso, apontando o caráter profético desse texto escrito há mais de um século.

O quanto esse pequeno conto é típico e característico de seu autor, poderia ser atestado por Anatol Rosenfeld, que descreve – focando, no caso, especificamente “O Processo” – o que ele chama de “arquétipo fundamental” do autor tcheco:

É conhecida esta sintaxe da frustração. As orações se iniciam com afirmações esperançosas que, em seguida, são postas em dúvida, desdobradas nas suas possibilidades, cada qual ramificando-se em novas possibilidades. Pouco a pouco a afirmação inicial é limitada por uma inundação de subjuntivos.

vos e condicionais; surgem os “embora”, “de resto”, “talvez”, “é verdade que”, “de um lado”, e “de outro lado”, até ao fim não sobrar nada e tudo ser anulado. (Rosenfeld, 1976, p.236)

Importa antes dizer que a Kafka não interessou a questão daquilo que constitui fundamentalmente a sedução das sereias, que em Homero incide mais sobre o espírito do que sobre os sentidos, uma vez que elas alardeiam que sabem “tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses”; e “tudo quanto se passa na terra fértil” (Homero, 1993, v.191). Elas prometem, a quem as ouvir, que partirá “mais sábio”. Assim, representariam uma tentação pelo saber, num recorte de conhecimento versus dano³ – o que as aproximaria da serpente bíblica no mito do Eden: como a serpente, as sereias seduzem pela promessa de um conhecimento. Se é verdade que Eva ouviu a serpente e junto com Adão comeu do fruto proibido da Árvore do Conhecimento, Odisseu, impedindo-se de ouvir, não sucumbe à tentação fatal do conhecimento (Germain, 1954, p.382-90). Será que é isso que se embute na alusão à “salvação”, presente na primeira frase do conto de Kafka citada textualmente mais acima? [“Prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo – podem servir à salvação.”]

O Odisseu do mito, cujo epíteto fundamental é “astucioso”, é um homem detentor de múltiplos recursos, “*polýtropos*” (de *poly* = muitos; e *tropos* = direções, meios): “multiversátil” (Homero, 2011, canto I, v.1, p.13) na tradução de Trajano Vieira. Salva-se utilizando seus múltiplos recursos, sua astúcia. O texto de Kafka sabe disso, como se lê no último parágrafo, nas últimas linhas do conto: “Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido [...] que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito”. Mas ao fim de tanta astúcia se revelará o quanto a personagem kafkiana é solitária: Ulisses “se opôs a elas e aos deuses”, diz o final do conto – é o herói contra todos e contra tudo, confrontando a ordem mítica. E o que restará é um jogo de aparências, seu escudo. Uma dissimulação. Diz Anatol Rosenfeld (1976, p.237) que “Kafka escreveu o mito da frustração, da impossibilidade de voltar à ordem mítica”. Esse final melancólico desautoriza a frase inicial, de que os meios “insuficientes”, “infantis mesmo”, usados por esse herói detentor de muitos meios teriam servido a alguma salvação.

Mas há nesse conto também uma dialética ouvir/olhar. Sabemos que essa dicotomia discrimina o “sentido” predominante, respectivamente, das culturas hebraica (audição) e grega (visão). Aqui, os ouvidos saem de foco em proveito do olhar. O Deus hebraico, esse Deus do monoteísmo, que não tem forma, que é invisível e age por meio da palavra, faz-se ouvir. Por outro lado, o mundo grego é o mundo da visão. O próprio termo “ideia” em grego vem de uma das formas verbais do verbo ver (*horáo*). Efetivamente a ideia é uma imagem verbal; e desse mesmo radical de *horáo*, do aoristo, vem *eidos* = forma. Mas aqui nesse

conto, tratando-se do *canto* das sereias, inevitavelmente os dois sentidos (na acepção de órgãos sensoriais) estão presentes, embora o predominante seja a visão. Aliás, a crítica kafkiana sempre apontou o “caráter teatral” de seus textos. Walter Benjamin, num ensaio escrito por ocasião do décimo aniversário de sua morte fala da força do gesto, dizendo que toda a obra de Kafka seria um “código de gestos” (Benjamin, 1985, p.146) e que muitas das narrativas teriam uma natureza cênica, sendo muitas vezes o gesto o elemento decisivo, “o centro da ação” (ibidem, p.147). De fato em “O silêncio das sereias” há uma imagética forte, uma gestualidade explícita e muito intensa, um inegável poder de convocar visualmente a nossa atenção:

[...] viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas [...]. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância...

Mas elas – mais belas do que nunca – esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. (Kafka, 2002)

Volto ao movimento fundamental que se verifica no conto, e que assim se delineia: Kafka transgride o mito, nega algo, provocando em nós uma desestabilização; mas nós leitores aceitamos essa transgressão, acomodamos a nossa mente e a nossa sensibilidade a essa ruptura do mito original, e, numa recém conquistada zona de segurança, nos adaptamos a essa alteração. Mas mal se tenha feito isso, Kafka nega a transgressão: é como se o narrador nos tirasse o tapete. E lançando dúvidas sobre se as sereias silenciaram ou não, ele propõe alternativas divergentes para essa atitude (“seja porque [...] seja porque”). Ulisses não ouviu o silêncio das sereias, mas ao final, o Autor coloca isso em dúvida: talvez. Evidencia-se aqui, repito, uma impossibilidade de contar. Não apenas o foco narrativo não é confiável, mas não há “verdade” nos fatos narrados. O que resta das nossas certezas?

Uma abordagem estilística em “O silêncio das sereias”, por superficial que seja, vai apontar o uso reiterado de adversativas. Ao menos três parágrafos do conto começam com uma expressão adversativa, que na versão do grande tradutor de Kafka para o português, Modesto Carone, foi diversificada (certamente por razões de sonoridade e ritmo, em português) em: *entretanto* (“As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto”); *no entanto* (Ulisses, no entanto – se é que se pode exprimir assim – não ouviu o seu silêncio”); *mas* (Mas elas – mais belas do que nunca – [...] já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses”). Contudo, o original alemão, nesses três casos, usa a mesma conjunção adversativa, *aber* (= mas). E uma adversativa, como diz com toda simplicidade o dicionário, é “Conjunção coordenativa que liga dois termos ou duas orações de função idêntica, estabelecendo, porém, uma ideia de contraste, de oposição” (Ferreira, s.d., verbete “Adversativa”).

De todas essas afirmações – inclusive aquela que vem introduzida por um “de fato” (“E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram”) – que nos apresenta Kafka, em qual acreditar? Um olhar superficialmente atento aos torneios estilísticos do narrador já mostra essa maneira de fazer seguir as afirmações de um “mas” – que, como toda adversativa, postula a negação do que veio anteriormente. A “confusão como estratégia”? (Ortellado, 2020).

Anatol Rosenfeld (1976, p.227), em “Kafka e kafkianos”, falando de outras obras do autor tcheco (sobretudo de “O artista da fome”), discorre sobre “a negação da negação” como algo que o caracteriza sobremaneira. Ele alude ao recurso estilístico que estabelece a figura kafkiana “das possibilidades que se anulam, da dúvida que duvida da própria dúvida, ad infinitum”. O crítico aponta esse fundamental traço da obra kafkiana – da qual poderíamos dizer que, num rasgo de extraordinária contemporaneidade, indicia uma das linhas de força da nossa sociedade, em que os postulados se abalaram, em que não há verdade, tudo se relativiza, as certezas ruem. Embora o crítico não se refira ao conto em pauta, o que diz pode ser aplicado a “O silêncio das sereias” com extrema pertinência: a “dúvida que duvida da própria dúvida”. O Ulisses de Kafka não oferece nada de confiável, mas o vazio da experiência; em sua solidão, numa oposição aos deuses e a tudo, ele é o herói da Modernidade.

Há mais, quanto ao foco narrativo. Depois de iniciar o conto com o termo “prova”, como vimos, ele semeará a narrativa com expressões que afastam qualquer possibilidade de certeza: “diz-se que”; “talvez”; “era sabido”. Não há certezas, não há fatos validados e aceitos por uma comunidade. Com as idas e vindas de uma declaração que logo na sequência é desmentida e desautorizada, onde nos apoiarmos?

A História, tanto quanto a Psicanálise e a Teoria Literária, sabe que o ponto de vista, o foco narrativo (= o narrador, aquele que conta) “formata” a realidade e, num certo sentido, a engendra. Mas aqui é o mesmo e único narrador que não mantém uma consonância com seu próprio discurso nem com sua ação: ele afirma, na sequência nega, em seguida nega a sua negação, depois duvida e retrocede. Talvez.

O conto de Kafka trata de algo que hoje poderíamos nomear de pós-verdade, ou de uma *fake-narrativa*. Além daquilo já apontado por Walter Benjamin, como degradação da experiência e conseqüente impossibilidade da narrativa enquanto veículo de experiência humana; além da derrelição dos fundamentos axiológicos que sustentariam uma comunidade, além do individualismo e da solidão que estigmatizam o conto, pode-se ver aqui também, num nível mais pontual, algo que representaria a dificuldade de se estabelecer a verdade como “consonância com os fatos”. Que fatos? E sob que ótica? vergados a que ideologia?

À luz do conto kafkiano, podemos nos debruçar sobre nossa atualidade, focando declarações verbais e atuações de agentes políticos. Não é só – como

está na moda dizer-se no jornalismo contemporâneo – na “narrativa” dos fatos políticos que afloram contradições; os atos, as decisões pragmáticas das personagens também se atropelam, se contradizem. E isso, diga-se de passagem, não só no Brasil.

“O silêncio das sereias” abrigaria os primórdios das *fake-news*, apontando inclusive para uma prática política que grassaria mais de um século depois, em tempos de pós-verdade, em que mandatários políticos falam, negam o que falam, depois negam a negação e nos mergulham, perplexos nessa *fake*-política em uso no Brasil de 2020?

Por coincidência, neste exato momento da redação deste ensaio, uma matéria de jornal caiu sob meus olhos. Trata-se de um texto intitulado muito pertinentemente “Confusão como estratégia”, de autoria de Pablo Ortellado (*Folha de S.Paulo*, 10 de março de 2020, p.2).

Transcrevo-o na íntegra:

Confusão como estratégia

Bolsonaro despreza os fatos e não se dá o trabalho de parecer coerente.

No começo do seu mandato o Orçamento impositivo foi apresentado como manobra do Congresso para enquadrar um presidente que não queria negociar; depois, durante a votação, virou projeto desde sempre apoiado pela família Bolsonaro, demonstrando que não existia tensão entre os Poderes; em seguida, foi vetado pelo presidente. Neste ano, quando o veto estava prestes a ser derrubado, voltou a ser chantagem do Congresso, motivo de sonoro “foda-se” pronunciado por um ministro; na semana passada, foi alvo de meticulosa negociação com os parlamentares; em seguida, a negociação, registrada no Diário Oficial, foi categoricamente negada.

A manifestação do dia 15/3 passou pelo mesmo processo. Originalmente, foi convocada para pressionar o Congresso pela prisão em segunda instância; depois, a reboque do áudio vazado do general Heleno, virou convocação anti-Congresso; diante da repercussão negativa, transformou-se em ato pró-governo; de maneira pró-ativa, o presidente compartilhou a convocação; confrontado com o fato, disse que o fez na condição de pessoa privada; alegou, em seguida, que o vídeo não era sobre a manifestação deste ano, mas sobre uma manifestação de 2015; por fim, em evento público, fez elogio à manifestação, ressaltando que era espontânea.

É atordoante a sucessão de vaivéns.

O que os fatos sugerem é que, por inabilidade, Bolsonaro permitiu que o Congresso mordesse parte expressiva do Orçamento discricionário do Executivo. Para não reconhecer sua incompetência política, nem a tensão crescente com o Legislativo em início de mandato, Bolsonaro fez parecer que não era contra o Orçamento impositivo, mas, sim, a favor dele. Em seguida, teve que reconhecer que a medida era ruim e que, se não negociasse, perderia o poder de alocação sobre \$ 30 bilhões. Convocou, ou articulou para que se convocasse, uma mobilização contra o Congresso para ampliar seu

poder de negociação e desgastar as instituições. Mesmo tendo logrado uma boa negociação, disse que não negociou para manter a base mobilizada.

Chama a atenção como Bolsonaro consegue emplacar narrativas desprezando fatos e mesmo suas ações precedentes. Apenas neste episódio, o presidente foi evasivo, mentiu e se contradisse inúmeras vezes. Seus ataques à imprensa colocam em xeque a única maneira de determinar os fatos, e sua máquina de propaganda, por meio da repetição, consegue impor as explicações mais implausíveis.

Essa confusão toda tem estratégia. (*po.ortellado@gmail.com*)

É um texto que prescinde de interpretação. Fala por si.

Aludi mais acima a uma modulação de “pós verdade”. Pode-se objetar que essas minhas reflexões todas valeriam para a *notícia* e não para a *narrativa* enquanto gênero ficcional, matéria de mimese. Aliás, em “O narrador”, Walter Benjamin (1985a, p.203) reserva um tópico importante, exatamente para a discriminação entre notícia/informação e narrativa; e já constata que, se a arte da narrativa anda rareando, é por conta da difusão da informação. Há uma plethora de informações, e somos pobres em experiência, diz ele. Se isso era verdade na época em que Benjamin escrevia, anos 30 do século passado, atualmente a coisa só fez piorar, com as mídias digitais e com a (já quase que ultrapassada, convenhamos) Televisão como constituidoras do real. Em *A cultura como espetáculo*, Eduardo Subirats (1989, p.69), falando em 1989 em “simulacro medial” e em “função manipulatória da consciência individual e violação instrumental da autonomia da experiência humana”, afirma que “os meios técnicos de comunicação são um instrumento de colonização da vida”. O que dizer dessa afirmação, passados trinta anos? Já se foi o tempo em que era a imagem da TV um “princípio gerador do real”; as mídias sociais a suplantaram, numa velocidade e numa intensidade estonteante. Nos tempos que correm, não apenas, como queria Walter Benjamin, a informação (aferida à notícia) tomou o lugar da experiência (relacionada à narrativa), mas a própria informação bascula, golpeada pelo seu desmentido numa escala sem precedentes, gerando um “real” provisório e sob custódia dos desmentidos.⁴

Importa uma observação: utilizo “narrativa”, aqui, no âmbito da Crítica Literária, no sentido de uma história contada, matéria de ficção, mimese. É de ressaltar, no entanto, o uso contemporâneo desse termo, um verdadeiro modismo, para designar o relato de fatos acontecidos, “objetivamente” noticiados em jornal, televisão, mídias sociais. Ficou na moda entre jornalistas e políticos falar de “narrativa” para a divulgação em palavras de qualquer fato, declaração ou ato de políticos (desde, por exemplo a aprovação na Câmara de algum projeto até veiculação da informação de um veto presidencial, ou declaração desastrada de algum ministro de Estado). Eliminou-se a distinção entre “narrativa” e “notícia”, entre “narrativa” e “informação” – o que é extremamente sintomático.

Efetivamente, além da inequívoca estratégia das mentiras, nesse caso particular do mandatário máximo da nação e seus sequazes, evidencia-se, por outro

lado, o avanço daquilo que Walter Benjamin observava na década de 30 do século passado, antes da Segunda Guerra mundial: a narrativa está em vias de extinção porque a experiência está em baixa: “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo a serviço da informação” (Benjamin, 1985a, p.203). E é o caso de se pensar que o atual uso indiscriminado do termo “narrativa”, a confusão entre “narrativa” e “informação” indicie que as narrativas, mais de oitenta anos após a reflexão de Walter Benjamin, tenham agora realmente acelerado seu processo de desaparecimento, porque, de novo, repita-se, a experiência, bem como a faculdade de intercambiar experiência, estão acabando.

Retomo no âmbito da Teoria Literária a reflexão sobre a narrativa ficcional, enfeixando a reflexão de Walter Benjamin em suas linhas fundamentais. Partindo do postulado de que a narrativa tradicional promove o intercâmbio da experiência, ele constatará que não há mais possibilidade de narrar porque não há mais “experiência” a ser transmitida. Esse é um conceito-chave de Benjamin, que ele visita em mais de uma passagem da sua obra, mas sistematicamente desenvolve em dois ensaios: – “Experiência e pobreza”, de 1933 e “O narrador”, de 1936. Aliás, em seu belo prefácio à edição das “Obras escolhidas” publicada pela Brasiliense em tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Jeanne Maria Gagnebin, abordando a obra de Walter Benjamin como um todo, ressalta exatamente o que ela chama de uma “teoria da narração” benjaminiana, constelada em torno do conceito de experiência (*Erfahrung*) que, por sinal, diz ela, atravessa toda a sua obra. (Gagnebin, 1985, p.9)

Cabem aqui, antes de prosseguirmos na abordagem desses dois ensaios, algumas observações sobre o termo. O *Dicionário de termos filosóficos* de Lalande (1951, p.321) registra no verbete “Experiência”: “O fato de experimentar (éprouver) algo, considerado não somente como um fenômeno transitório, mas alargando ou enriquecendo o pensamento [...]”. Registre-se: “alargando ou enriquecendo o pensamento”. E recorrendo a Kant, o verbete ainda precisa que a experiência fornece conhecimentos, e que é próprio dela ter um “valor de prova”. Por outro lado – saindo do Dicionário filosófico e atentando para as etimologias, pode-se acrescentar que esse vocábulo vem do latim *Experientia* – do mesmo radical do verbo *experior* (cujas outras formas verbais são *expertus*, *experiri*) = fazer a tentativa, provar. E daí virá a acepção de “assumir riscos, expor-se a perigos”. Perigo, do latim *periculum*, vem do radical de *perior*: experimentar, e daí, assumir riscos, expor-se a perigo, correr um perigo. De fato, quando se experimenta algo, corre-se risco: é extremamente significativo que a etimologia de *experiência* remeta ao mesmo radical de *perigo*. Algo de que os educadores e pais, mas sobretudo as mães deveriam estar cientes... E algo também que ilumina com outra luz as “aventuras” dos contos de fada e aquelas a que são submetidos os heróis de todas as grandes narrativas populares, ao fim das quais um processo de individuação estará realizado.

Voltemos a Walter Benjamin, para quem a narrativa popular é veículo de experiência humana: é nos dois textos acima referidos, “Experiência e pobre-

za”, de 1933, e “O narrador”, de 1936 – que apresentam ideias semelhantes e por vezes duplicadas em sua formulação – que esse conceito-chave de Walter Benjamin, Experiência (*Erfahrung*) será desenvolvido. Eu abordarei os dois ensaios como um todo. Walter Benjamin, repetindo às vezes parágrafos inteiros, retoma reflexões do texto de 1933 no texto de 1936. Com efeito, ele desenvolverá nesses escritos pensamentos básicos e complementares: a) a ideia de que ao fim da grande Guerra (a primeira) os homens voltaram mudos dos campos de batalha, “mais pobres em experiências comunicáveis, não mais ricos”; b) a ideia de que a narrativa tradicional não poderia subsistir devido às mudanças nas suas condições de produção. Além disso, apontará no texto de 1936 as características fundamentais da narrativa tradicional, em suas ligações com a sabedoria, o conselho, o senso prático, bem como sua diferenciação frente ao romance. Mas vou me ater somente àquilo que interessará para a análise do conto de Kafka, de onde parti. E a minha proposta é apontar que “O silêncio das sereias” é um conto que mostra em 1917, o mais didaticamente possível, aquilo que Walter Benjamin, duas dezenas de anos mais tarde, teorizará nesses magistrais ensaios da década de 1930, a saber, a dificuldade de narrar, ou a impossibilidade da narrativa tradicional. Ambos têm como foco principal, repita-se, a questão da degradação da experiência.

Em primeiro lugar, é curioso que ele fale do brutal empobrecimento da experiência (e conseqüente silenciamento dos indivíduos) aferindo-os ao fim da Primeira Guerra Mundial, sendo que os horrores da Segunda Guerra ainda estavam por vir, com o Holocausto que levaria a uma situação desraigadora impensável – da qual somos os herdeiros. Ele falará da desmoralização das experiências, no texto de 1933, que deve seu título ao empobrecimento da experiência vivenciada por sua geração – e, eu acrescentaria, pela geração de Kafka (nascido em 1883 e morto em 1924). Diz Walter Benjamin (1985b, p.115) que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”.

Pontuando a atualidade impressionante desse escrito de 1933, é o caso de nos perguntarmos agora, em 2020: a guerra com drones e aviões não pilotados, de controle remoto, assemelhando-se a um videogame macabro e asseptizado (com mutilações sangrentas e extermínio real, mas a distância) seria menos radicalmente desmoralizante que a *guerra estratégica de trincheiras*? E a *experiência do corpo pela fome*, presente e recorrente vergonhosamente no século XXI, em bolsões de pobreza, acirrada pelas “políticas de austeridade” que na realidade mascaram estratégias de exclusão social (a par com as perdas dos direitos trabalhistas, a uberização do trabalho grassando em meio ao desemprego, os etnocídios etc. etc.) – não seriam mais desmoralizantes que a *experiência econômica da inflação*? E, finalmente, o que dizer da “*experiência moral*” avacalhada pelos atuais governantes com sua boçalidade e política necrófila, em meio ao império

das *fake-news* e da “confusão como estratégia” (Ortellado, 2020)? (Escrevo no Brasil, ano 2020, governo Bolsonaro, era Trump).

Mas há a segunda ideia fulcral do texto de Walter Benjamin: não é só por causa dos horrores da guerra, da qual os combatentes voltavam mudos, que a arte de contar histórias entrou em declínio: a narrativa tradicional fenece porque as suas condições de produção não existem mais. Com efeito, partindo do princípio de que é a experiência que passa de pessoa a pessoa a fonte a que recorrem todos os narradores, e que quem conta transmite um saber, diz Benjamin que a arte de narrar era alimentada ou pelo “saber das terras distantes” (veiculado pelos viajantes) ou pelo “saber do passado” (encarnado pelo trabalhador sedentário) – ambos saberes interpenetrados no sistema corporativo dos artesãos. Pois bem, tal narrativa não mais tem vez na sociedade capitalista, quando as condições de sua transmissão não existem mais. O contar histórias se dava em meio a antigas formas de trabalho manual, artesanal, um trabalho comunitário; e se inviabilizou com o advento da técnica industrial e o avançar do capitalismo, que impõe um novo ritmo e um novo conceito de tempo. E sobretudo desapareceu a comunidade de destino que aproximava o narrador do ouvinte. As análises marxistas do trabalho alienado, do esforço do operário na linha de montagem, em que ele fabrica não um objeto, mas uma peça, sempre a mesma peça, assim perdendo de vista o produto final – e tudo isso num ritmo que não é o dele, mas o da máquina – apontam as condições de opressão, desumanizadoras, que elidem qualquer veleidade de cultivar a experiência. “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (Benjamin, 1985b, p.115). É essa a “pobreza” a que se refere o título do ensaio benjaminiano de 1933.

(É importante que se diga, num parênteses que, paralelamente à extinção da narrativa tradicional, emergia o romance, forma narrativa surgida com a consolidação da burguesia e que, contrariamente à dimensão necessariamente comunitária implicada na narrativa tradicional, era marcado pela individualismo: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário” (Benjamin, 1985a, p.233). E se é verdade que a narrativa tradicional tem raízes na oralidade, o romance, ligado ao livro, depende da escrita e só se viabilizou com a imprensa.)

Para desenvolver suas ideias, em *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin inicia suas reflexões citando a fábula de Esopo (1999, p.187),⁵ “O lavrador e seus filhos”. Trata-se da história em que um pai, no seu leito de morte, diz aos filhos que tem nas suas terras, mais precisamente no seu vinhedo, um tesouro enterrado. Após sua morte, os filhos cavam, cavam, nada descobrindo. Mas a terra assim revolvida – arada – produzirá muito, e a vindima será exuberante. Então, os filhos entenderão essa fala paterna, calcada na experiência transmitida: o valor do trabalho.

É esse um exemplo de narrativa tradicional, aparentada ao conto de fadas, à fábula, à parábola, da grande linhagem das narrativas populares engendradas da oralidade, que vêm do fundo dos tempos. A respeito delas, diz Walter Benjamin (1985a, p.198) que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos narradores anônimos”. E será nesse texto não por acaso intitulado “O narrador” que Walter Benjamin desenvolve outros tópicos correlatos da narrativa tradicional que promove o intercâmbio da experiência: o caráter utilitário que a elas subjaz, a ligação com o “conselho”, a dimensão de sabedoria aí embutida. Vejamos como ele formula a questão do senso prático, declarando que a verdadeira narrativa

[...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Sua utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (Benjamin, 1985a, p.200)

Esse topos do “conselho” adquire grande importância para o pensamento benjaminiano, que faz um jogo entre o substantivo alemão *Rat* (=conselho) e o adjetivo *ratlos* (de *Rat* = conselho e *los* = sem; etimologicamente, “sem conselho”) e que significa perplexo, desesperado. A propósito de *dar conselhos*, diz Walter Benjamin que

[...] o conto de fada é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fada. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. [...] (ibidem, p.215)

E elenca exemplos:

O personagem do “tolo” nos mostra como a humanidade se fez de “tola” para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. (ibidem, p.215)

E sobretudo: “O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (ibidem, p.215).

Astúcia para enfrentar as forças do mundo mítico: como não nos lembrarmos de Odisseu, cujo epíteto ao longo de toda épica é “astuto Odisseu”, e cuja saga consiste num percurso do Mythos ao Logos? Com efeito, é uma modulação de conto de fadas que encontrarmos em vários episódios das aventuras de Odisseu em seu difícil retorno a Ítaca. Fisicamente muito mais fraco do que as potências arcaicas com as quais se defronta, ele não pode jamais travar luta física com

os poderes míticos, mas os enfrenta com a razão e com astúcia, nesse esforço de autoconservação e de individuação. E astúcia é a velha arma dos fracos contra os fortes. A tal ponto isso se verifica nas suas aventuras, que alguns críticos, como Jacqueline de Romilly, dizem que reponta aí por vezes como que uma negação do épico, uma recusa do heroico.

O protagonista vai viver aventuras que constituem, cada uma, uma espécie de relato autônomo do universo do “maravilhoso”, que têm quase que uma autonomia, funcionando como contos dentro da epopeia – como se verá a seguir. São narrativas das quais se tira “experiência e conselho”. Efetivamente, o núcleo folclórico da Odisseia é tecido dessas narrativas orais, que vêm do fundo dos tempos. Amalgamando esses contos de carochinha e dando-lhes magistral unidade, Homero tem muito do contador de histórias. Importa dizer que grandes helenistas debruçaram-se sobre esse miolo folclórico da Odisseia (Page, 1988, Carpenter, 1946; Germain, 1954, Hansen, 1997), apontando o caráter de oralidade da epopeia – o que a irmanará à poesia oral de outros povos. Explica-se: uma vez que os poemas homéricos são, essencialmente, poesia oral, é lícito deduzir que a Odisseia apresenta elementos também encontráveis na literatura da oralidade de outras culturas. É assim que Page, por exemplo, em seu *Racconti popolari nell’Odissea* trabalha com o “gênero” de narrativas folclóricas encontradas em civilizações distantes, do Mediterrâneo à Índia, da Nova Zelândia à África etc. – o que justificaria, por sinal, que se aproximasse o mais famoso topos da Odisseia, o das sereias, à Mãe d’Água, Yara ou Ypupiara dos nossos indígenas, os dois últimos à margem de qualquer influência colonizadora europeia.

Por outro lado, nos capítulos “O conceito de Esclarecimento” e “Ulisses ou Mito e Esclarecimento” da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno (Adorno; Horkheimer, 1986) aponta uma unidade em todas essas lendas difusas que constituem o tecido das aventuras do herói, e que estão recolhidas entre os cantos IX e XII da épica: narrativas que ocupam quatro Cantos da epopeia, totalizando aproximadamente 2.200 versos – mais de um sexto do poema. Elas versam, como já referido, sobre o confronto de Odisseu com seres fantásticos e primitivos, míticos, de uma natureza arcaica e hostil, que ele, sendo fisicamente muito mais fraco do que as forças que enfrenta, vence sabendo dominar-se e usando da astúcia. Odisseu é, nos termos da épica, como já referi, *polytropos*: o herói detentor de múltiplos recursos: um *trickster*. A magistral interpretação que os dois autores frankfurtianos empreendem da Odisseia pode ser resumida como a viagem metafórica do homem ocidental em busca da constituição do sujeito (Adorno; Horkheimer, 1986). E cada uma das aventuras de Odisseu pode ser lida nesse registro: uma afirmação de si do herói, em confronto com forças primitivas, míticas e mágicas, que ele vence através da razão, sabendo renunciar num primeiro momento, para poder ao fim afirmar-se como um eu. Mesmo que inicialmente tenha que perder algo, tenha que renunciar, exercitando uma autorrepressão para sobreviver. A necessidade de se constituir como sujeito passa pelo imperativo de se dominar. Como quer Freud, a necessidade de passar da Natureza para

a Cultura implica, inevitavelmente, repressão. É o que se dá, por exemplo, no episódio dos lotófagos, em que Odisseu renuncia a provar da flor do lotus, que o mergulharia num estado de felicidade e comunhão panteísta com a natureza, mas o deixaria desmemoriado, esquecido de voltar para Ítaca. Ou no caso do Cíclope Polifemo, em que o herói embebeda o gigante de um olho só para conseguir cegá-lo e depois esconde seus companheiros sob a pelagem de carneiros, para liberá-los da caverna em que estavam encerrados junto ao Cíclope, mas diz a Polifemo que se chamava “Ninguém”, assim impedindo que os demais Cíclopes viessem socorrer o companheiro ferido que, quando perguntado se alguém o atacara, dizia apenas: “Ninguém me feriu”! A respeito desse caso, diz Adorno que Odisseu “faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer” (Adorno; Horkheimer, 1986, p.65). Também no episódio das vacas do deus Hélio, proibidas, cuja carne os companheiros comem e todos perecem, exceto Odisseu, que delas se priva. Ou no episódio do odre dado a Odisseu por Éolo, o rei dos ventos: premidos pela curiosidade, enquanto Odisseu dorme no navio, os companheiros abrem o odre⁶ e aí os ventos aprisionados saem em debandada, provocando terrível tempestade e desviando o barco de sua rota. E evidentemente, é o caso do episódio paradigmático das sereias (abordado páginas atrás), às quais Odisseu não sucumbe fazendo-se amarrar ao mastro (ao seu próprio eixo?) e tapando os ouvidos da tripulação, que remava. Como diz Adorno, “As aventuras de que Ulisses sai vitorioso são perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica”. E ainda, transformando Ulisses no protótipo do ser humano:

A Humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. (Adorno; Horkheimer, 1986, p.44)

Pois bem, está na hora de voltarmos a “O silêncio das sereias”, o conto de Kafka de onde parti, no qual não há experiência a ser transmitida e onde se detecta a impossibilidade da narrativa tradicional. Anatol Rosenfeld, embora distante das preocupações benjaminianas com a degradação da experiência, não por acaso fala da obra de Kafka, no seu todo, como “anticontos de carochinha”:

[...] porque nesta obra, embora se estabeleça nela um mundo de teor mágico-mítico, em vez de vencer a harmonia e se realizarem os desejos dos inocentes e bons, reina a desarmonia, o antagonismo radical entre aspiração e realização, a frustração em permanência. (Rosenfeld, 1976, p.231)

Mas “O silêncio das sereias” vai além de comprovar a impossibilidade da narrativa tradicional: é um conto de aguda modernidade, que mantém uma homologia estrutural com a sociedade que o gerou: ostenta uma relação Literatura x Sociedade em que as linhas de força da Sociedade são discerníveis na estrutu-

ra interna do texto literário. Ou, para falarmos com Antonio Candido (1973, p.4): aí o externo, quer dizer, o social, transforma-se em interno, quer dizer, em elemento estrutural do texto. Pois, quer queiramos, quer não, o texto é engendrado de um solo social. Mas o que é extraordinário é que Kafka aponta para tempos que viriam mais de um século depois e que estamos vivendo no nosso conturbado aqui e agora. Seria necessário apelar para o clichê de que os artistas são a “antena da raça”? Em todo o caso, pode-se dizer que a genialidade de Kafka o fez iconizar literariamente nossa conturbada contemporaneidade, com suas sereias que silenciam ou não, com seu Odisseu que *talvez* ouça, mas, mais propriamente, com um narrador que diz algo, nega, e em seguida nega a negação.

Reitero: nesse texto de Kafka pulsam aqueles elementos que são constituidores da contemporaneidade: as certezas que ruem, a dúvida absolutizada, a falta de referências confiáveis e que nos estruturariam, o jogo de aparências a que a realidade se reduz, a solidão álgida do indivíduo que não se coaduna mais à ordem mítica, mas se opõe a tudo e a todos. O que surpreende é que Kafka antecipa, de um século, e de uma maneira espantosa, aquilo que vige agora, no Brasil de 2020, no recorte da vida sociopolítica: a era da pós verdade, as *fake-news*, da desmoralização acachapante da política esvaziada.

O que se pode finalmente dizer é que as reflexões de Walter Benjamin nos ajudam a ler o conto de Kafka; e ambos, Kafka e Benjamin, nos ajudam a “ler” o nosso tempo.

Notas

1 Cf no Anexo, o conto de Kafka, “O silêncio das sereias” (Kafka, 2002).

2 Utilizarei para todas as citações da épica o texto de Homero (1993): *Odisseia* (Tradução Jaime Bruna). Como essa edição é em prosa e não contém numeração das passagens, para possibilitar a localização dos versos no original foi utilizada a edição bilingue de Homero (2011, tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira).

3 Cf o texto de minha autoria “Sereias, sedução e saber” (Meneses, 2020). Importa dizer que estes ensaios integram um Projeto de Pesquisa (do CNPq) sobre o Mito Odisseico e suas atualizações na Literatura Contemporânea.

4 Exemplificando a perplexidade externada na grande imprensa, segue, à guisa de corroboração, matéria de outro articulista do mesmo jornal, da mesma época, sobre os mesmos fatos. . Em sua coluna semanal da *Folha de S.Paulo*, Fernando Haddad, falando do presidente da República, refere que pesquisas da época da sua campanha eleitoral apontavam entre seus eleitores o atributo da “autenticidade”, mesmo quando sabiam que ele estava mentindo. E prossegue: “Quando, recentemente, Bolsonaro ofendeu uma jornalista por atribuir-lhe a disseminação de vídeo convocatório de ato contra STF e Congresso, defendeu-se dizendo que o vídeo em questão era de 2015, sem se dar conta de que as imagens eram recentes. Desmascarado, assumiu o propósito, para em seguida, sob o pretexto do coronavírus, desaconselhar o ato, não sem antes estimulá-lo, subliminarmente, e afirmar sua legitimidade”. E depois de elencar outras declarações do mesmo mandatário, o articulista cunha a expressão *mentiras autênticas*: “Essas mentiras autênticas são difíceis de desconstruir, pois sua justificação não está nos falsos enuncia-

dos em si, que certamente servem de cortina de fumaça, mas nos verdadeiros comando subjacentes. O que de fato elas dizem é: ‘Ataquem a imprensa! Ataquem as instituições! Ataquem a oposição!’ E as matilhas virtuais reagem com seus reflexos condicionados” (*Folha de S.Paulo*, 14 de março de 2020, p.2).

- 5 Esopo, autor de fábulas, viveu na Grécia, no século VI AC – portanto, alguns séculos após Homero (convencionando-se que o autor reconhecido como “Homero” tenha colocado por escrito as narrativas épicas, que por longo tempo circularam no registro da oralidade, por volta do século IX a.C.
- 6 É extremamente interessante apontar o paralelo desse episódio – que trata da topos da curiosidade não repressa – com vários relatos folclóricos, como os das “1001 Noites”, mas que também está presente em um conto indígena que explica a origem da noite. Trata-se da história do curumim que tinha que levar no seu barco para uma outra tribo -- e com o compromisso de não abri-lo – um coco de tucumã, com o buraco tampado com cera, e dentro do qual estava encerrada a noite. Mas havia barulhinhos de grilos, sapos coaxando, murmúrios ... os barulhinhos da noite. O indiozinho, vencido pela curiosidade, abre o coco – e a noite se espalha pelo mundo. Essas narrativas-irmãs – das quais não se pode absolutamente dizer que tenham tido influência recíproca, tematizam a questão de deixar-se vencer pela curiosidade. Delas se pode, como queria Walter Benjamin, tirar “experiência ou conselho”. Para o texto completo da lenda indígena brasileira, ver Antonieta Dias de Moraes (1979).

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. O conceito de Esclarecimento; Ulisses ou mito e Esclarecimento. In: _____. *Dialética do Esclarecimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BENJAMIN, W. Histoire Littéraire et Science de la littérature. In: *Poésie et révolution*. Paris: Denoël, 1971.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. (Ensaio sobre Literatura e história da cultura). São Paulo: Brasiliense, 1985. V.1 Obras escolhidas.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. v.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio J. M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p.197-221.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre Literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- _____. Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985c.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Intr. Org e seleção por Sérgio Micelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.
- CARPENTER, R. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press. 1946. (The Sather Classical Lectures, XX)
- ESOPO. *As fábulas de Esopo*. Trad. Manuel Azevedo de Souza. Rio de Janeiro: Ática, 1999.

- FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta (Prefácio). In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre Literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GERMAIN, G. *Genèse de l'Odysée: le fantastique et le sacré*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- HANSEN, W. Homer and the Folktale. In: MORRIS, I.; POWELL, B. (Org.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. p.442-62.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1993.
- _____. *Odisseia*. Trad. posfácio e notas Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- KAFKA, F. O silêncio das sereias. In: _____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- LALANDE, A. *Vocabulaire Technique et critique de la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- MENESES, A. B. de Sereias, sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, n.75, abril de 2020.
- MORAES, A. D. de. Como a noite apareceu. In: *Contos e Lendas de índios do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1979.
- ORTELLADO, P. A confusão como estratégia. *Folha de S.Paulo*, 10 de março de 2020, p.2, Caderno A.
- PAGE, D. *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1973.
- _____. *Racconti popolari nell'Odisea*. Trad. Roberto Velardi. [S.l.]: Liguore Editore, 1988.
- ROSENFELD, A. Kafka e kafkianos. In: _____. *Texto / Contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SUBIRATS, E. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989. (Cap. "A Janela do mundo")

RESUMO – No recorte de um estudo sobre atualizações do mito odisséico, propõe-se uma abordagem do conto “O silêncio das sereias” de Kafka, à luz das ideias de Walter Benjamin sobre a impossibilidade da narrativa tradicional, por conta da degradação da experiência. Aponta-se que nesse conto pulsam aqueles elementos que são constituintes da contemporaneidade: as certezas que ruem, a dúvida absolutizada, a falta de referências confiáveis e que nos estruturariam, o jogo de aparências a que a realidade se reduz, a solidão álgida do indivíduo. O que surpreende é que Kafka antecipa de um século e de uma maneira espantosa aquilo que vige agora, no Brasil de 2020, no recorte da vida sociopolítica: a era da pós-verdade, das *fake news*, da desmoralização acachapante da política, da mentira como estratégia. Assim, mostra-se que se as reflexões de Walter Benjamin nos ajudam a ler o conto de Kafka, ambos, Kafka e Benjamin, nos ajudam a “ler” o nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Mito odisséico, Sereias, Kafka: *O silêncio das sereias*, Walter Benjamin e a degradação da experiência.

ABSTRACT – As part of a study of contemporary overhauls of the Odyssean myth, we propose to read Kafka’s short story “The Silence of the Sirens” in light of Walter Benjamin’s ideas about the impossibility of traditional narrative because of the degradation of experience. We point out that this story pulsates with the constituent elements of contemporaneity: certainties crumbling away, doubt rendered absolute, absence of reliable references that might structure us, the game of appearances to which reality has been reduced, the individual’s glacial loneliness. What is surprising is that Kafka anticipates by one century, and in an astonishing way, what has now become socially and politically *de rigueur* in 2020 Brazil: the age of post-truth, of fake news, of the staggering demoralization of politics, of lying as a strategy. We thus hope to show that if Walter Benjamin’s reflections help us to read Kafka’s tale, both Kafka and Benjamin help us to “read” our own time.

KEYWORDS: Odyssean myth, Mermaids, Kafka: *The Silence of the Sirens*, Walter Benjamin and the degradation of experience.

Adelia Bezerra de Meneses é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Professora colaboradora voluntária do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e professora aposentada do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisadora do CNPq. @ – adeliabm@terra.com.br / <https://orcid.org/0000-0002-0906-8680>.

Recebido em 14.8.2020 e aceito em 8.9.2020.

¹ Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Teoria Literária, Campinas, São Paulo, Brasil.

Apêndice

O silêncio das sereias

Prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo – podem servir à salvação:

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente – e desde sempre – todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses porém não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos.

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante – que tudo arrasta consigo – não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes – as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto – se é que se pode exprimir assim – não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas – mais belas do que nunca – estivaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido – embora isso não possa ser captado pela razão humana – que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.

Nos limites do conhecimento, nos limites da forma: uma leitura de sonetos de Rilke e Hermann Broch

JULIANA P. PEREZ,^I DANIEL R. BONOMO^{II}
e DANILO C. SERPA^{III}

A REFLEXÃO de escritores sobre questões epistemológicas acontece no âmbito de língua alemã com certa frequência desde meados do século XVIII, com o desenvolvimento da ideia de autonomia estética, e ganha importância em momentos nos quais a literatura deve redefinir-se e afirmar sua legitimidade. Nas três primeiras décadas do século XX, o confronto da literatura de língua alemã com outros campos do conhecimento é tão presente que se poderia formular, como fez Christine Maillard (2004, p.7-8), a possibilidade de uma *epistemologia literária*. Ela ressalta que autores como Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil, Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Elias Canetti e Alfred Döblin não apenas debatem a epistemologia da época, mas “propõem modelos propriamente ‘literários’ de uma teoria do conhecimento”, que podem se constituir no diálogo com as ciências e a filosofia, ou se utilizar de modelos do passado, tradições não ocidentais, e até mesmo recorrer à mística e ao esoterismo (ibidem).

Porque podem escapar do pensamento sistêmico e ultrapassar assim determinados limites necessários às disciplinas científicas, tais escritores contribuem para a reflexão sobre o conhecimento em seu contexto cultural específico e com os recursos próprios às artes que praticam. As obras de Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Hermann Broch (1886-1951), ligados à tradição do Império Austro-Húngaro e às transformações estéticas de inícios do século XX, apresentam uma configuração única nesse sentido: a do primeiro no que respeita à percepção do real e à possibilidade de sua representação em diálogo com a pintura e a escultura; a do segundo, familiarizado com os discursos matemáticos e filosóficos de seu tempo, propõe mesmo romances epistemológicos (*erkenntnistheoretische Romane*), mas também poemas cujas preocupações vão próximas às de Rilke.

Estranho alquimista

Em 1902, com a redação do poema “A pantera” (“Der Panther”), Rilke inicia uma nova fase de sua poesia: a atenção dada a uma subjetividade quase

“estática” (Engel, 2004, p.296), que caracteriza o *Livro das horas (Stunden-Buch)*, redigido entre 1899 e 1903, volta-se ao mundo da “coisa”, *Ding* – compreendida não como objeto, mas produto de uma percepção: “Para Rilke não se trata da coisa como tal, mas da representação da percepção das coisas” (ibidem, p.298). Ainda conforme Engel: “Em Rilke o objeto é objeto percebido ou objeto de consciência [*Bewußtseinsobjekt*]” (ibidem, p.299).¹ Com esse novo interesse, Rilke escreve, entre 1903 e julho de 1907, os poemas que irão compor seu livro *Neue Gedichte*, e entre 31 de julho de 1907 e agosto de 1908, *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Esse, publicado em novembro de 1908, traz a dedicatória “À mon grand ami Auguste Rodin” (ibidem, p.297), artista que, como se sabe, passa a determinar a concepção estética de Rilke. Mas é também sob a impressão da obra de Paul Cézanne que surgem esses novos poemas, que Rilke vê “em termos de artes visuais” (Ryan, 2004, p.50). Esse é o contexto geral do soneto “O alquimista”, escrito em 22 de agosto de 1907. Uma carta a Clara Westhoff, em 24 de junho, sugere os termos nos quais ele formula agora sua concepção de arte: “As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar” (Rilke, 1996a, p.24).

A imagem do fim das possibilidades de uma experiência humana, e também do risco, do perigo, determina a estrutura desse soneto e, assim, a reflexão sobre os limites do conhecimento: afinal não se trata aqui de outros motivos recorrentes no livro de Rilke, como flores, peças de arte, animais, detalhes arquitetônicos, objetos, tampouco de motivos bíblicos, também frequentes em *Neue Gedichte*, mas da figura de um alquimista: no poema, assim como na iconografia, sobretudo nos séculos XVI e XVII, o alquimista reúne tanto as características do mago e charlatão como as do *scholar*, do estudioso rodeado por livros e instrumentos de laboratório.² É bastante plausível imaginar que Rilke, ex-estudante de história da arte, conhecia bem essa iconografia, presente em diversos museus europeus. No *Kunsthistorisches Museum* de Viena, por exemplo, estão os quadros *Alchemist* de David Teniers, o Jovem, e de David Ryckaert III, *The alchemist*.

Rilke dá a seu alquimista as características do estudioso sério – no poema, o termo usado é “*Laborant*” –, e do mago, estranho ou louco, um “*Trunkenbold*”, bebedor. Mas o soneto apresenta também o alquimista numa cena que não parece fazer parte da iconografia: o momento em que ele desiste dos experimentos:

Der Alchemist

- 1 Seltsam verlächelnd schob der Laborant
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.
Er wußte jetzt, was er noch brauchte,
damit der sehr erlauchte Gegenstand

5 da drin entstände. Zeiten brauchte er,
Jahrtausende für sich und diese Birne
in der es brodelte; im Hirn Gestirne
und im Bewußtsein mindestens das Meer.

Das Ungeheuere, das er gewollt,
10 er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß;

er aber, lallend wie ein Trunkenbold,
lag über dem Geheimfach und begehrte
den Brocken Gold, den er besaß.

(SW2, p.576-577)³

Os dois primeiros versos do soneto, que curiosamente possui um caráter narrativo, apresentam o distanciamento do “*Laborant*” (v.1), do cientista, do frasco em que se busca criar a pedra filosofal. O poema inicia por sua reação: “*seltsam verlächelnd*” (v.1), “sorrindo estranhamente”, talvez porque o gesto de distanciar o frasco sugira a desistência, o fracasso, mas também uma conclusão que se anuncia nos dois próximos versos: “*Er wußte jetzt, was er noch brauchte*” (v.3), isto é, “sabia do que precisava”. A resposta surgirá apenas no segundo quarteto, e retarda o acontecimento da transmutação pelo inesperado das soluções encontradas: “*Zeiten*” (v.5), “tempos”, “épocas”, e “*Jahrtausende*” (v.6), milênios, “*Gestirne*” (v.7), “constelações”, e o mar, “*Meer*” (v.8), complementos que surpreendem ao serem relacionados ao verbo “precisar”. Tampouco se esperaria, fosse um cientista moderno, a combinação de um elemento celeste, as constelações, ao cérebro, o órgão do raciocínio e do pensamento, nem a invasão da consciência pelo mar – combinação ainda mais insólita, por unir um elemento da natureza a algo imaterial. Assim, o segundo quarteto encena, pela surpresa das relações estabelecidas entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos, a própria união dos elementos buscada pelos alquimistas, e também a surpresa da descoberta. “*Er wußte jetzt*”: o que se soube agora ultrapassa em tal medida a capacidade humana que a descoberta abarca toda a segunda estrofe.

Pelos elementos sonoros, unem-se ainda, na melhor tradição alquímica, macrocosmo e microcosmo: na primeira estrofe, a rima entre “*Laborant*” e “*Gegenstand*” (“objeto”, “coisa”) sugere o fechamento do alquimista no mundo dos objetos conhecidos, enquanto a consonância de “*rauchte*” (“fumegava”), “*brauchte*” (“precisava”) e “*erlauchte*” (“nobre”) dá indício de um conhecimento em curso, fumegante, inconcluso. Mais uma vez, a segunda estrofe soluciona também sonoramente as relações estabelecidas pelas imagens díspares: o frasco, “*Birne*”, expande-se em “*Gestirne*” (em linguagem coloquial, “*Birne*” também pode ter o significado de “cabeça”, o que relaciona novamente as imagens da consciência e da constelação), e “*er*”, “ele”, identifica-se enfim com “*Meer*”

(“mar”). Também é possível observar que os verbos referentes ao experimento dentro do bulbo estão “no interior” dos versos: o ouro, “*der erlauchte Gegentand*” (“o nobre objeto”), surgiria “*da drin*” (“ali dentro”), antes da cesura do quinto verso; o experimento “fervilhava”, “*brodelte*”, no meio do sétimo verso, antes da cesura, assim como o cérebro e a consciência estão contidos também no interior dos versos; “*Gestirne*” e “*Meer*” são as últimas palavras de cada verso e sugerem assim a abertura de que o alquimista necessita para a transmutação.

Essa, porém, já parece ter ocorrido nessa mesma estrofe. Como uma correção de rumo – e antecipação da virada própria de todo soneto na última estrofe –, “*das Ungeheure*” (v.9), “o monstruoso”, “imenso”, é libertado pelo alquimista como a um animal em cativeiro. O desejo do alquimista também adquire uma dimensão que o ultrapassa. Entretanto, é inegável certa ambiguidade na substantivação de “*das Ungeheure*”, que não deixa de evocar a imagem de um monstro – *das Ungeheuer* –, de algo temível e terrível. O alquimista parece recuar, assim, diante da pretensão de conseguir a pedra filosofal; uma vez libertado, o “imenso” e “monstruoso” também pode voltar a Deus e à sua dimensão originária, seja ela a divina ou a própria dimensão, ou ambas, como deixa entrever a duplicidade de “*sein altes Maß*”, em que “*sein*” pode se referir a “*Gott*” e “*Ungeheures*”.

A virada do último terceto retrata um alquimista balbuciante “*wie ein Trunkenbold*”, “como um bêbado”, que volta à sua mesa e se debruça sobre um compartimento secreto, desejando o ouro enfim encontrado, numa relação de posse quase sensual (“*begehren*”, ou seja, um desejo intenso, também com conotações sexuais). O risco de renunciar à própria medida, de se afastar dos próprios instrumentos de conhecimento e se abrir para uma dimensão que o ultrapassa, traz ao alquimista, enfim, o que ele desejara.

O que liga esse soneto aos outros textos de *Der neuen Gedichte anderer Teil* é sobretudo a ideia da transformação. Nesse sentido, Judith Ryan (2004, p.132) recorda que as imagens recorrentes de magos em Rilke, como a de Próspero, estão submetidas muitas vezes a forças que lhe escapam ao controle.

Em “*Der Alchimist*” não se retrata somente a representação de um instante de percepção de um objeto – percepção que cria o próprio objeto –, mas também um sujeito que percebe seu objeto, os instrumentos alquímicos destinados a transformar metal em ouro, e se transforma e os transforma em outro. Se o alquimista aqui é uma figura do poema, seus instrumentos são a escrita, a arca secreta, o poema... O soneto encena e configura um processo que parte de um ponto conhecido e chega a outro ponto, inesperado, não calculado, por meio de um aparente fracasso.

É interessante notar finalmente que tal reflexão sobre o conhecimento se ofereça na forma do soneto que traz, como explica Oppenheimer (1983, p.299 ss.), uma mudança fundamental para a história da lírica, na medida em que não seria escrito para uma audiência, mas como um diálogo do sujeito consigo mes-

mo, uma forma meditativa com grande capacidade de confrontar o próprio eu. Na visão de Oppenheimer, portanto, o soneto teria inaugurado um modo mais introspectivo de poesia, que se poderia ler também no poema de Rilke, na medida em que se trata de uma reflexão sobre a possibilidade de o sujeito conhecer. É interessante notar também que Rilke opera uma pequena “transformação” em seu soneto, ao submeter sua estrutura tradicionalmente argumentativa ao seu aspecto narrativo, ressaltando a cena, em vez de enfatizar o argumento. Desse modo o processo de conhecimento tal como configurado ali corresponde de alguma maneira ao processo da escrita, e o ouro criado devido à renúncia de um instrumento poético conhecido é um *novo poema*.

Ainda cabe perguntar em que medida a configuração do conhecimento – ou de seus limites – no soneto de Rilke se relaciona com o discurso científico e filosófico da época em que foi escrito. Ralf Köhnen mostra que a escrita de “*Der Alchimist*” e do conjunto de *Der neuen Gedichte anderer Teil* se deu no período em que Rilke se correspondia com Edmund Husserl e com o zoólogo Jakob Johann Baron von Uexküll (1864-1944), cujas obras o poeta estudou. O ponto em comum entre autores tão distintos entre si seria, de acordo com Köhnen, a tentativa de problematizar a questão da “percepção” (*Wahrnehmung*):

Com o triângulo que formam o biólogo Jakob von Uexküll, o matemático e fenomenólogo Edmund Husserl e Rainer Maria Rilke pode ser mostrado que havia várias disciplinas que se ocuparam do problema da percepção – além disso, os três são formados pela epistemologia crítica de Kant, que eles conhecem mais ou menos a fundo e que sempre ressoa. No centro está a questão da percepção do mundo e da formação de um intervalo [*Zwischenraum*] simbólico, que pode ser arte – e que se deseja constituir, a partir de várias perspectivas, no projeto do “novo ver”. Os *Novos poemas* são publicados em um *commercium* de diversos campos de conhecimento que Rilke também busca para enfrentar seu ceticismo em relação a seu meio de expressão. (Köhnen, 2000, p.196)

O que se lê em “*Der Alchimist*” é a um só tempo: representação de um processo de conhecimento de uma figura fictícia que experimenta os limites de seu saber e de seus instrumentos e, ao abandonar o que já sabe, os ultrapassa e retorna, transformado, a um ponto secreto no qual o desejo do conhecimento se realiza, embora de forma ambígua. O movimento de renúncia e abertura inscreve-se na forma mesma do soneto, na medida em que se ressalta um aspecto narrativo e se diminui a força argumentativa característica do gênero. Assim, o poeta encena o abandono de certa forma de escrita e a abertura para o “ouro” da poesia, que surge não quando ele o busca alcançar, mas quando desiste de sua ideia. O questionamento dos limites dos instrumentos, por parte do “*Laborant*”, e dos limites da forma, por parte do poeta, transforma o poema no lugar possível de uma percepção que abole a fronteira entre o sujeito e o mundo que o cerca, ainda que, para o leitor, e talvez também para o poeta, tal lugar perdue apenas pelo tempo da leitura do próprio poema.

Sonetos metafísicos

Talvez poucos saibam que a primeira publicação de um texto artístico de Hermann Broch, em 1913, não tenha sido em prosa, mas um soneto intitulado “Mistério matemático”. De fato, a porção propriamente lírica, reunida em volume somente após sua morte, numa primeira edição em 1953 e numa segunda em 1980, é um aspecto menos conhecido de sua obra. Quem, entretanto, está familiarizado com seus romances, sabe que neles composições versificadas ocupam lugares centrais, por exemplo, nos *Sonâmbulos* e nos *Inocentes*. Sabe também que sua narrativa mais conhecida, *A morte de Virgílio*, configura um andamento poético intensificado a tal ponto que, em certas passagens, a prosa é convertida em verso, nas chamadas “Elegias do destino”.

À parte dos versos incluídos na obra em prosa, Broch deixou aproximadamente 140 poemas, integradas nesse conjunto poesias de ocasião, dedicatórias (*Vergil-Widmungen*), fórmulas proverbiais (*Haussprüche*), traduções (*Nachdichtungen*) e composições independentes em formas diversas, incluindo quase três dúzias de sonetos, cuja disciplina formal possivelmente encantou Broch (Kircher, 1986, p.199). Com relação aos temas são reconhecíveis, mesmo no gosto abstrato e hermético, assuntos frequentes no restante da sua obra. Assim, quer falem da natureza, quer reflitam o amor, quer tratem ainda de acontecimentos contemporâneos, ressurgem os anseios de infinitude que caracterizam a sua postura básica diante das limitações da vida, as inquietações de uma consciência aguda do tempo, as aflições decorrentes da observação histórica negativa, mas esperançosa de mudanças – e, claro, a questão do conhecimento. Um grupo de sonetos datado de 1915, intitulado “Quatro sonetos sobre o problema metafísico do conhecimento da realidade”, e publicado pela primeira vez na edição de 1980 dos seus poemas, tematiza enfaticamente esse último tema. Antes porém de tratar desses sonetos, uma palavra sobre a concepção lírica de Broch.

Nos fins do seu trabalho em *A morte de Virgílio*, em 1943, Broch, já exilado, trocou ideias interessantes a esse respeito em correspondência com outro escritor emigrado, Hans Sahl. Em carta datada de 24 de julho, ele estabelece uma visão do poema lírico segundo três exigências ou condições. Primeira condição: manifestar uma fração de realidade nova; segunda: elaborar frações de realidade inacessíveis à prosa; terceira: conservar de modo claro, tanto quanto possível, a forma dessa realidade; quarta e última condição: resultar, quase tautologicamente, na totalidade dessa realidade, resultar como diferença, como que *pôr essa totalidade em situação* (Broch, 1981, p.340). Na continuação da mesma correspondência, Broch assume que impõe tarefas dificilmente realizáveis à poesia, mas que nem por isso põe empecilhos à prática. Como diz, um poema válido, próximo das condições ideais, um poema que faça justiça às suas exigências será no máximo *um único*, entre uma centena de tentativas. Na carta de 6 de agosto, ele se reconhece um “poeta artificial”, devido à sua visão do fenômeno lírico, à diferença do amigo com quem se corresponde, que ele chama de “natural”. O

aparente elogio será na verdade convertido em crítica, logo em seguida, menos à compreensão do processo criativo de Hans Sahl, do que em crítica de poesia rigorosamente. Broch afirma que não se deve estranhar a presença do narcisismo no poeta, porque não há arte, ele diz, sem superação do narcisismo. Ou seja, a lírica, para Broch, já não tem que ver com expressão da personalidade, mas só assim, ele prossegue, pela superação do plano individual, pela conquista de uma realidade objetiva, é que se faz da biografia obra de arte e da pessoa, a totalidade do mundo (ibidem, p.341). Ele não defende assim uma poesia antilírica, senão propõe que se alcance a experiência coletiva pelo aprofundamento da experiência individual.

Não se trata de examinar se “Os quatro sonetos” já correspondiam em 1915 a esse programa exigente formulado anos depois. Eles são quando muito uma etapa, das primeiras tentativas de formalizar a experiência abrangente e rigorosa nunca rejeitada em sua obra por irrealizável. Entendidos, portanto, como um momento na obra, eles são também um episódio interessante no quadro modernista, pois, em 1915, supõe-se uma renovação radical das formas poéticas em pleno andamento nos centros culturais da Europa. Broch, neste ano, responsável pela administração comercial da tecelagem familiar, aproveitou da posição para incrementar sua biblioteca e frequentar, em Viena, os cafés onde conheceu intelectuais e artistas diversos, como o círculo de amigos em torno de Franz Blei, com quem conviveu (Lützel, 1988, p.65). Assim não poderia estar alheio ao desenvolvimento dos modernismos em sua opção pessoal por sonetos. Ele provavelmente conhecia expressionistas, sabia de Else Lasker-Schüler e Gottfried Benn, e decerto leu os poemas de Georg Trakl publicados na revista *Der Brenner*, onde publicou também. Desse ponto de vista, a decisão de Broch por sonetos em 1915 pareceria apenas conservadora, não houvesse uma permanência do soneto na poesia moderna desde Baudelaire, passando por Stefan George e Rilke, mas também por autores de vanguarda, como se vê, por exemplo, na célebre antologia *Menschheitsdämmerung*. O modernismo na verdade fomentou por oposição, como mostrou Peter Howarth (2011, p.226) com exemplos de língua inglesa, uma fase de grande inovação e diversidade para o soneto.

Esse esboço de situação histórica deve auxiliar no reconhecimento dos sonetos de Broch. A começar pelo título, os seus “Quatro sonetos sobre o problema metafísico do conhecimento da realidade” não facilitam nenhuma associação com poemas de florilégio. Há uma estranheza nesse título tão dissertativo quanto teórico, uma resistência à sugestão lírica, como se fosse possível, num conjunto de quatro sonetos, abreviar não a secura de um amplo tratado, mas a filosofia ela toda. O título é ambicioso e cria uma expectativa elevada de sonetos capazes, quem sabe, de resolver o mistério último da existência. Recentemente, uma crítica afirmou serem eles de uma qualidade inferior, se comparados, por exemplo, ao precedente “Mistério matemático”. Inferiores na língua, na clareza e no acabamento, ela diz (Ratschko, 2016, p.283). Não é necessário contrariar

esse juízo negativo, mas é possível olhar essa inferioridade com outros olhos e dizer que o interesse desses quatro sonetos começa no título e permanece até o último verso *precisamente* porque eles não assemelham a obra de poeta familiarizado com o ofício. O título produz uma impressão de que o corte subjetivo da realidade próprio do modo lírico cede à instância filosófica. Assim, quando se lê, no primeiro verso do primeiro dos quatro sonetos, o pronome “eu”, ele não consegue logo desfazer o apelo teórico do título. Por outras palavras, a lírica cede ao “problema”, a subjetividade implicada na ação de conhecer a realidade dá lugar, à proporção que se prolonga a leitura do título comprido, a um ser genérico, impessoal, teórico. O primeiro verso justapõe ainda duas perguntas semelhantes, não idênticas. A passagem da primeira pergunta (“*Fühl ich das Staunen?*”, v.1) à segunda (“*Staunt mein Ich?*”, v.1) formaliza agora no corpo do poema e processualmente o que se disse sobre a objetivação da personalidade lírica instituída no título do conjunto. Isto é, na segunda pergunta, a primeira pessoa é substantivada, não se refere mais apenas ao indivíduo introduzido na pergunta anterior, mas enuncia uma espécie de categoria na qual, aliás, se intensifica a dúvida das interrogações, visto que ela não compõe uma continuidade perfeita com o eu da primeira pergunta, ainda que o “espanto”, “*das Staunen*”, seja o mesmo.

Essa forma de tratamento substantivado da primeira pessoa retornará no último dos quatro sonetos. Até lá, porém, eles irão desdobrar uma pesquisa das possibilidades do conhecimento humano que não abdica da experiência individual e recorre à vivência afetiva. A experiência filosófica do indivíduo articulado nos poemas será também uma experiência amorosa e um desencanto, antes de apontar para uma saída religiosa. Mas o impulso inaugural, como se viu, é essencialmente filosófico: o espanto, uma alusão socrática e reminiscência platônica conhecida do diálogo *Teeteto* como origem e motivação da busca por conhecimento. Essa marca das origens da atitude filosófica implica não só uma insatisfação com as fronteiras do conhecimento, não só uma caracterização do sujeito poético como sujeito pensante, senão, além disso, predispõe um desenvolvimento formal para os sonetos. O grupo dos quatro sonetos deve traçar uma resposta à admiração inicial do sujeito pensante, uma resposta em estágios. No primeiro soneto, prevalece um movimento de conciliação e após um lance de desespero sopra uma esperança, posto que acanhada, de revelação da verdade. No segundo soneto, ocorre de novo um movimento compensatório, mas invertidamente: ele começa por uma realização provisória no plano amoroso, uma conquista de plenitude a dois, que se desfaz, nos últimos dois tercetos, com o desligamento dos amantes percebendo, desolados, sua casualidade nas mãos de Eros. No terceiro soneto, somem as esperanças: o leitor é conduzido a um ambiente frio, no qual se afasta a vida da consciência da vida, em que os sentidos descolam das coisas em imagens de solidão e vazio. Não é trágica, porém, a sua atmosfera. Antes, o “cômico” do título propõe um encolhimento metafísico, que se converte em recolhimento físico, aos pés da amante, por ditos obscenos.

No último dos sonetos, a reaproximação dos amantes motiva um acordo final, talvez, entre a aceitação dos limites pessoais, do pensamento e das ideias, e a possibilidade criadora transcendente, extasiante, sensível na promessa de futuro, na promessa de primavera simultânea à promessa de passado, no país do sonho esquecido da infância. O aceno de uma unidade, uma possibilidade de reposição do tempo unitário como esperança de conhecimento para além da matéria escura da vida, do corpo, da linguagem, dos conceitos, paira, portanto, no horizonte dos sonetos como resposta otimista ao “problema metafísico do conhecimento da realidade”. A leitura otimista, porém, para por aí, sem dar cabo dos efeitos negativos que predominam no decurso dos versos.

Quanto à forma, ela opera um jogo de compensações que não desaponta, mas amplifica a ideia de que o soneto enquanto gênero “nos fala, desde sua primeira floração siciliana, de uma emoção que passa pelo pensamento, em contraste com o convencionalismo emocional das canções provençais” (Sterzi, 2012, p.170). A matéria filosófica acondicionada na forma racionalista e dialética dos sonetos parece impor à arquitetura do grupo uma lógica espelhada de dupla face: tanto nas inflexões internas, nas mudanças de tom que marcam a passagem dos quartetos para os tercetos, como nas transições externas, o segundo soneto revertendo o primeiro, o quarto revertendo o terceiro, o último enfim pelo avesso revertendo ao primeiro e emendando a corrente. Não que o acabamento resulte perfeito. O domínio técnico, visível também nos recursos rítmicos das rimas e da distribuição dos acentos, não põe de lado escolhas duvidosas no vocabulário (“*mein Heiliges*”, “meu sagrado”, no terceiro soneto, v.9; “*Ich-Sein*”, “Ser-Eu”, no quarto, v.3), nem exclui do conjunto uma rima inexata (nos tercetos do segundo soneto, *zusammenfanden* com *einander* e *Mäander*) e outra mais que pobre (*Nacht* com *Nacht*, terceiro soneto), que, por sua vez, pertencem ou se vinculam aos estranhamentos mencionados. Afinal, se se insiste no acabamento, perde-se um pouco a dimensão do processo, que talvez seja o principal aqui. O resultado não elimina algum desconforto com a prática poética nem omite a dificuldade do processo de composição que reproduz em alguma medida a dificuldade do tema dos sonetos. Por isso tampouco há neles uma disposição isométrica em teses, antíteses, sínteses. A ordem fechada do soneto, ao mesmo tempo que controla, abre passagem nestes quatro exemplares para o processo do conhecimento da realidade nas formas mais caras a Hermann Broch e refratárias a confinamentos, as formas metafísica e poética, que enfim se desejam, neles, misturadas.

Essa mistura permite ampliar a questão do tratamento processual da matéria epistemológica nos sonetos como um momento no processo maior da atividade intelectual e literária de Broch. Na leitura dos sonetos, fica claro o teor religioso associado ao problema do conhecimento. Para Broch, as realidades religiosa e filosófica não são separáveis. Ele entendeu a história da religião como alternância de épocas distintas e complementares resumidas como platônicas,

num polo, e positivistas, no outro (cf. Broch, 1977, p.192). Nesse sentido há também continuidade entre a unidade religiosa cristã e a ciência moderna, entre a teologia e o iluminismo, entre a dialética e a matemática. O idealismo, Kant, Fichte, Schleiermacher, Hegel, todos teólogos protestantes, segundo Broch (2014, p.57), em busca de um “*organon* universal escolástico-protestante”. Contudo, o desenvolvimento de um positivismo radical e a cientificização progressiva da filosofia consequentemente mostram o malogro dessa nova universalidade, como provariam, afirma Broch (1977, p.203), a filosofia dos limites de Wittgenstein e o “empirismo pobre”, em seus termos, de Bertrand Russel.

É nesse ponto que a poesia entra em cena. Uma das ideias insistentes de Broch vê na poesia o alargamento das fronteiras da filosofia rumo à totalidade metafísica. A poesia em sentido amplo, portanto, nos seus diferentes modos, narrativo, dramático e lírico. A lírica, nesse arranjo, dá a própria substância poética às diferentes formas de poesia. “É o conteúdo lírico que habita no interior de toda a poesia”, ele diz, que “faz dela o que ela é: poesia” (Broch, 2014, p.68). Ele concebe, como se vê, uma espécie de imaterialidade essencial poética anterior a toda forma e acessível especialmente à lírica, à sua linguagem e aos seus silêncios e sugestões. A lírica facilitaria a suspensão do tempo histórico e iria ao fundo irracional em que se encontra o mito, na sua compreensão. Logo, como a filosofia, a poesia também se define em Broch como experiência religiosa. A diferença reside na valorização do elemento irracional, que escapa ao positivismo científico para ele tão influente quanto incômodo na filosofia moderna. Por isso nos quatro sonetos em apreço a questão do conhecimento, antes de ser religiosa, insiste na irracionalidade erótica. Dado, porém, o seu caráter provisório, o encontro sexual nos poemas não satisfaz o desejo maior de conhecimento metafísico da realidade senão incompletamente. Desse modo, a relação sexual, que se atravessa aliás de aura mística, encaminha a irracionalidade para uma espécie de exaltação comedida, no último soneto: “Estágios do êxtase”. O sentimento do êxtase consoma religiosamente a sequência dos sonetos, acaso rematando com certa esperança unitária o assombro e a “maldição” ou “praga” (“*Fluch*”, no título do primeiro soneto) que fizeram identificar, no começo, a voz lírica com o judeu errante, Ahasverus (primeiro soneto, v.5).

Apesar dessas correspondências, resta um processo, não um círculo perfeito. Um processo primeiro porque, se acompanhamos Broch, a moldura racionalista dos sonetos deve abrir fissuras por onde irrompem os supostos elementos irracionais da lírica. Depois, porque a totalidade religiosa do conhecimento não se obtém na semirracionalidade lírica nem nas centenas de tentativas às quais aludiu Broch, nem possivelmente em poesia moderna alguma. Entretanto, seus esforços artísticos serão cada vez mais ambiciosos nesse sentido até *A morte de Virgílio*. Esforços no sentido de aproximar conhecimento e poesia atrás de uma nova ordenação ética da realidade. Nesse percurso, o romance como gênero ganhará protagonismo.

Orfeu

De forma diversa do que realiza em *Der neuen Gedichte anderer Teil* ou no soneto “*Der Alchimist*”, nos ciclos de poemas da fase tardia, nas *Elegias de Duíno* (DE) e n’*Os Sonetos a Orfeu* (SaO), finalizados em 1922 no castelo suíço de Muzôt, Rilke debruça-se sobre formas de apreender e interpretar a existência. É inevitável certa percepção de que esses seus últimos ciclos de poemas são conduzidos por um *páthos*, um ímpeto de determinar o lugar ou mesmo um fundamento para o ser humano no cosmo; por uma busca de contemplar diferentes facetas da vida, do mundo, bem como a junção de âmbitos que, mormente, abarcamos como distintos, separados. Nisso, não deixam de tratar também de nossa relação com os objetos, as coisas.

Algumas dessas características podem ser percebidas já nos versos iniciais da “Primeira elegia” (v.1-13).⁴ Esses versos retratam uma situação de aporia e isolamento, sem possibilidade de auxílio que se divise. Combinam expressão emocional, como na interjeição “ah”, v. 9, com investigação e reflexão sobre a existência humana, que encontram uma contraparte discursiva em locuções de feíto mais argumentativo, como em “posto que” (v.2). Uma aproximação entre pessoal e geral se delinea ainda nas repentinas passagens entre a primeira pessoa do singular e do plural no poema.

Duas figuras de contraposição, anjos e animais, são designadas como balizas, servindo para ilustrar uma condição de desolação, desamparo do ser humano, que, na expressão da primeira das *Elegias*, “não está muito em casa”. Seu assombro e desabrigo, sua separação e seu estranhamento em relação a que o envolve não se referem aí apenas a um sentido de nossa efemeridade e pequenez dentro da imensidão do cosmo que em tanto nos ultrapassa, onde o anjo habita (na caracterização dessa figura no início da DEII, v.7-8), ou a uma consideração do ser humano apartado da natureza. Nas palavras da “Primeira elegia”, não “estamos muito em casa no mundo interpretado”; no próprio mundo que o ser humano cria para si. Decerto, “esse mundo interpretado” diz respeito a significações culturais que, com suas instituições, vão sendo transmitidas; ao estabelecimento de coordenadas que indicam uma ordem das coisas; a explicações que servem à orientação.

Algo delineado de modo esparso nas *Elegias*, nos *Sonetos* e em escritos de Rilke que os acompanham, a inquietação, o estranhamento do ser humano em relação ao seu entorno respondem a características do tempo presente, que se distingue neles como um tempo da abstração, da consideração e conversão das coisas em sua contraparte invisível. Ademais, ao longo desses poemas, designa-se uma situação que se deixa talvez bem condensar, em linhas gerais, através daquilo que Nietzsche, com outro escopo analítico, mas decerto não estranho a Rilke (cf. Gerok-Reiter, 1996, p.108), define como o “traço mais próprio do ser humano moderno” (Nietzsche, 2015, p.272): “a notável contradição de um interior ao qual nenhum exterior, de um exterior ao qual nenhum interior corresponde, uma contradição que os antigos povos desconhecem”.

Nesse âmbito, a relação do sujeito com as coisas, os objetos, é tematizada pela poesia de Rilke, a qual aparece como um campo muito singular de investigação acerca de questões epistemológicas, relativas a formas e modos de conhecimento. Parece desempenhar papel significativo, nesse domínio, a ideia de “abertura” (“*das Offene*”), que Rilke expõe de modo mais extenso na DEVIII (v.2). Sob determinada perspectiva, a abertura aparece ali como um contraponto tanto ao mundo interpretado quanto à condição epistemológica fundamental do ser humano, assim definida nesta elegia: “Isto significa destino: estar em oposição/ e nada diferente disto e sempre em oposição” (v.33-34).⁵

Ao longo da poesia de Rilke, a abertura se relaciona, ainda, a uma recepção daquilo que vem dos objetos, uma atenção maior a eles, em oposição a projeções do sujeito. Neste aspecto, diz respeito a questões relativas à (sua) poesia, distinguindo-se, num âmbito geral, como um elemento que se contrapõe a uma lírica de “pretexto” e “confissões” (*Vorwand* e *Geständnisse*) (SW10, p.365-366) – para usar palavras da crítica empregadas para caracterizar sua poesia inicial, as quais aparecem em textos teóricos da juventude do autor, como na palestra “Moderne Lyrik” (1898).

Enquanto em fase inicial pode-se constatar a orientação da poesia de Rilke calcada em larga medida na exposição subjetiva do eu, no “desabafo” e expressão do sentimento – características que, apesar de Rilke enfatizar aspectos da novidade do que expõe (SW10, p.360), Koch (2004, p.483) aproxima de concepções apresentadas em Goethe e que ainda convencional e tradicionalmente marcam ideias sobre o gênero lírico –, essa orientação é deslocada, principalmente a partir da fase intermediária da poesia do autor, para os objetos, sua consideração, como se mencionou acima. A deferência em relação aos objetos exteriores distingue, de outro modo, a “modernidade conservadora” de Rilke (Burdorf, 2015, p.100), suas ressalvas quanto a tendências do Expressionismo de dissolução, perda de uma referencialidade exterior, ou de “modelagem do mundo exterior com o interior” (Engel, KA2, p.429), bem como a formalismos e abstrações nas artes plásticas (cf. KA2, p.619 ss.; Büssgen, 2013, p.145).

O poema escolhido para um comentário interpretativo que discute os pontos acima apresentados é o SaOII, 26. Esse soneto é observado aqui em suas proximidades à poesia das *Elegias*. Nele, podem-se reconhecer elementos indicados na “Primeira elegia”, como a localização do ser humano entre o animal e uma instância caracterizada com atributos de divindade. Um elemento novamente significativo, em sua relação com a poesia, é o grito:

Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgend ein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

5 Schreien den Zufall. In Zwischenräume
Dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,
10 wie die losgerissenen Drachen
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,

windig zerfetzten. – Ordne die Schreier,
singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.

Mais um predicado deste poema que se conjuga com as *Elegias* é a condução rítmica predominantemente em dátilos. Diferentemente das *Elegias de Duino*, porém, que se caracterizam por ritmos livres (cf. Schulz; Werner, 2007, p.253), existe nesse soneto uma recorrência de quatro acentos por verso, que lhes dão, desse modo, unidade métrica. A forma exterior do soneto é basicamente mantida – como acontece, de maneira geral, no ciclo dos *Sonetos a Orfeu*. Quer dizer, os quartetos e tercetos são logo reconhecidos, ainda que a disposição das rimas nos quartetos não corresponda a uma variação mais canônica. Uma característica da tradição do soneto, como afirma A. Schlegel (1884, p. 215 ss.), é certa cesura entre os quartetos e tercetos e um final em que as oposições anteriormente estabelecidas atingem um ápice, uma culminação. O poema em questão se desenvolve através de contraposições e comparações, mas o que delas resulta, a constituição de sentidos, é algo que tem sua obscuridade.

O primeiro quarteto pode ser dividido em duas metades, em contraste que se exprime e é reforçado pela adversativa “mas” (“*aber*”, v.3) entre o grito do pássaro e o das crianças brincando ao ar livre. O poema esboça, alude a uma cena de crianças perseguindo “pipas desatadas” (“*losgerissene [...] Drachen*”, v.10), como assinala Katharina Kippenberg (1948, p.188). Independentemente do substrato biográfico que Kippenberg evoca,⁶ há elementos e elaborações do próprio poema. Além da menção às pipas no primeiro terceto, o v.5, “gritam o acaso”, “*Schreien den Zufall*”, parece referir-se ao grito das crianças torcendo para onde a pipa cai. Tomando a palavra em seu aspecto material, “*Zufall*” serve para tematizar uma queda, o que está para cair. Deve tratar-se da identificação na língua alemã entre *Zufall* e *accidens*,⁷ mas recorrendo ainda a um sentido antigo-etimológico para *accido* (“cair”, “cair sobre”).

Essa cena é considerada à luz de uma situação “nossa”, que se designa mais abaixo no poema, no primeiro terceto. De maneira mais incisiva, a analogia entre os momentos retratados no poema se dá através da retomada de palavra

do terceiro verso em “*immer noch freier*”, “ainda mais livres” (v.9). É provável que a analogia aponte também para um modo de se relacionar com as coisas em que se divisa certa falta de correspondência entre dinâmica interior, projetada no grito, e circunstância exterior, acontecimento objetivo. O torcer é uma expressão disto: no caso, o grito não afeta o objeto; não é um meio efetivo de alterar sua direção, seu destino. Quando muito, um “acaso” pode entrar em cena; uma correspondência fortuita entre planos interior e exterior, que, como tal, não faz desaparecer um desacerto seu, representado, aliás, de maneira muito plástica no segundo quarteto, em que se sugere o importante termo da poesia final de Rilke *Weltinnenraum* (“espaço interior do mundo”) – só que de maneira negativa, quer dizer, alcançam-se “lacunas do espaço do mundo” (v.5-6), não uma congruência entre espaços interior e exterior.

Voltando ao início do poema, o grito das crianças é designado como parte de um âmbito do jogo, da brincadeira (“*spielend*”, v.3), e se distingue do “verdadeiro grito” (v.4). Se este não se relaciona apenas ou exatamente com o grito do pássaro (v.1), que aparece em uma contraposição ao das crianças no primeiro quarteto, decerto que com o grito mencionado na abertura das *Elegias de Duíno*. Ele é recobrado, por exemplo, no início da “Sétima elegia”, em retomada da escrita das *Elegias* após quase sete anos de interrupção (cf. KA2, p.609 e ss.), na interpelação (que assim pode ser considerada) à própria voz: “Sê natureza do teu grito.” (“*Sei deines Schreies Natur*”, v.2). Esse grito remete aos versos iniciais da “Primeira elegia”, acima citados: o grito de assombro em atenção à nossa existência, o grito que é conjecturado e retido.

Tendo em mente esta aproximação, sugere-se um contraponto entre o grito indicado em passagens das *Elegias* – um tipo de veículo poético do sujeito lírico, uma caracterização da poesia mesmo – e o grito da brincadeira, diversão, “*mit Rändern von Lachen*” (v.11), com “bocas de risos”, numa tradução prosaica de palavras do “Soneto a Orfeu” em questão. Essa diversão tem características de “distrações” (“*Zerstreuungen*”, em DEX, v.37); tem o sentido de algo deslocado, pueril (na figura do adulto). Além disso, ela aparece como uma alegria de fachada (“*mit Rändern von Lachen*”, v.11). É vinculada a uma “dispersão”, “*Zerstretheit*” – palavra usada por Kippenberg (1948, p.189) em seu comentário ao soneto –, retratada em aspecto destrutivo, nos v.9-12. Essa condição se remete e é contraposta, por sua vez, a “*rauschend*” (v.13), a “inebriação”, que se indica ao final do soneto.

Nas *Elegias* e nos *Sonetos*, a poesia não se determina apenas por assombro e desolação, mas abrange também o júbilo, o contentamento, em sua atenção às mais diversas facetas da existência. Em uma “virada do lamento ao louvor” (Szondi, 1975, p.465) que se processa ao longo das *Elegias*, não se trata aí apenas de lamentar a “caducidade” das coisas, a sua bem como a nossa “queda”, “gritar contra ou para ela”, nas imagens do SaOII, 26. A caducidade (cf. Janke, 2005, p.197-224) – “*denn Bleiben ist nirgends*”, “pois não há permanência em

lugar algum”, nas palavras da “Primeira elegia” (v.53) –, essa transitoriedade significa um elemento de contato, uma identificação entre nós e as coisas que compele e permite a realização da própria poesia, nos sentidos específicos que Rilke dá a isto em sua produção poética, como se designa, por exemplo, em suas famosas palavras escritas em carta a Witold Hulewicz (13 de novembro de 1925), seu tradutor para o polonês, em que apresenta algumas “explicações” (KA2, p.600) sobre a poesia das *Elegias* e dos *Sonetos*:

Assim, trata-se não apenas de não rebaixar nem degradar tudo que é daqui, mas justamente por causa da temporariedade que compartilha conosco, esses fenômenos e essas coisas devem ser em um mais profundo entendimento compreendidos e transformados por nós. Transformados? Sim, pois nossa tarefa é gravarmos de modo tão profundo, tão sofredor e apaixonado em nós esta terra temporária, caduca, que sua essência ressuscite “invisível” novamente em nós. (KA2, p.601-602)

Essa “tarefa” (“*Auftrag*”, na expressão da “Nona elegia”, v.65 e v.70) é premida e reforçada por dinâmicas da modernidade, tratadas também na sequência da citada carta. Uma delas se refere à perda, para Rilke, de uma medida, uma temporalidade humana na produção e utilização dos objetos cotidianos. É possível ainda considerar que essa “tarefa” de sua poesia responde e se contrapõe, de maneira geral, a um processo de abstração, ao “sumiço de equivalentes exteriores” (Rilke; Andreas-Salomé, 1975, p.266) em que o ser humano pode refletir-se, encontrar um espelhamento de seu interior, como Rilke observou anos antes, em carta de primeiro de março de 1912, escrita em Duíno a Lou Andreas-Salomé.

Por fim, no SaOII, 26, existe uma representação do ser humano moderno que converge com a das mênades, na referência ao mito de Orfeu que vem à tona mais explicitamente no último terceto. Elas podem ser abarcadas como força hostil à poesia. Os barulhos das mênades são caracterizados basicamente pelos gritos no SaOI, 26 (v.3), cujo início o final do SaOII, 26 retoma através de recorrências lexicais (além das palavras relacionadas a grito, “*das Geschrei*”, “*die Schreier*”, e a ordem, “*Ordnung*”, “*ordne*”, “*das Haupt und die Leier*”, “a cabeça e a lira”). Em sua referência ao mito o SaOI, 26 se remete à exposição, ao texto de Ovídio (Met.11, v.1-53) e, em seu ordenamento no ciclo, incide no SaOII, 26. Na aproximação “daqueles que gritam” (“*die Schreier*”, v.12) com as mênades sobressai ainda a ideia, que se impõe no primeiro terceto do poema, de perseguição e dilaceramento. Só que, numa sugestão peculiar do poema, o “nós” se identifica (v.10) com os objetos que se “desataram”, saíram de nosso controle, por assim dizer: no primeiro terceto, a “nossa” caracterização se confunde com a dos próprios objetos, as pipas que, no caso, são despedaçadas.

Por diversos aspectos, mênades e Orfeu estão em oposição. O poema ilustra um contraste, através da quebra dos versos, entre “os que fazem a grita” (v.12) e Orfeu, referência que se sugere em “deus que canta” (“*singender Gott*”, v.13).

O canto se destaca, assim, dos gritos, que incluem ainda no poema o guincho, o pio do pássaro (v.1). Não obstante, na representação do mito no ciclo dos SaO, gritos e barulhos das mênades não significam simplesmente uma contraposição a Orfeu, uma destruição de sua poesia e música. Muito diferentemente, das ações das mênades emerge, mostra-se a força da poesia. Isto não apenas porque não podem destruir cabeça e lira de Orfeu, como se assinala no SaOI, 26 (v.5), em certa consonância com a narração do mito nas *Metamorfoses* e com uma ideia de continuidade da poesia que se divisa no mito de modo geral; nem apenas porque Orfeu pode agir com seu canto sobre as mênades, sobrepujá-las, no SaOI, 26, v.3-4. No ciclo dos SaO, as mênades são responsáveis por uma comunicação de Orfeu, de sua poesia; por sua distribuição (*communico, mit-teilen*), ressonância e também integração, em estado fragmentário, à esfera da natureza (SaOI, 26), ao reino das caducidades. Mas o SaOII, 26 não deixa de girar em torno também disto: a incorporação das mênades – figura de nós, do ser humano moderno no poema – como “suporte” (*supporto*, conduzir, carregar), v.14, de Orfeu, do poeta, dessa sua poesia. Trata-se de tornar mesmo aquilo que aparentemente é hostil à poesia um meio para ela, uma base que encontra culminação no poeta, que pode, envolto por sons, mesmo os rudes e/ou inarticulados, dispor (v.12-14) para o canto, a poesia. O próprio poema significa, nesse âmbito envolvido, uma realização poética através dos gritos e da expressão ainda inarticulada. Em consideração ao que se designa nele, o poema corresponde à poesia emergindo no entorno de barulhos e ruídos.

Na sua elaboração de referências do mito, o SaOII, 26 apresenta, afinal, uma identificação das mênades com o rio Hebro. Na tradição, após Orfeu ser dilacerado pelas mênades, sua cabeça e lira são recolhidas pelo Hebro (Met.11, v.50-51) e preservadas, resguardando qualidades poéticas (que variam, também em nível, nas diferentes versões do mito) (cf. Serpa, 2019). No pedido elaborado e dirigido a Orfeu (v.12-14), “*rauschend*” (v.13), entre tantos sentidos que esta palavra pode ter na passagem, funciona na intermediação de características das mênades com o Hebro, já que *Rausch*, o arrebatamento, que caracteriza Dioniso (Nietzsche, 2015, p.30 ss.) e as mênades, suas seguidoras, designa também o barulho da água corrente, o rumorejo. A identificação com o Hebro deve coadunar-se com sua função de acolhimento, recepção de Orfeu, do poeta, da poesia; extensivamente, decerto, das coisas em geral, na sobreposição de temas procedida pelo poema. Na imagem final, temos uma mudança da atitude, postura de perseguição para a de recepção e mesmo salvaguarda. A isto deve estar ligada ainda uma mudança de percepção (a que se vincula *Rausch*) dos objetos, das coisas. A própria ação de Orfeu, presumivelmente do canto, aparece como capaz de integrar diferentes modos de se relacionar com eles, através dos estados de inebriamento, em sonho (como sugerido no segundo quarteto) e desperto (“*erwachen*”, v.13). A poesia aparece como um meio de tratar da relação entre sujeito e objeto em chave também epistemológica, caracterizando diferenças e

identificações entre eles, que podem ser, neste aspecto, entendidos como sujeito e objeto do conhecimento. Nas inversões que ela delinea e propõe, a projeção, aquele que se projeta, deixa de ser uma característica que distingue, acima de tudo, o sujeito.

À guisa de conclusão

O poema “*Der Alchemist*” gira em torno de uma busca por ultrapassar os limites estabelecidos do conhecimento que pode ser percebida, com diferentes ênfases, nos outros sonetos analisados. Nisso, eles oscilam entre uma postura deceptiva e triunfante. No poema de Rilke dos *Novos Poemas*, a consideração de limites, fracasso ou sucesso do experimento mantém suspenso um sentido ambivalente e conforma o ponto de partida da criação poética. Nos sonetos de Broch, por sua vez, a poesia – sendo a lírica concebida como uma essência sua – possibilita um conhecimento humano que não abdica da experiência individual e recorre à vivência afetiva com seus altos e baixos. Ela se presta a testar limites, em especial os da razão, e o faz duplamente neste seu conjunto de poemas, com a identificação entre o conhecimento da realidade e a esperança de unidade religiosa pressentida afinal como saída pelo sujeito poético/pensante, após uma experiência de desespero, e com as passagens do elemento irracional por entre as formas mais estritas dos sonetos que aí se experimentam um tanto teoricamente. Já no “Soneto a Orfeu”, a poesia e o poeta (na menção a Orfeu) aparecem com a capacidade de levar a um despertar, em imagem que se vincula mais positivamente à obtenção de conhecimento. Em elaboração de ideias tradicionalmente atribuídas à lírica, esta ofereceria uma integração entre sujeito e objeto que não resulta em dissolução nem do eu, do sujeito, nem do mundo, dos objetos.

À figuração dos recuos e avanços por uma epistemologia poética nos poemas analisados sobrepõe-se ainda uma experimentação com formas e elementos do soneto. Essa experimentação se observa tanto na articulação do elemento narrativo e na proposta de exposição objetiva do sujeito (quer dizer, em poemas que prescindem de marcações de primeira pessoa), quanto na dissociação entre planos pessoais e abstratos do eu, como na lírica que não se prende a princípios figurativos e procura assim o encontro entre subjetivo e objetivo, suas categorias, em espaço intermediário.

Notas

- 1 Quando não houver outras indicações, as citações de textos estrangeiros foram traduzidas ao português pelos autores do artigo. Traduções e textos integrais dos poemas de Rilke e Broch encontram-se no Anexo, com a respectiva indicação dos tradutores.
- 2 “*The representation of the alchemist as a scholar lays to stark contrast to the portrayal of fools and charlatans [...]. Yet, this more dignified representation of the early modern alchemist was just as frequently represented in seventeenth-century painting, including the depiction of both types by artist like David Teniers the Younger. The image and identity of the alchemist as a serious scholar was also just as moralising as the representation of*

his lowlier-peasant counterpart, however these paintings reveal more complexity in their diversity of representation. The scholarly alchemist was typically represented sitting at his desk pouring over books rather than huddled at the heart. His desk often displays vanitas still-life objects, in particular, a human skull or hourglass, which was used to contemplate one's mortality and symbolise the transience of life" (Rehan, 2011, p.68).

- 3 SW refere-se a *Sämtliche Werke* (1955-1966), edição das obras reunidas de Rilke. Cf. referências.
- 4 Todas as citações das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu* seguirão a edição crítica (KA2). Indicaremos apenas os versos.
- 5 No original: "*Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein/ und nichts als das und immer gegenüber*". Interpreta-se aqui a formulação "*gegenüber sein*" (v.33) como uma perífrase e transposição de sentidos formadores da palavra grega *episteme*, ἐπιστήμη, ἐπι e ἴστημι, um "pôr-se", "estar sobre". Nas *Elegias*, isto também é relacionado a uma experimentação do outro como ameaçador, potencialmente destrutivo de certa individualidade (acerca disto, cf. Gadamer, 1993 [1955], p.280).
- 6 Kippenberg (1948, p.187 ss.) se reporta ao incômodo de Rilke com o barulho de crianças brincando "ao ar livre", enquanto ele trabalhava à janela.
- 7 V. esp. a partir da terceira definição de "*Zufall*", na entrada dessa palavra no dicionário *Grimm*. Disponível em: <<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=zufall>> Acesso em: 14.jan.2020.

Referências

- BROCH, H. Theologie, Positivismus und Dichtung. In: *Philosophische Schriften I*. Kommentierte Werkausgabe. Ed. Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p.191-239.
- _____. *Gedichte*. Kommentierte Werkausgabe. Ed. Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- _____. *Briefe 2 (1938-1945)*. Kommentierte Werkausgabe. Ed. Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- _____. Espírito e espírito de época. In: *Espírito e espírito de época. Ensaios sobre a cultura da modernidade*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014. p.49-74.
- BURDORF, D. *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart: Metzler; Carl Ernst Poeschel, 2015.
- BÜSSGEN, A. Bildende Kunst. In: ENGEL, M. (Org.) *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013. p.130-50.
- DEUTSCHES *Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig, 1854-1961. Disponível em: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>>.
- ENGEL, M. *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004.
- GADAMER, H.-G. Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins (1955). In: *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr, 1993, v.9, Ästhetik und Poetik II, p.271-81.
- GEROK-REITER, A. *Wink und Wandlung: Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*. Tübingen: Max Niemeyer, 1996.

- HOWARTH, P. The modern sonnet. In: COUSINS, A. D.; HOWARTH, P. (Org.) *The Cambridge companion to the sonnet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p.225-44.
- JANKE, W. *Archaischer Gesang. Pindar – Hölderlin – Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- KIPPENBERG, K. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Passau: Insel-Verlag, 1948.
- KIRCHER, H. Hermann Brochs Sonett-Gedichte. In: LÜTZELER, P. M. (Org.) *Hermann Broch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. p.199-224.
- KOCH, M. Schriften zu Kunst und Literatur. In: ENGEL, M. (Org.) *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. p.480-97.
- KÖHNEN, R. Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der Neuen Gedichte zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke. *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Heft 30, p.196-212, 2000.
- LÜTZELER, P. M. *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- MAILLARD, C. *Littérature et théorie de la connaissance – 1890-1935 / Literatur und Erkenntnistheorie – 1890-1935*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2015.
- OPPENHEIMER, P. The origin of the Sonnet. *Comparative Literature*, v.34, n.4, p.289-304, 1982.
- OVÍDIO, P. N. *Metamorphoses*. Livros IX-XV. Rev. G. P. Goold. Trad. F. J. Miller. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1984.
- RATSCHKO, K. Gedichte. In: KESSLER, M.; LÜTZELER, P. M. (Org.) *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016. p.275-89.
- REHN, D. K. A. *Image and Identity of the Alchemist in Seventeenth-Century Netherlandisch Art*. Adelaide, 2011. Dissertação (Master of Art) – University of Adelaide.
- RILKE, R. M. *Sämtliche Werke* (1955-1966). Ed. Rilke-Archiv com Ruth Sieber-Rilke, preparada por Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975. 12v.
- _____. *Cartas a Cézanne*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996a.
- _____. *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Ed. Manfred Engel et al. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel, 1996. Gedichte 1895-1910 (v.1); Gedichte 1910-1926 (v.2); Prosa und Dramen (v.3); Schriften (v.4). Supplementband Gedichte in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen (v.5).
- RILKE, R. M.; ANDREAS-SALOMÉ, L. *Briefwechsel*. Ed. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel, 1975.
- RYAN, J. *Rilke, modernism and poetic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SCHLEGEL, A. W. *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Ed. Jakob Minor. 3ª parte (1803-1804): Geschichte der romantischen Litteratur. Stuttgart: Göschen, 1884,

203-230. Disponível em <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1803_awschlegel.html>

SCHULZ, G.-M.; WERNER, B. Freie Rhythmen. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (Org.) *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007.

SERPA, D. *Versos da lembrança e continuidade da poesia: reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

STERZI, E. Da voz à letra. *Alea*, v.14, n.2, p.165-79, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2012000200002>>.

SZONDI, P. Rilkes Duineser Elegien; Rilke: Parallelstellen zur ersten und zweiten Elegie und zu Sonette an Orpheus (II, 13). In: BEESE, H. (Org.) *Studienausgabe der Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1975. v.4, p.377-510.

RESUMO – Diversos escritores de língua alemã refletiram em seus textos sobre questões epistemológicas e compreenderam a literatura como uma forma específica de conhecimento, em condições de avançar sobre domínios às vezes inacessíveis, às vezes complementares à investigação científica. No início do século XX, Rainer Maria Rilke e Hermann Broch utilizaram-se – entre outros meios – da forma do soneto para realizar tal reflexão. Em Rilke, tal interesse está posto tanto em sonetos dos *Novos poemas* quanto nos *Sonetos a Orfeu*; em Broch, numa fase inicial e menos conhecida de sua obra, que prepara a ampla reflexão epistemológica que se realizará em seus romances.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de língua alemã, Epistemologia literária, Rainer Maria Rilke, Hermann Broch.

ABSTRACT – Several German-speaking writers reflected on epistemological issues, and understood literature as a particular form of knowledge, capable of advancing into areas that are either inaccessible or complementary to scientific research. At the beginning of the 20th century, Rainer Maria Rilke and Hermann Broch produced sonnets – among other forms – to pursue this inquiry. In Rilke’s work, this interest is found in sonnets both from *New Poems* and *Sonnets to Orpheus*. In Broch’s, this concern can be seen in some sonnets from an early and less known phase of his writings, which prepares for the broad epistemological reflection of his novel.

KEYWORDS: German literature, Literary epistemology, Rainer Maria Rilke, Hermann Broch.

Juliana P. Perez é professora de literatura de língua alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágios de pesquisa nas Universidades de Stuttgart e Oxford com bolsa da Fundação Alexander von Humboldt. @ – julianaperez@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-8159-1978>.

Daniel R. Bonomo é professor de literatura brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágios de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas e na Universidade Nova de Lisboa com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. @ – drbonomo@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>.

Danilo C. Serpa é pós-doutorando do curso de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor de amplo estudo sobre a figura de Orfeu na poesia de língua alemã. @ – daniloserpa@uol.com.br / <https://orcid.org/0000-0002-3007-8904>.

Recebido em 12.2.2020 e aceito em 27.2.2020.

^{I, III} Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Anexos

Anexo 1 – Der Alchimist, Rainer Maria Rilke

1 Seltsam verlächelnd schob der Laborant
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.
Er wußte jetzt, was er noch brauchte,
damit der sehr erlauchte Gegenstand

5 da drin entstände. Zeiten brauchte er,
Jahrtausende für sich und diese Birne
in der es brodelte; im Hirn Gestirne
und im Bewußtsein mindestens das Meer.

Das Ungeheuere, das er gewollt,
10 er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß;

er aber, lallend wie ein Trunkenbold,
lag über dem Geheimfach und begehrte
den Brocken Gold, den er besaß. (Rilke, 1993, p.522)

O alquimista
[Trad. Matheus Guménin Barreto]¹

1 Sorri amargo o alquimista e afasta
o frasco, que fumeja um pouco ainda.
Já sabe do que carecia
pra que essa tal substância renomada

5 surgisse ali. Carecia de tempo,
de séculos pra si, pro frasco ardente;
de toda uma constelação na mente;
na consciência, do mar todo ao menos.

A enormidade que ele desejava,
10 ele a soltou na madrugada. E ela
voltou a Deus, sua medida antiga;

mas ele, como um bêbado, mal fala,
deitado sobre a arca, e desespera
pra ter o ouro que já tinha.

*Anexo 2 – Vier Sonette über das metaphysische
Problem der Wirklichkeitserkenntnis*

Quatro sonetos sobre o problema metafísico do conhecimento da realidade

Fluch des Relativen

1 Fühl ich das Staunen? Staunt mein Ich?
Von welcher Grenze kommst Du her,
Gedanke, tiefstes Ungefähr!
Im Todesraume schwebe ich,

5 Schreiend und ewig, Ahasver. –
Bildtolles, wogendes Gleichgewicht,
Blind ist die Küste, die Dich bricht:
Starrendes Wort im Gedankenmeer,

Grinsender Spiegel des unendlichsten Sinkens —
10 Doch sieh, das Wort will sich entfalten
Zum lächelnden Gleichmaße schwebenden Winkens

Und im Gefühl unendlicher Gestalten
Muß ich die Rettung eines Weltenblinkens,
Als läge ich in Weiberarmen, feig erhalten.

Praga do relativismo
[Trad. Daniel Bonomo]

1 Eu sinto o espanto? Espanta-se o meu eu?
De quais fronteiras você vem,
Pensamento, destino mais profundo!
No espaço da morte eu flutuo,

5 Aos gritos eternamente, Ahasverus. –
Equilíbrio ondulante, de imagem revolta,
É cega a costa que o quebra:
Palavra contemplativa no mar dos pensamentos,

Espelho zombeteiro do infinito acaso –
Mas, veja, a palavra quer se desdobrar
10 Na simetria risonha de um aceno suspenso

E na sensação de infinitas formas
Tenho que receber, covarde, como que entregue
Em braços femininos, a salvação de um cintilar de mundos. —

Trauriger Eros

1 Wir sollen neuerdings uns im Gefühl versuchen
Und unsere Lippen zueinander neigen
Und unsere armen Einsamkeiten beugen
Daß sie das Ewige gemeinsam suchen

5 Aus unseres Alltags Zweiheit soll entsteigen
Der Alles Einheit, menschlichstes Berufen
Und stilles Warten an des Gottes Stufen,
Der im Gefühl sich ahnend will bezeigen —

Scheu aber lösen sich die Hände wieder,
10 Die sich zu solcher Transzendenz zusammenfanden
Und schauernd lösen wir die tierverschlungenen Glieder:

In Lust selbst wissend, daß wir für einander
Vertauschbar sind und Zufall aus dem Auf-und-Nieder
Verflochtener Gleichform in des Eros ewigem Mäander.

Eros triste

[Trad. Daniel Bonomo]

1 Devemos nos pôr mais uma vez à prova na sensação
E inclinar nossos lábios uns para os outros
E curvar nossas pobres solitudes
Para que juntas busquem a eternidade

5 De nossa dualidade cotidiana deve emergir
A unidade total, vocação humaníssima
E silenciosa espera pelas etapas de Deus,
Que se quer intuitivamente mostrar na sensação —

Acanhadas porém separam-se de novo as mãos,
10 Unidas que estavam para tal transcendência,
E estremecendo desatamos os membros de animais enredados:

Sabendo, em meio ao próprio deleite, que somos
Substituíveis e acaso derivado dos altibaixos
Da simetria entrelaçada aos meandros eternos de Eros. —

Der Komiker

1 Ernst spucken Schädel Worte in die Luft hinein,
Ernst wird Verständigung auf solche Art erzielt;
Der leere Raum wird täglich frisch gedielt
Und ich häng drinnen, namenlos allein:

5 Im fernsten Kreise huscht des Lebens Bild
Und ist nicht gräßlich und nicht komisch, nein:
Weltzeit ist ferne — hopp, wie unendlich klein
Aus ihrer Kinogeste leere Kälte quillt —

Wo ist mein Heiliges in solcher Nacht!
10 Wo ist die Rettung aus dem qualen Gähnen!
Oh, Frau, ich schrei nach Dir aus meinem Weltensehnen,

Oh, Deines Atems Tiefe falte still die Nacht:
So beug ich mich in Demut über Deine Pfoten
Und in mein Fieber fallen kalte Zoten.

O cômico

[Trad. Daniel Bonomo]

1 Crânios cospem com seriedade palavras no ar,
Com seriedade se obtém assim a compreensão;
O espaço vazio é revestido dia após dia,
E eu paio encerrado, anônimo e só:

5 A imagem da vida resvala no mais remoto círculo
E não é terrível nem cômica, não:
O tempo do mundo vai longe — infinitamente pequena
Brot a frieza vazia em seu trejeito de cinema —

Onde está meu sagrado em tal noite!
10 Onde a salvação do bocejo angustiado!
Oh, mulher, do meu anseio de mundos eu clamo por você,

Oh, que o seu profundo alento possa dobrar a noite em calma:
Então me recolho humildemente em suas patas
E em minha febre precipitam-se frias obscenidades.

Stufen der Ekstase

1 Es sollen unsere Lippen neu erküssen,
Was die Begriffe uns stets neu ermorden,
Erlebnis, Ich-Sein, Welt sind längst abstrakt geworden,
Ein schönes ahnend, dürfen wir nur wissen

5 Und wissend suchen wir ein Ich, das stets verborgen
Allein die Macht hat Grenzen zu verwischen,
Dunklen Genuß erhebt zum Schöpferischen
Reiner Ekstase nie erreichter Morgen:

In ihm darf Einheit sich zum All entfalten
10 Und eine Zweiheit Gottes Welt gestalten —
Im Suchen nah und ewig doch entrückt —

Die Kraft des Ursprungs winkt mit milden Händen.
Es weht ein Frühlingsband und will uns senden
Vergessenen Traum aus Kinderland zurück.

Estágios do êxtase

[Trad. Daniel Bonomo]

1 Nossos lábios devem beijar-se novamente,
O que nos mata os conceitos repetidamente,
Vivência, Ser-Eu, Mundo ficaram abstratos há muito,
Um pressentimento belo, podemos saber somente

5 E sabendo procuramos um eu que se oculta sempre
Em condições apenas de esfumar fronteiras,
De elevar o prazer obscuro à criação
Êxtase puro da manhã nunca alcançada:

Nele a unidade pode desdobrar-se em cosmo
10 E uma dualidade plasmar o mundo de Deus —
Próximo na procura mas eternamente arredado —

A força da origem acena com mãos suaves.
Um sopro de primavera nos quer remeter
Do país da infância o sonho esquecido.

Anexo 3 – Elegias de Duino

1 Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? Und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
5 als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunklen Schluchzens. Ach, wen vermögen
10 wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. (Rilke, KA 2: 201, vv. 1-13)

[Trad. Danilo Serpa]²

Quem, se eu gritasse, me escutaria, então, das ordens
dos anjos? E posto mesmo que, de repente, um me
tomasse ao coração: eu pereceria por sua
existência mais forte. Pois o belo nada mais é
5 do que o começo do assombro, que nós ainda agora suportamos,
e o admiramos tanto assim, porque calmamente prescinde
de nos destruir. Qualquer um anjo é assombroso.
E assim me contenho então e engulo o chamado
de escuro soluçar. Ah, de quem podemos
10 então lançar mão? Anjos não, pessoas não
e os animais sagazes já percebem
que não estamos muito confiáveis em casa,
no mundo interpretado.

Anexo 4 – Sonetos da Orfeu, II, 26

1 Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgend ein einmal erschaffenes Schreien.

Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

5 Schreien den Zufall. In Zwischenräume
Dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,
10 wie die losgerissenen Drachen
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,

windig zerfetzten. – Ordne die Schreier,
singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.

[Trad. Danilo Serpa]

1 Como nos toma o grito do pássaro...
Um gritar qualquer uma vez criado.
Mas já as crianças, ao ar livre brincando,
Passam ao largo do verdadeiro grito gritando.

5 Gritam o acaso. Em intervalos
deste, do espaço, (nos quais o intacto
grito do pássaro adentra, como humanos no sonhar –)
eles impelem a sua cunha, a do chalrear.

Ai, onde estamos? Ainda mais livres,
10 como as pipas desatadas
caçamos à meia altura, com risos nas beiradas,

em farrapos aos ventos. – Ordena, deus que canta! os que fazem a grita,
que eles acordem em inebriamento
trazendo como torrente a cabeça e a lira.

Notas

1 Agradecemos a Matheus Guménin Barreto a tradução do soneto para os fins deste artigo.

2 As traduções de Danilo Serpa pretendem servir apenas à orientação do leitor.

O corpo como acesso ao divino na arte iluminada de William Blake

ANDRIO J. R. DOS SANTOS¹

Introdução

NAS OBRAS do poeta, pintor e gravurista inglês William Blake (1757-1827) confluem diversas tradições místicas, artísticas, científicas e religiosas, por vezes possuidoras de características conflitantes entre si, mas aquiescidas pelo esforço do artista em reinterpretá-las. O pano de fundo familiar possibilitou a Blake um contato com formas alternativas de tradição religiosa. Blake também era versado na tradição poética, particularmente naquelas de expressão protestante, como Milton. Seu interesse em Swedenborg e Boehme propiciou uma aproximação com correntes de misticismo judaico-cristão, ao passo que suas leituras de Locke, Newton e Bacon ofereceram-lhe familiaridade com a filosofia vigente e as ideias empiristas correntes. Além disso, sua posição ora ou outra ambígua em relação ao círculo de artistas em torno do livreiro Joseph Johnson alocava-o em uma espécie de lugar limítrofe da sociedade politizada do período; um lugar que o permitia permanecer inteirado de discussões sobre estética, experiência, cultura, sensibilidade perceptiva, reforma política e inovações científicas, como as desenvolvidas por autores como Joseph Priestley, Mary Wollstonecraft, Thomas Paine e Erasmus Darwin. Tais obras e autores convergem vez que outra, em maior ou menor grau, nas obras blakeanas.

Não presumo que essa confluência se realize de forma homogênea, pois de maneira alguma todas essas linhas de pensamento poderiam ser conciliadas em uma obra, por mais extensa e intrincada que fosse. Considerando que Blake estava em contato com a produção efervescente da década de 1790 inglesa – um momento permeado por aspirações revolucionárias e por um forte senso de mudança –, não parece inaccurado mencionar que o autor não teria passado incólume às discussões apresentadas pelos referentes autores, particularmente sobre a forma de produção do conhecimento baseada na matriz empirista de tradição lockeana. A razão era a moda de ouro do século XVIII Inglês, um trunfo sobre o qual se concebia que a sociedade devia ser fundamentada. Pelo exercício da razão, as paixões, os instintos e o corpo, compreendidos geralmente como baixos, impuros e transitórios, deveriam ser domesticados em nome de um projeto útil.

Blake responde a isso em sua arte; na obra do autor, a experiência do corpo revela-se como uma das fontes de construção do conhecimento, o que,

como muitas dicotomias exploradas pelo artista, apresenta-se alternadamente como espiritual e material. De fato, o pensamento de Blake sobre o corpo opera como uma espécie de princípio fundamental que permeia seus esforços imaginativos em relação à sua herança intelectual e à construção de sua visão de mundo. A noção de “visão” é fundamental para a compreensão da obra de Blake, isto porque, para o artista, a própria arte, que representa o caráter redentório do homem, está calcada no ato visionário. No entanto, em Blake, o caráter visionário não se apresenta como sinônimo de místico, embora autores como Paley (1985) e Connolly (2002) pareçam supor que sim. Frye (1990, p.87) traça essa distinção ao mencionar que o místico busca uma comunhão espiritual com o divino, ao passo que o visionário “cria ou reside em um mundo espiritual mais elevado, no qual os objetos de percepção foram transfigurados e estão carregados por uma nova intensidade de simbolismo”.¹

Blake frequentemente associa “visão” à “inspiração”, e ambos os termos à arte e ao divino, noções que tentam dar conta daquilo que o artista compreendia como o ato de ver além do mundo material, embora não de forma transcendente. A noção de visão blakeana compreende o movimento de ver o mundo espiritual a partir do material, espiritualizando-o, através do olho da imaginação. Ou seja, o acesso ao divino – o retorno ao Éden – está ligado ao caráter corporal do homem. Essa representação corporal, ao mesmo tempo calcada em tradições epistemológicas e ontológicas, é o que Tristanne Connolly (2002, p. 40) chama de “mystical empiricism” (empirismo místico). Matthew Green (2005) desenvolve uma noção semelhante, a qual propõe chamar de “*visionary materialism*” (materialismo visionário), que aproxima noções um tanto antes apartadas em Blake, como filosofia natural e experiência profética. A partir de uma revisão crítica sobre questões persistentes na arte iluminada de William Blake, este artigo perpassa as concepções do artista a respeito do corpo e seu papel no acesso humano ao divino. Longe de tentar conformar correntes duais e conflituosas, o artigo tem o intuito de dar conta, na obra de Blake, da convergência politizada de diversas tradições distintas, ao mesmo tempo que me mantenho sensível às contradições geradas por esse processo de aproximação.

Um corpo místico & material: as paixões, torções & a exuberância da carne na arte de William Blake

A primeira questão a ser examinada se refere à instância composicional e estilística da técnica de Blake. Tristanne Connolly (2002) utiliza-se da gravura *Elohim Creating Adam* (1795) (Figura 1) para discutir as concepções de Blake sobre o corpo humano, comentando que a obra representa uma afirmativa visual acerca da criação do corpo, assim como a respeito das idiossincrasias gráficas de Blake. De fato, o estilo de Blake, sublime, tende a maximizar e a magnificar imagens até o ponto em que pareçam distorcidas e anatomicamente incorretas. A gravura mencionada por Connolly (2002) exemplifica de forma satisfatória tais questões, uma vez que a autora lê uma imposição de força no ato de Elohim



Fonte: Tate Galleries.

Figura 1 – *Elohim Creating Adam*, 1795.

pressionar a cabeça de Adam, ressaltando a aparente simetria entre os corpos. No entanto, o que mais salta aos olhos é o fato de, na figura de Elohim, praticamente inexistir um torso, ao mesmo tempo em que, ao fundo, veem-se representações de um sol, raios de sol e nuvens, imagens criadas com uma aparente preocupação geométrica, fato que contrasta com o aparente erro anatômico em Elohim.

A gravura, assim como boa parte dos corpos ilustrados por Blake, apresenta dificuldades ao mesmo tempo em que convida à interpretação. Ao ler essa imagem, Christopher Heppner (1995) aponta questões como o torso inexistente e a inviabilidade das asas da figura sustentarem-na no ar – questão que não parece tão digna de nota se consideramos que os elementos estilísticos da obra são mais pertinentes do que uma possível “análise aerodinâmica” de Elohim. A imagem se mostra de fato desconcertante, violenta, expressiva e dubiamente estranha. As asas, ainda que não sejam “aerodinâmicas”, possuem um padrão exuberante, assim como a própria representação dos músculos, sugerindo algo de trágico e cósmico.

Ane K. Mellor (1974) comenta que a maioria das ilustrações produzidas por Blake apresenta figuras humanas como objetos centrais, representadas com

linhas fortes, o que sugere que suas pinturas e livros iluminados seriam organizados em torno da forma humana. Connolly (2002, p.26) menciona que “pode parecer errôneo retratar as vicissitudes da carne de forma tão extrema. Ainda assim, ao imbuir corpos fraturados com elegância e detalhamento composicional, Blake retrata também o sofrimento que advém, inescapavelmente, da vida mortal”, o que representaria “a conexão do corpo mortal com o ideal da Divina Forma Humana” (ibidem, p.27). Blake considera de fato que o homem foi privado da eternidade, seu estado natural, a partir da criação do corpo humano, algo possível de ser traçado em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *Europe: A Prophecy* (1794a), *Jerusalem* e *The [First] Book of Urizen* (1794b).

Em *Europe*, a criação do corpo é descrita como um “dilúvio”: “[...] *the five senses whelm'd / In deluge o'er the earth-born man / [...] And overwhelmed all except this finite wall of flesh*” (Blake, 1794a, p.9). Associada à ideia de dilúvio, a passagem sugere algo de primitivo; a “inundação material” está diretamente ligada à mudança na natureza dos próprios sentidos, que, no pensamento místico-religioso de Blake, não eram contidos antes dessa mesma “inundação material”. As mudanças sofridas pelos sentidos durante a criação do corpo compreendem solidificação, paralisia e encapsulamento, que sucedem aquilo que parece excessivamente flexível, instável e até doloroso movimento. Os órgãos dos sentidos estão em contato com o “*heavens of heavens*” (ibidem), ainda que flutuem em um espaço vasto e sem limites. Apesar de os órgãos serem descritos separadamente, eles mudam em sincronia, uma vez que a própria mudança sugere uma ligação entre esses mesmos órgãos dos sentidos. Por outro lado, o desdobramento da criação do corpo sugere segregação e, assim, os sentidos são apartados do infinito.

Em *The Marriage*, Blake apresenta uma noção de unidade em relação à existência espiritual e corporal humanas, defendendo que “*Man has no Body distinct from his/ Soul. For that called Body is a por-/tion of Soul discerned by the five senses*” (Blake, 2011, p.94). Para Blake, o homem não possui corpo e alma distintas, sendo em vez disso uma criatura una, compósita, cujas distinções se fazem no âmbito da percepção corporal e espiritual. Se considerarmos que o corpo seria apenas uma porção da alma distinguida pelos cinco sentidos, a “inundação material” em *Europe* apresenta-se como uma espécie de solidificação de parte da alma humana, e não como a forja do corpo no intuito de conter ou de servir como recipiente à alma. Essa afirmativa contraria o dogma cristão, tanto católico quanto protestante, que lê o corpo como um invólucro passageiro – quando não impuro – para a alma imortal.

Blake considera que o corpo seja a única via de acesso à alma, compreensão que o autor articula na concepção de “*sensual enjoyment*” (apreciação sensual); tal noção diz respeito à ideia de que o homem tem a capacidade de reaccessar o paraíso a partir do (re)conhecimento corporal, como se, através da exploração dos músculos, dos sentidos físicos e mesmo do ato sexual, o homem fosse capaz de retrair o caminho da queda, empreendendo um tipo de retorno ao paraíso.

Esse retorno seria imaginativo porque, para Blake, a imaginação está atrelada ao divino. O ato de imaginar, de criar arte, representa a capacidade profética do homem, um ato capaz de oferecer revelação (Frye, 1990). A noção de “apreciação sensual” é apresentada também em *The Marriage* e permeia a obra de Blake como um todo: “[...] *the whole creation will/ be consumed and appear infinite and holy, whereas/ it now appears finite and corrupt./ This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment*” (Blake, 2011, p.104).

Heppner (1995) destaca a dubiedade da representação corporal em *Elohim Creating Adam*, ao passo que Connolly (2002) lê a exacerbação dos músculos como expressão de dor. Tais leituras se devem a certas características das representações corporais de Blake, que frequentemente se distendem além dos limites convencionais humanos, algo que pode, de fato, ser lido como uma imagem de angústia ou dor, ainda que eu não considere que este seja o caso. No entanto, vale mencionar a categorização sugerida por Janet Warner (1984, p. 87), que, ao comentar diversas figuras humanas nos livros iluminados de Blake, menciona as diferentes “*Figures of Despair*” (Figuras de Desespero) e “*Figures of Energy*” (Figuras de Energia) (ibidem). Mas a própria autora reconhece a dubiedade dessa caracterização, notando que as personagens de Blake, assim como suas representações, são frequentemente arquétipos ambíguos, uma noção que permanece no cerne de diversos comentários críticos relativos às representações de corpos em Blake.

Pode ser esclarecedor, nesse caso, traçar alguns comentários sobre Michelangelo, um dos pintores elogiados por Blake em seu *Descriptive Catalogue* (1809). A arte de Michelangelo é associada a ideias de contorção e paixão por pintores como o inglês Joshua Reynolds e o italiano Giorgio Vasari (Connolly, 2002), além de ser associada à noção de “magnificação” de corpos (Gombrich, 2012). De acordo com Heppner (1995), Vasari foi de grande importância para a formação de uma opinião geral sobre Michelangelo na Inglaterra do século XVIII, ainda que seus textos não estivessem disponíveis em inglês até a década de 1850. Heppner também menciona que a obra *Painting Illustrated in three dialogues, containing some Choice Observations upon the Art, Together with the Lives of the most Eminent Painters*, de William Aglionby, publicado pela primeira vez em 1685, apresenta o trabalho de Vasari, assim como um comentário do pintor acerca do *Juízo Final* de Michelangelo. No entanto, parece Heppner confundir – ao menos em suas referências – a obra de Aglionby com a de Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. Este último apresenta de fato o comentário de Vasari (1912-1914, p.22) sobre Michelangelo:

[...] ele escolheu o mais árduo Objetivo sobre o qual se obter êxito, que consiste em demonstrar as verdadeiras proporções do mais difícil dos Objetos, que é o Corpo Humano Nu; e também naquela que é a mais intrincada das Habilidades, concernente às mais fortes afetações e paixões, compreendendo a maior variedade imaginável em todo o Mundo. Em tudo isso ele demonstrou ser o maior mestre de todo o Mundo.

Vasari insiste que Michelangelo sintetiza aquilo que Aglionby afirma ser “a tarefa mais difícil da Arte, referente à contorção dos Membros e às Torções dos Músculos e à Contração de Nervos” (Aglionby, 1685, p.23). Tais características tornariam a obra de Michelangelo distintiva e particular e, por essa mesma razão, Reynolds (1959, p.176) afirma tratar-se de uma obra perigosa: “que Michelangelo era um tanto excêntrico em suas criações, não pode ser negado, e isso pode exigir circunspeção no estudo de suas obras; imitá-las é sempre perigoso e provar-se-á, por vezes, ridículo, por mais acurado que o trabalho possa parecer”. Reynolds menciona que se certas características da obra de Michelangelo podem ser consideradas como falhas ou erros (anatomia, proporção etc.), eles assumem-se como marcas de uma mente independente e altamente criativa.

Em *Discourses on Art*, de 1723, Reynolds traça diversos argumentos no intuito de validar a grandeza da arte de Michelangelo, pois as características reconhecidas por Reynolds na arte de Michelangelo entram em confronto com suas noções de paixão e beleza. Para Reynolds, a beleza deve ser representada em seu estado perfeito, estático e intocável. Ou seja, a fim de expressar a beleza perfeita, o artista não deve representar paixões que distorçam e deformam as faces e corpos belos daqueles que pinta. No entanto, Michelangelo realiza justamente a operação contrária. Blake contraria e até ironiza Reynolds acerca dessa questão. Em suas *Annotations to the work of Sir Joshua Reynolds*, o artista escreve: “Que Absurdo. Paixão & Expressão são a Beleza em Si — O Rosto que é Inapto à Paixão & Expressão é Deformidade em Si” (Blake, 1988, p.653). Blake também menciona que a noção de Reynolds é algo que “seria apenas admirada por tolos” (ibidem). A ressalva de Reynolds e a admiração de Blake por Michelangelo estão fundamentadas da mesma questão. Além disso, Blake vai além, não apenas imitando, mas exagerando aquilo que Reynolds considera extremo e inimitável em Michelangelo: a contorção dos músculos e a expressão das paixões.

John Harvey (1977) comenta que as figuras de Blake tendem a ser excessivamente musculares, questionando o que ele chama de uma dúbia obsessão pelo sistema muscular, uma vez que o autor considera que os músculos são o que mais se destaca nas figuras humanas blakeanas, ao mesmo tempo em que boa parte delas não é anatomicamente correta. Seguindo a linha de raciocínio de Harvey (1977), eu poderia questionar por que Blake não intenta reproduzir a acuidade com que Michelangelo representava o corpo, uma vez que o artista britânico exaltava o italiano por sua técnica. Harvey (1977) sugere que Blake está mais interessado em representar o sistema muscular e a disposição dos corpos enquanto padrões, uma vez que esses padrões sugeririam movimento, tensão e paixão – questões caras à Blake – ainda que os corpos se apresentem anatomicamente incorretos. Heppner (1995, p.54) concorda com Harvey (1977), comentando que a ideia de reproduzir corpos enquanto padrões visa gerar “um tipo de hipérbole emocional”. Tanto para Harvey quanto para Heppner, Blake valoriza expressão mais do que exatidão, uma das características que faz com que sua arte seja lida como sublime.

Michelangelo, assim como Blake, retrata figuras humanas em situações não habituais a representações comuns de corpos e, como Heppner (1995, p.35) menciona, ambos os artistas aventuram-se “pelos vastos espaços de uma concepção concreta de reinos apocalípticos”, uma noção visionária que condiz com os ideais artísticos de Blake. Connolly (2002, p.52) traça um paralelo entre as representações de corpos blakeanos e a técnica criada pelo artista no intuito de produzir seus livros iluminados, mencionando que “gravação em relevo assemelha-se, desse modo, mais do que em oco, ao ato de esfolar um indivíduo anatómico para revelar os sistemas que jazem abaixo da pele”. Os corpos representados por Blake expressariam um tipo distinto de graça: “não se trata da graça do corpo mortal, mas de um *corpo ideal* percebido através da imaginação” (Connolly, 2002, p.61).

Trata-se de uma observação que materializa os comentários de Blake em *The Marriage*, obra em que o artista descreve simbolicamente seu processo de criação através da apresentação das diversas câmaras de uma “Casa de Impressão do Inferno”. O mesmo pode ser dito em relação à afirmativa de que sua técnica seria capaz de oferecer revelação: “*printing in the infernal method by/ corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and/ displaying the infinite which was hid*” (Blake, 2011, p.104). Assim, nervos, músculos e órgãos dos sentidos possuiriam uma capacidade dual: ao mesmo tempo em que limitam a percepção humana, sua exploração oferece a capacidade de revelação. Ou seja, trata-se do sentido profético do corpo. Por sua vez, esta instância espiritualizada do corpo só pode ser percebida através da visão e da imaginação; a partir de uma operação de leitura que espiritualiza as imagens do mundo material e reconhece nelas as ressonâncias do divino.

Existe, na fortuna crítica de Blake, certo debate sobre o quanto das ideias do artista a respeito da espiritualização do corpo poderia ter sido fundamentado pela leitura de *Disquisitions Relating to Matter and Spirit*, de Joseph Priestley (1777), uma vez que Blake e Priestley compartilham ideias semelhantes em âmbito teológico, filosófico e político, além de frequentarem os mesmos espaços no círculo de artistas em torno do livreiro Joseph Johnson. John Mee (1992, p.138) menciona que “Priestley bem pode ter sido uma fonte direta” para a placa 4 de *The Marriage* e “uma importante, ainda que difusa, influência” (ibidem). Isso porque Priestley une noções espirituais e físicas, resgatando o cristianismo de sua usual transcendentalidade, o que pode ter sido atraente para Blake enquanto pensamento metafísico. Assim como Blake, Priestley considera a filosofia natural e a teologia como coisas intrinsecamente conectadas, afirmando que o cristianismo só pode ser compreendido de forma correta a partir de uma perspectiva materialista: “com o auxílio do sistema materialista, o cristão remove o próprio alicerce de diversas doutrinas que degradaram e corromperam excessivamente o cristianismo” (Priestley, 1777, p.49).

Priestley trabalha a partir de uma concepção que mescla o espiritual aos princípios mecânicos em voga na ciência no século XVIII e, em vez de conceber

um Deus que se afasta da natureza, o autor compreende Deus como uma força que se infunde em toda a existência. Essa representação de Deus baseia-se na noção de que o espírito possui uma capacidade de expansão, uma propriedade então associada apenas à matéria, assim como à suas propriedades composicionais. Priestley também ataca a noção de mistério divino, um conceito que, para o autor, abstrai a noção de divindade do homem, o que acarreta na corrupção do cristianismo e na sujeição do homem à religião dogmática. Priestley considera a imposição dogmática como um erro crasso que oprime a imaginação humana, que seria a fonte de toda descoberta e de todo o conhecimento. Essa visão está muito próxima da de Blake, quando em *The Marriage* ele acusa a religião dogmática de perverter o Gênio Poético, subjugando a imaginação humana.

O poema *The Human Abstract*, de *Songs of Innocence and of Experience* (1795), apresenta uma noção interessante a respeito da crítica que Blake formula contra a religião dogmática. A primeira estrofe do poema delega a condição moral de um indivíduo, a vivência de sua virtude moral, a um sistema de emprobrecimento e desigualdade, uma vez que a noção dogmática da pena só poderia existir em um mundo no qual exista sofrimento: “*Pity would be no more,/ If we did not make somebody Poor:/ And Mercy no more could be,/ If all were as happy as we*” (Blake, 1795, p.44). Além disso, o último verso do poema, “[*t*]here grows one in the Human Brain” (ibidem), sugere que o dogma religioso afeta intrinsecamente a estrutura social, gerando uma condição de humildade forçada, que seria, em suma, fruto de uma abstração reguladora intencionada (um projeto de poder), algo que não teria relação real com os preceitos cristãos – ao menos, não conforme compreendidos por Blake e Priestley.

As ideias filosóficas de matriz lockeana estavam em voga no período de 1790. Apesar da ênfase atribuída por Locke à clareza do pensamento racional, o filósofo também cerca sua noção de divindade por um sentido inescrutável de mistério. Para Locke, o homem percebe através de órgãos de sentido limitados e tudo o que jaz além da capacidade humana de percepção está cercado em obscuridade, e essa seria a instância na qual o filósofo situa Deus. Tal representação se assemelha ao Urizen blakeano, aquele que limita a imaginação humana. A questão principal é que Locke configura o divino como algo que existe além da capacidade de conhecimento humano, excluído dos domínios do pensamento e da percepção, assim como das verdades imanentes do homem.

Por outro lado, Priestley compreende o universo material como uma interação energética entre forças contrárias de atração e repulsão, o que ressoa a afirmativa de Blake em *The Marriage*: “*Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence*” (Blake, 2011, p.93). Além disso, Priestley rejeita a solidez como uma propriedade inerente à matéria, o que lembra a tentativa falha de Urizen, o demiurgo da obra de Blake, de reduzir o universo a um estado “solid without fluctuation” (Blake, 1794, p.5), em *The [First] Book of Urizen*. No entanto, o fogo eterno retratado em *Urizen* também evoca uma imagem priestleyana do universo, na qual a solidez material seria

de fato sustentada pela energia. Desse modo, a busca de Urizen por “*solidity*” se mostra politicamente ultrapassada, uma vez que ressoa a manutenção do regime aristocrático, e cientificamente defasada, pois não corresponde ao pensamento contemporâneo da década de 1790 em relação ao tema. Ambas as questões denotam o descompasso de Urizen em relação ao mundo dos sentidos e a vivência do homem, uma vez que, como Blake escreve em *There is No Natural Religion* (b), “*Reason, or the ratio of all we have already known. is not the same that it shall be when we know more*” (Blake, 2005, p.53).

Frosch (1974, p.19) menciona que Blake acredita que “o corpo humano muda, que possui uma história, tão rica e detalhada quanto a história do pensamento; ele compreende que o corpo natural seria uma invenção do empirismo de Bacon e Locke”. Os empiristas, como os supracitados, reasseguram a Deus o Seu aspecto transcendente, compreendendo-o como uma entidade inacessível e incompreensível, o que sugere que o conhecimento humano nunca atingiria um estágio redentório. Deus continua sendo compreendido como uma figura necessária para que se garanta a harmonia universal. Por outro lado, Paley (1985, p.9) comenta que “o mundo natural, de acordo com Priestley, é composto pela energia de Deus”, algo que também vai ao encontro da herança boehmista e protestante de Blake. A partir da noção de imanência, proveniente de matrizes gnósticas, Blake sugere que Deus não apenas atua no interior de cada ser, como também na interação empática entre diferentes criaturas. Nesse sentido, a divindade permeia toda a existência, estando presente na essência de cada criatura individual, uma vez que “*Each Identity is Eternal*”, como Blake escreve em *The Description of the Last Judgement* (Blake, 1988, p.556). Isso, associado às noções de forças agentes priestleyanas e às subversões da doutrina swedenborgiana, sugere uma noção de ação poética e criativa e de redenção calcada na espiritualização da experiência, cuja ação redentória está calcada, principalmente, no amor e no desejo. Como Frosch (1974, p.122) menciona:

Acontece que Blake não está interessado em nenhum Deus, paraíso ou realização que seja inacessível à experiência imediata do corpo. O afastamento da percepção direta, como método confiável de cognição – a trilha que nos foi talhada por Platão, Paulo e Descartes –, produz uma lacuna fatal entre aquilo que é real e aquilo que é percebido, da mesma forma que a subordinação empírica do detalhe sensorial aos padrões mentais; quando o que consideramos como realidade inquestionável é removida do mundo das aparências, o mesmo acontece em relação ao paraíso, que se configura como um estado de nosso completo envolvimento com tal realidade.

Na cópia K de *Europe: A Prophecy* (Blake, 1821, p.3) existe um prelúdio cantado por uma fada, que apresenta as “*Five windows light the cavern'd Man*”, seguido da enumerações dos cinco sentidos, finalizando com o toque ou tato, a partir do qual o homem poderia “pass out what time he please” (ibidem). Larrissy (1985, p.91) comenta que embora os sentidos sejam limitadores “eles também são libertadores”, sendo o sentido do tato aquele que Blake associa

também ao ato sexual e que “permitiria que a humanidade escapasse de seu aprisionamento” (ibidem, p.92). Além disso, Aubrey (1986) discorre a respeito de uma distinção etimológica – concernente a uma das fontes místicas de Blake: Boehme – entre os termos “carne” (sarx), que se opõe a espírito, e “corpo” (soma), que atua como um produto da união entre carne e espírito. Green (2005, p.75) comenta que trata-se de “uma relação com o outro que permitiria um acesso à divindade, algo que depende tanto da natureza confinada da sensação corporal [...] quanto da experiência da qual o próprio corpo depende”. Ou seja, toda interação humana, seja com o outro ou mesmo com o divino, seria mediada pelo corpo, através dos órgãos dos sentidos.

Considerações finais

A celebração da sexualidade, como a experiência de união com o divino, foi, ao menos por um tempo, central às crenças da Congregação Moraviana em Fetter Lane, da qual a mãe de Blake fez parte e a qual seu pai também for associado por certo período. Da mesma forma, Swedenborg – que Blake acidamente critica em *The Marriage* – também praticou, em dado momento, experiências de cunho erótico, calcadas no misticismo judaico. Todavia, “muitas das chocantes cerimônias sexuais dos Moravianos, que inicialmente o atraíram, acabaram por repeli-lo” (Schuchard, 2006, p.50). Também é possível que a leitura de *Paradise Lost* tenha exercido alguma influência sobre Blake, uma vez que, no canto II, menciona-se que a união sexual entre Adão e Eva é abençoada por Deus. Ou seja, não há apenas consentimento da divindade, mas, além disso, como o arcanjo Rafael menciona no canto VI, tal união oferece acesso ao amor divino. O contrário disso seria repressão, representada pela “rede infecciosa” de Urizen: a religião dogmática; essa noção condiz com o provérbio de *The Marriage*: “*Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion*” (Blake, 2011, p.98).

A questão da celebração sexual está ligada à noção de “sensual enjoyment” expressa em *The Marriage*, que compreende uma espiritualização da experiência material do corpo, um tipo de infusão de energia através da existência, uma força que é ao mesmo tempo celestial e terrestre. Aubrey (1986, p.48) menciona que essa noção de espiritualização do mundo material foi construída a partir da herança boehmista de Blake:

[...] o que Blake de fato encontrou em Boehme, e que está ausente [...] em Swedenborg, foi a visão alquímica da natureza como um vasto e efervescente recipiente para o refinamento e a espiritualização da matéria; uma resposta alquímica, nada menos. Blake certamente reage como um alquimista quando sugere que os escritos de Swedenborg podem ser colocados na mesma categoria da *Analítica* de Aristóteles.

A resistência de Blake à abstração da divindade, das ideias e das paixões de suas representações corporais torna-se evidente quando observamos sua utilização de figuras verbais e visuais para representar tais instâncias em um caráter

universal. Utilizando-se de arquétipos próprios, como Urizen, Orc, Enitharmon e Los, Blake intenta substituir as concepções ortodoxas de abstração, mistério e obscuridade da divindade por uma noção de interação entre corpos, que renega também a compreensão da ciência ou da religião baseada na abstração, o que possibilita a libertação da “Lei Moral” – a fundamentação da “rede infecciosa” de Urizen, que está calcada principalmente na noção de pecaminosidade do corpo material. A partir disso, Blake sugere a celebração de energia através da experiência corporal, pois “*Energy is Eternal Delight*” (Blake, 2011, p.94). Como Green (2005, p.70) destaca, Blake compreendia que “o mundo físico acarreta uma visão do espiritual, em que a instância sensual não é negada nem restrita à busca do prazer filosófico, mas refinada a tal ponto que os prazeres corporais e intelectuais ocorrem simultaneamente”.

A convergência de diversas tradições distintas – como materialismo newtoniano, empirismo lockeano, protestantismo antinomiano, moravianismo e alquimia boemista – traçáveis na obra de Blake demonstram suas tentativas de releitura dessas mesmas tradições, o que sugere que o artista tentava criar um ponto de intersecção entre diversas ideias conflitantes, e não que tentava conscientemente fundir ou combinar todas essas discussões em sua obra. É necessário ter em mente que as dicotomias na obra de Blake são menos rígidas do que comumente se poderia supor. Em boa parte de sua obra, Blake, como outros autores, Priestley, por exemplo, tentou situar-se de forma maleável em meio à concepção dualistas e binárias, tentando encontrar o acesso ao divino por meio da percepção sensorial, transgredindo as fronteiras da filosofia iluminista, como Locke e Bacon, a fim de produzir uma noção teológico-filosófica de implicações políticas que redimisse o homem de seu estado decaído e da visão do corpo como uma casca passageira e impura.

Agradecimento – O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Notas

- 1 As citações de teoria e crítica foram traduzidas pelo autor diretamente no corpo do texto.
- 2 Este “corpo ideal” soa demasiadamente platônico. Embora o comentário de Connolly seja pertinente, não creio que Blake tratasse de idealidades. Trata-se justamente do contrário: a percepção da exuberância individual dos corpos enquanto vetores de beleza e paixão. Grifo meu.

Referências

AGLIONBY, W. *Painting Illustrated in three dialogues, containing some Choice Observations upon the Art, Together with the Lives of the most Eminent Painters*, 1685, Robert Midgley

- Press. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_000033125011129356/page/n7>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- AUBREY, B. *Watchmen of Eternity: Blake's Debt to Jacob Boehme*. London: University Press of America, 1986.
- BLAKE, W. *America: A Prophecy*, cópia A, 1793. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/america.a>>. Acesso em: 22 out. 2018.
- _____. *Europe: A Prophecy*, cópia A, 1794a. Disponível em <<http://www.blakearchive.org/work/europe>>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- _____. *The [First] Book of Urizen*, Cópia A, 1794b. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.a>>. Acesso em: 1 maio 2017.
- _____. *Songs of Innocence and of Experience*. Cópia L, 1795. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.l>>. Acesso em: 21 fev. 2017.
- _____. *Elohim Creating Adam*, 1795. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-elohim-creating-adam-n05055>>. Acesso em: 1 set. 2018.
- _____. *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*, Cópia E, 1821. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e>>. Acesso em: 2 jan. 2016.
- _____. Annotations to the work of Sir Joshua Reynolds. In: ERDMAN, D.; BLOOM, H. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Random House, 1988. p.635-62.
- _____. All Religions are One (1788). In: PORTELA, M. *Sete Livros Iluminados*. Antígona: Lisboa, 2005a. p.32-41.
- _____. There is no Natural Religion (1788). In: PORTELA, M. *Sete Livros Iluminados*. Antígona: Lisboa, 2005b. p.43-61.
- _____. The Marriage of Heaven and Hell, Cópia B, 1790. In: PHILLIPS, Michael. *William Blake: The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Bodleian Library, 2011. p.87-118.
- _____. Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical And Historical Inventions, 1809. In: *Fragmentum*, n.42: A poesia e a arte de William Blake: o catálogo descritivo, jul/set. 2014, UFSM. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/issue/view/924/showToc>>. Acesso em: 23 mar. 2017.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CONNOLLY, T. J. *William Blake and the Body*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- FROSCH, T. R. *The Awakening of Albion: The Renovation of the Body in the Poetry of William Blake*. London: Cornell University Press, 1974.
- FRYE, N. *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Santos: Nacional (GEN), 2012.
- GREEN, M. J. A. *Visionary Materialism in the Early Works of William Blake – The Intersection of Enthusiasm and Empiricism*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- HARVEY, J. Blake's Art. In: *The Cambridge Quarterly*, v.7, n.4, p.129-50, jan. 1977.

- HEPPNER, C. *Reading Blake's Designs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- LARRISSY, E. *William Blake*. Oxford: Blackwell Press, 1985.
- MEE, J. *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*. Oxford: Clarendon, 1992.
- MELLOR, A. K. *Blake's Human Form Divine*. Berkeley, CA: University of California Press, 1974.
- MILTON, J. *Paradise Lost*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- PALEY, M. D. *Energy and the imagination – A Study of the Development of Blake's Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- PRISTLEY, J. *Disquisitions relating to Matter and Spirit (1777)*. Disponível em: <<https://archive.org/details/disquisitionsrel00prie>>. Acesso em: 19 set. 2018.
- REYNOLDS, J. *Discourses on Art, 1723*. Ed. Robert R. Wark. San Marino, CA: Huntington Library, 1959.
- SCHUCHARD, M. K. *Why Mrs Blake Cried: William Blake and the sexual basis of spiritual vision*. London: Century, 2006.
- VASARI, G. Comentary on Miguel Angelo. In: AGLIONBY, W. *Painting illustrated in three dialogues – together with the lives of the most eminent painters*. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_000033125011129356/page/n7>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- _____. *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*, v.1, 1550. Trad. Gaston du C. de Vere. Londres: Macmillan and CO. LD. & The Medici Society, LD, 1912-1914. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/25326/25326-h/25326-h.htm#Page_121>. Acesso em: 02/01/2017.
- WARNER, J. A. *Blake and the Language of Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1984.

RESUMO – William Blake tece, por toda a sua obra, ácidas críticas ao pensamento filosófico de matriz iluminista, em voga entre as classes letradas da Inglaterra do século XVIII, e contra a frequente associação do corpo a um invólucro impuro para alma imortal, leitura comum nas religiões de tradição cristã. Para o artista, a experiência do corpo, apresentado alternadamente como espiritual e material, representa a única via de acesso ao divino. Neste artigo, revisito a tradição crítica sobre as persistentes questões a respeito do corpo e seu papel no acesso humano ao divino presentes na arte iluminada de Blake; tenho o intuito de discutir a convergência politizada de diversas tradições místico-religiosas, filosóficas e artísticas na obra do artista, mantenho-me sensível às contradições geradas por esse processo de aproximação.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Arte iluminada, Divino, William Blake, Crítica.

ABSTRACT – In all his works, William Blake intensely criticizes both the Enlightenment philosophical thinking in vogue among the cultured classes of 18th-century England, and the understanding of the body as an unclean vessel for the eternal soul, a common interpretation in Christian traditions. From Blake's point of view, the bodily experience,

which is presented in his works dually as material and spiritual, provides the only access to the divine. In this paper, I revisit traditional criticism of Blake's persistent conceptions about the body as the access to the divine. While my essay aims to discuss the politicized convergence of different mystical-religious, philosophical and artistic traditions in Blake's work, I remain aware of the contradictions produced by such approach.

KEYWORDS: Body, Illuminated art, Divine, William Blake, Criticism.

Andr o J. R. dos Santos   doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atualmente está vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Gradua o em Letras da UFSM, Bolsa Capes/PNPD, sob a supervisão do Prof. Dr. Anselmo Peres Al s. @ – andriosantoscontato@hotmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-6667-8039>.

Recebido em 18.7.2020 e aceito em 23.10.2020.

¹ Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Gradua o em Letras, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

O Brazilian-American Cultural Institute como ferramenta político-cultural (1964-2007)¹

DÁRIA JAREMTCHUK¹

Introdução

ACOMPANHAR a história do Brazilian-American Cultural Institute (Baci) possibilita conhecer aspectos da diplomacia cultural brasileira nos Estados Unidos durante o período da guerra fria. Como aqui se verá, a instituição não se restringiu à promoção da cultura e da língua brasileiras no exterior, pois a sua configuração jurídica inicial e a presença de congressistas estadunidenses em seu conselho sugerem conexões entre a sua criação e estratégias utilizadas pelos Estados Unidos para aumentar o seu campo de influência na América Latina após a Revolução Cubana.

Desse modo, a primeira parte deste artigo apresenta os fatos que levaram à criação do Baci, bem como a sua configuração diferenciada de outros institutos de língua e de cultura mantidos pelo Itamaraty no exterior. Já década de 1970, a instituição passou por uma fase mais profissional, consequência de interesses do regime militar brasileiro, que pretendeu promover uma imagem de benfeitor das artes e da cultura como contraponto aos relatos dos exilados políticos que denunciavam no exterior a censura, a repressão e a tortura praticadas no Brasil. Por fim, a reflexão apresenta os últimos anos do Baci e a sua extinção em 2007.

A hipótese aqui apresentada é a de que os espaços de arte e de cultura funcionaram como importantes ambientes de articulação social nas atividades diplomáticas e comerciais, sendo o Baci um caso bastante revelador desse processo. No entanto, essa realidade se altera no mundo contemporâneo globalizado, pois os espaços artísticos e culturais parecem ter deixado de ser vitais para a prática da diplomacia cultural contemporânea, como o fechamento do Baci revela.

A criação do Baci e ações da diplomacia cultural brasileira nos Estados Unidos

Criado oficialmente em 1964, o Brazilian-American Cultural Institute (Baci) já funcionava na Embaixada brasileira em Washington, D.C., desde 1961, como um embrião de centro binacional baseado nos modelos lançados pelo Itamaraty em Montevideú, Assunção, Buenos Aires e La Paz. A decisão de formalizar a unidade nos Estados Unidos foi do então embaixador Roberto

de Oliveira Campos, quando solicitou ao Ministério das Relações Exteriores os estatutos das unidades na América Latina para que lhe servissem de base.² Apesar da similaridade entre os institutos, a sede em Washington, D.C., seguiria trajetória distinta, tornando-se uma organização não lucrativa regida pelas leis daquele país. À vista disso, o formato não teria partido de diretrizes elaboradas pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE), mas de uma demanda específica da Embaixada. Nesse sentido, Cícero Martins Garcia explica os movimentos desse órgão governamental:

Os CEBs [Centros de estudos Brasileiros] e Institutos Culturais brasileiros, ao contrário dos institutos de idiomas de vários outros países, não tiveram sua criação determinada por nenhuma decisão central tomada pelo Governo, mas foram surgindo de forma empírica em países nos quais o Brasil mantinha Missões diplomáticas ou Repartições consulares, em virtude de iniciativas individuais ou de acordos culturais bilaterais firmados entre o Brasil e o país-sede. É curioso registrar a distribuição temporal do momento de criação dos CEBs ou Institutos, pois a mesma demonstra não haver concentração em nenhuma época específica, que pudesse indicar alguma iniciativa de política cultural tomada por determinada administração do Itamaraty. (Garcia, 2003, p.111-2)

Se, por um lado, a sede em Washington, D.C., parece se encaixar nessa perspectiva, por outro, apresenta peculiaridades relacionadas ao contexto da guerra fria na América Latina. Analisando os movimentos de sua criação e seus primeiros anos de existência, é possível localizar uma aproximação de parte de setores do governo dos Estados Unidos em direção ao Baci. Tal afirmação apoia-se na análise dos documentos produzidos pela própria instituição, nos quais estão presentes nomes de congressistas estadunidenses em seu Board of Directors. Tal participação não parece se encaixar na chave da filantropia e tampouco da casualidade.

Como o surgimento do Baci ocorreu antes do golpe civil-militar, quando ainda predominava no Brasil a Política Externa Independente,³ percebe-se que o movimento dos Estados Unidos em apoiar a criação do Instituto estaria ligado a outro jogo de interesses. Já em 1963, o presidente John Kennedy felicitou o lançamento do Baci, antes mesmo de sua oficialização, que aconteceu somente em 1964:

O povo dos Estados Unidos tem muito a aprender com o rico patrimônio histórico e cultural do Brasil; estou feliz em constatar a criação de novo Brazilian – United States Institute aqui em Washington para facilitar maiores contatos culturais e educacionais entre nossos dois países.⁴

A declaração pode indicar que estava em curso um acompanhamento do governo daquele país sobre assuntos ligados à diplomacia brasileira, o que leva a crer que a formalização jurídica do Baci estivesse nesse entremeio. Por esse contexto de análise, a história do Baci deixa de ser um estudo de caso isolado e passa a revelar conexões com a nova geopolítica das Américas uma vez que se

tornou um espaço voltado para o exercício da diplomacia cultural e aproximação da elite intelectual e econômica estadunidense interessada no Brasil.

Assim, o caso do Baci é bastante ilustrativo desse processo e possibilita reconhecer alinhamentos de condutas entre setores do governo dos Estados Unidos e instituições que em nada parecem aleatórios, o que leva a pressupor algum tipo de envolvimento entre governo, empresas comerciais e fundações privadas. Afinal, seu surgimento como entidade cultural sem fins lucrativos (*non profit organization*), independente da Embaixada, sujeita às leis dos Estados Unidos e gerida por um conselho misto, não correspondia às práticas do Itamaraty mais frequentes em outros postos diplomáticos, com exceção do Instituto Cultural Uruguaio-Brasileiro (Icub) de Montevidéu, outra entidade de direito privado local (Garcia, 2003, p.117). Pode-se inferir que as Missões Culturais pareciam cumprir as metas de difundir a língua portuguesa e a cultura brasileira e não há indícios de que em Washington, D.C. devesse ser diferente, como se pode ler nesse documento da Embaixada:

O Baci foi criado e incorporado em Washington, D.C., como uma organização sem fins lucrativos, em 22 de fevereiro de 1964, pelo Itamaraty e por um grupo de parlamentares e profissionais liberais norte-americanos, como o propósito de estabelecer intercâmbio cultural, pedagógico e artístico entre o Brasil e os Estados Unidos.⁵

Sem entrar na questão sobre a excepcionalidade do ordenamento da organização, de todo modo pode-se afirmar que foi a partir da criação dessa sociedade jurídica que se franqueou a participação deliberativa tanto de congressistas como de cidadãos estadunidenses na agenda do Baci. Portanto, se o Ministério das Relações Exteriores do Brasil foi o seu maior mantenedor financeiro, seguramente, ao menos em seus primeiros anos, não foi seu único mentor intelectual.⁶ A presença de congressistas, como Bradford Morse, Donald Irwin e John Brademas, foi constante e bastante ativa na década de 1960.⁷ Talvez seja aqui necessário lembrar que o Congresso dos Estados Unidos foi peça-chave na execução de políticas para a América Latina.

Apesar de juridicamente independente e com diretrizes traçadas por seu conselho, o Baci foi gerido até 1970 por diplomatas brasileiros que se dividiam entre os assuntos culturais da Embaixada e as atividades do Instituto.⁸ A ideia sempre fora de que o espaço se tornasse autônomo financeiramente. No entanto, como entidade binacional, desde seus primórdios e para efetivar o empreendimento, a Embaixada sustentou financeiramente o projeto, pagando os gastos com a manutenção e os salários dos professores e funcionários, por exemplo. Acreditava-se que empresas privadas estadunidenses interessadas no Brasil e empresas brasileiras interessadas nos Estados Unidos iriam apoiar o projeto e assumir os custos da instituição, possibilitando autonomia em relação à Embaixada, mesmo que isso não significasse a retirada do apoio oficial do Itamaraty e da permanência de seu *status* simbólico de representação. As doações, que parecem

ter sido formas indiretas de explicitar os interesses comerciais dos doadores, estiveram na pauta do Baci desde o seu início. A lista de empresas estadunidenses com interesses no Brasil não era pequena, figurando não apenas a Standart Oil Co., como o Chase Manhattan Bank, sendo inclusive o seu diretor, David Rockefeller, um dos membros do Board of Advisors do Baci.

O exemplo mais expressivo dessa cooperação foi o de Harold E. Wibberley Jr., que em 1966 se interessou em custear a instalação da Biblioteca do Instituto. Wibberley era o presidente da Baker-Wibberley & Associates (Consulting Engineers), que havia ganhado uma concorrência para traçar os planos da estrada entre Rio de Janeiro e Lima. No entanto, essas parcerias não se tornaram constantes e foram buscadas em circunstâncias específicas, como nos momentos em que a crise financeira se exacerbava, ou então quando o governo brasileiro passou a apresentar perfil político mais liberal, como o da década de 1990.⁹

A função institucional do Baci, apesar de seu caráter híbrido de parcerias privadas, implica, portanto, uma via dupla. Se, por um lado, compreende-se melhor a institucionalização do espaço quando observada sob a ótica dos interesses dos Estados Unidos em se aproximar da América Latina após a Revolução Cubana, por outro, não se pode esquecer que também houve, por parte do regime militar, objetivos concretos em relação àquele país, para os quais o uso das artes foi bastante conveniente.

Segundo o diplomata Fernando de Mello Barreto (2014, p.8-9), “nos três primeiros anos do regime militar, isto é, durante o governo do General Castelo Branco (entre abril de 1964 e março de 1967), houve política externa auto-qualificada de ‘fidelidade ao Ocidente’”. Isso significava um alinhamento aos Estados Unidos e uma concordância com suas políticas contrárias aos regimes comunistas, perfeitamente condizentes com o clima da guerra fria. No entanto, diferente da gestão castelista, durante o governo do marechal Arthur da Costa e Silva (15 de março de 1967 a 31 de outubro de 1969), houve uma mudança na política externa e marcas mais nacionalistas se sobressaem, notadamente em relação ao regime castelista anterior. Já no governo Médici (de 31 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974), que coincidiu com o de Nixon, “as relações com os Estados Unidos voltariam a ser mais fluidas” (ibidem, p.8-15). No entanto, mesmo que não houvesse durante todo o período da ditadura brasileira uma política externa linear em relação aos Estados Unidos, o regime militar necessitava do apoio daquele país.

O Itamaraty costumava apresentar arte e cultura brasileiras em diversos postos diplomáticos. Nesse sentido, embora não seja possível desenhar um quadro comparativo e delinear com precisão as diferenças entre as ações diplomáticas anteriores ao golpe, observa-se na documentação aqui pesquisada que, durante o governo militar, houve um interesse direto em transformar os eventos artístico-culturais em espécies de cartões de visitas do Brasil. Por exemplo, para que artistas conseguissem auxílio para subsidiar a realização de mostras no

estrangeiro, solicitava-se com frequência ao Sistema Nacional de Informações (SNI) dados sobre eles. Consequentemente, qualquer posicionamento político ou manifestação contrária ao regime militar comprometia a obtenção desses subsídios institucionais. São conhecidos alguns casos desse controle. A título de exemplo, a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty enviou em 1969 ao presidente da República, marechal Arthur da Costa e Silva, uma lista com nomes de artistas que teriam obras exibidas no exterior. O SNI esclareceu que, sobre a grande maioria deles, nada constava que os “desabonasse”. No entanto, advertiu que alguns haviam contestado o regime e tinham ligações com a esquerda, como o pintor João Câmara, que mantinha “atividades comunistas e suspeitas”. Câmara havia exposto, quando em Recife, na Galeria de Arte da Faculdade de Direito, e de lá seus trabalhos foram retirados por serem considerados “como ofensivos aos costumes, à religião e à Revolução”.¹⁰ No caso de Elza de Souza, mesmo “não havendo nada contra ela”, ressaltou-se ter viajado para os países da Cortina de Ferro (Polônia e Checoslováquia). Já sobre as artistas Marília Rodrigues e Maria Bonomi, respectivamente, os históricos são mais detalhados. Sobre a primeira artista, constava:

Simpatizante comunista. Esquerda ativa. Assinou manifesto de agitação pró Universidade de Brasília, Hélio Fernandes e Oscar Niemeyer. Assistente do Instituto Central de Artes da UnB. Figurante de uma relação de professores demissionários da UnB, em 18 out. 67, em solidariedade a outros professores demitidos pela Reitoria.¹¹

Sobre Bonomi, registrava-se:

Xilógrafa. Pintora. Assinou manifesto pela liberdade de Ênio Silveira. Assinou manifesto, em São Paulo, condenando a nova Constituição. Assinou manifesto de repúdio à Lei de Imprensa. Incluiu seu nome em um abaixo-assinado conclamando o povo a unir-se contra o governo que coagia o Congresso. Esquerda atuante.¹²

Por sua vez, Regina Vater, que era filha de militar, foi considerada “marginada figura”, pela participação em protestos contra a censura. No ano 1972, a Divisão de Segurança e Informação do Ministério das Relações Exteriores solicitou ao SNI dados sobre seus antecedentes, pois o Departamento Cultural do Ministério estudava a possibilidade de patrocinar suas mostras, que circulariam em 1973 por Colômbia, Peru, Venezuela e México. Dessa vez, o ofício do SNI, acompanhado de recortes de jornais, informava que em 1968 ela havia portado cartazes contra a ditadura na passeata dos 100 mil e que no ano seguinte esteve presente em manifestações de rua com comícios relâmpagos e discursos inflamados.¹³ O deferimento da solicitação por parte do Ministério parece ter sido negativo, pois a artista não realizou mostras nesses países. Ou então, por algum outro motivo, as exposições não se realizaram.

A prática de controle e monitoramento das mostras em espaços diplomáticos parece ter sido frequente. A Embaixada de Roma, por exemplo, solicitou,

em julho de 1977, à Divisão de Segurança e Informações do MRE, os endereços de artistas que iriam expor. Pretendia perguntar a eles não só sobre o interesse em expor em Roma, mas também “na eventualidade dos nominados possuírem antecedentes nesse OI a DSI/MRE agradecerá ser informada”. A lista não era extensa, dela constavam Gerson de Souza, Manabu Mabe, Wanda Pimentel, Aldemir Martins, Genaro, Anísio Medeiros, Rubem Valentim, Clóvis Graciano, Gilvan Samico, Moacir de Andrade, Alfredo Volpi e Milton Dacosta. As esparsas informações apresentadas levam a supor que o controle era realizado a partir da filiação e dos contatos com o Partido Comunista, assim como pelo fluxo de viagens e de correspondência recebida dos países comunistas, e não por meio de um monitoramento sistemático da classe artística em geral. Os exemplos descritos no documento elaborado pelo Divisão de Segurança e Informações revelam a importância dessas conexões:

Gerson de Souza – nada temos registrado; Gerson de Souza Nunes – eleitor inscrito no PCB, na 20^a Zona Eleitoral, do Município de Magé/RJ; Manabu Mabe – Vide Documento de Informações 1811/60/AC/73, de 18 set 73, difundido na época para essa DSI; Aldemir Martins – nada temos registrado; Genaro – apenas este nome, falta-nos elementos para informar; Clovis Graciano – pintor, filiado em 1976 ao Instituto Cultural Brasil/URSS; Moacir de Andrade – elemento de esquerda atuando no Departamento de Esportes do Jornal do Brasil; Milton Dacosta – em 1965 recebeu correspondência oriunda da URSS.¹⁴

Apesar dos indícios de acompanhamento de ações, de correspondências e de centralização por parte das agências de informação e ministérios, há indícios que demonstram certo protagonismo dos diplomatas responsáveis por postos consulares, que divergiram desse *modus operandi* do Ministério das Relações Exteriores. Esse parece ter sido o caso do Consulado Geral do Brasil em Nova York, com o diplomata Lauro Soutello Alves. Na cidade, havia uma pequena sala de exposições bastante ativa com mostras regulares, que parece ter recebido atenção especial no que se refere à indicação de agendas:

Encareço a necessidade de as mostras serem divulgadas pela imprensa com antecedência, bem como, na medida do possível, o contato com críticos de arte locais. A importância das manifestações culturais na cidade, sobretudo quando os artistas interessados estiverem presentes, como é o caso de Erika Steinberg e Antonio Maia, devem merecer da Vossa Senhoria todo o apoio para que os expositores consigam penetrar no meio artístico.¹⁵

O cônsul Lauro Soutello Alves, por exemplo, sugeriu modificações na agenda recebida e as enviou para a aprovação de Brasília. O calendário alterava datas de mostras de artistas como Emilio Castellar, Sonia Ebling, Carlos Scliar, entre outros.¹⁶ Já as mostras de Nicola e de Anna Letycia, programadas para outubro e novembro de 1969, seriam canceladas por contingenciamento de despesas.¹⁷ Ainda em relação ao ano de 1969, Soutello Alves sugeriu a realização

da mostra de Antonio Dias na galeria de Nova York, em substituição à coletiva de Jean Boghici que, devido ao atraso, comprometia o calendário previsto. O diplomata afirmava que Dias viajaria de Milão, onde morava, para os Estados Unidos por conta própria e que suas obras sairiam do Rio e se encontravam prontas, aguardando apenas a autorização para a viagem. Uma lista com os títulos dos trabalhos acompanhava a correspondência enviada à Secretaria de Relações Exteriores.¹⁸ No texto, o diplomata salientava que Dias era um “artista jovem e já de renome internacional com ótima crítica no Brasil e na Europa”.¹⁹ Chama a atenção nesse contexto não apenas a gerência direta do diplomata na agenda do espaço cultural, mas também a seleção de obras, cujos temas eram diretamente relacionados à violência explícita, às imagens de corpos, de vísceras em cores vermelhas e esqueletos, aspectos evidenciados na resenha da mostra publicada na revista *Arts Magazine*:

*Violence is the keynote – and all the images are convulsively subverted to it. Skulls grimace in a sustained shriek, blood is in grimly dripping abundance, human organs are wrenched into sinister fragments – it is a world in festering disarray. [...] Basically, Dias confines himself to reds, yellows, and blacks – which are garishly expressive on one level, and visually slick on another. The language of Pop and advertising art there, but rather than trapping their manipulator in his methods, they serve as gruesomely effective vehicles for his message.*²⁰

O mesmo conjunto de trabalhos teria dificuldades em ser exibido no Brasil naqueles anos finais de 1960. Nesse caso, percebe-se um descompasso entre o que era tolerado no exterior e no Brasil, no que diz respeito às artes. Soutello Alves enfatizou, na sua correspondência com Brasília, que a escolha do artista se justificava por sua projeção internacional, fato que poderia minimizar associações entre suas obras e eventuais críticas ao regime militar. A permissividade talvez estivesse apoiada na orientação do Ministério das Relações Exteriores em querer projetar positivamente o Brasil no estrangeiro, ou então na escolha pessoal do diplomata, que queria organizar a agenda de mostras do Consulado em Nova York, sem se importar com a censura e as proibições que ocorriam no Brasil. Mesmo que não se possa afirmar categoricamente, pode-se aqui assumir a hipótese de que, crítico à ditadura e vivendo na Europa, o “artista brasileiro” Antônio Dias poderia ser útil, por levar junto às notícias de sua exibição pelos Estados Unidos, o “nome do Brasil”. Afinal, suas obras, com as de Roberto Magalhães, já haviam sido “testadas” dois anos antes na Galeria Debret, espaço “chapa branca” do Consulado brasileiro em Paris. O termo flexibilidade, ou mesmo acomodação de vertentes contrárias sob um mesmo viés, parece ser o mais adequado para se pensar esse trânsito de mostras nos postos diplomáticos. Ou seja, o Itamaraty, ao que tudo indica, não foi pressionado a seguir a mesma agenda restritiva e de censura às artes que ocorria no Brasil.

Outro exemplo notável, no que se refere às mostras sob a tutela territorial do Consulado em Nova York, foi uma ação de resistência à ditadura de

alguma forma relacionada às mostras oficiais brasileiras na cidade. Os artistas do Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América (Micla) fizeram denúncia das práticas de violência do regime militar na abertura da exposição de ex-votos brasileiros dos séculos XVIII e XIX, que teria ocorrido na Galeria Bonino,²¹ em Nova York. É de Luis Camnitzer o relato sobre a abertura da mostra, na qual os integrantes do Micla, em conjunto com o Committee for Justice for Latin American Prisoners, estiveram presentes: “enquanto os membros do Comitê distribuíam panfletos aos visitantes, os artistas do Micla davam pequenas bonecas ‘contra ex-votos’ com bandagens marcadas em vermelho”.²² Como a mostra recebia o apoio oficial brasileiro, a ação acabou causando mal-estar, pois as bandagens das bonecas pintadas de vermelho que eram entregues aos visitantes vinham acompanhadas de relatos de vítimas de tortura. Pode-se aqui talvez supor que a mostra de ex-votos fosse na realidade uma exposição pertencente a Jean Boghici, provavelmente exibida em outubro de 1969, sob os auspícios do Consulado de Nova York.²³

Embora não tenha sido possível localizar diretrizes do Ministério da Relações Exteriores para o Baci em seus primeiros anos de existência, essa realidade se alterou na década seguinte, quando a instituição passou a ser utilizada pelo regime militar para apresentar uma faceta menos repressora do país em relação às artes.

O Baci nos anos de 1970 e a ditadura militar

Indícios apontam ter sido apenas no final da década de 1960 que o Itamaraty acompanhou mais diretamente a programação do Baci. Essa constatação conecta-se com a atenção que o regime militar passou a dar à veiculação de sua imagem no exterior. Uma notícia sobre a abertura de exposição em 1967 indica a necessidade de propagar o “clima de normalidade política” no país, apesar da ditadura vivida:

*Mr Hasslocher informed the Board that on January 27 at 6:00 p. m. there will be a reception for the opening of an art exhibit of Brazilian Artists Zoravia Bettiol and Vera Chaves Barcellos. The exhibit will be opened by the President Elect of Brazil.*²⁴

Em relação aos Estados Unidos, temia-se a perda do apoio ao governo, caso esse viesse a ser realmente entendido como uma ditadura. Nesse sentido, o Baci parece ter assumido um papel mais relevante e diretamente ligado à agenda política do Brasil e, assim, se tornado alvo mais constante de atenção do Itamaraty. O próprio Mario Gibson Barboza, quando embaixador em Washington D.C., ocupou-se em relatar os resultados das tratativas sobre exposições com artistas brasileiros, como foi o caso da mostra de arte na Pan-American Union, assim como as que se realizariam no Baci.

Embora não seja possível conhecer a totalidade das mostras realizadas pelo Brasil na capital dos Estados Unidos, é pouco provável que em seus primeiros anos de existência o Baci mantivesse uma agenda constante de exposições. Havia

flexibilidade no calendário, o que possibilitava rearranjos e a inclusão de mostras, como foi o caso de Roberto Burle Marx em 1965, ano em que o paisagista brasileiro ganhou do Institute of American Architects de Washington o prêmio “Fine Arts Medal” pelo conjunto de sua obra. Consultado pela Embaixada, ele se mostrou favorável à realização de uma exposição, que foi encaixada na programação, seguindo a efeméride da premiação.²⁵

Se, na década de 1960, a agenda foi intermitente e sem fluxo contínuo, na década seguinte o Baci teve seu momento áureo. Mesmo que previsto em seus estatutos, o espaço só passou a ter um diretor-executivo exclusivo a partir de 1970. Assim, em 27 de fevereiro de 1970, José Menache Neistein foi contratado para ocupar esse posto. Antes dele, apenas se elegia um chefe do Setor Cultural que, além de suas atribuições de primeiro secretário da Embaixada do Brasil, dirigia o Baci, sem receber qualquer outra remuneração para esta atividade ou dedicar-lhe qualquer atenção exclusiva. Neistein, que não era diplomata de carreira, mas prestava serviços ao Itamaraty, foi transferido da Missão Cultural em Assunção para a capital estadunidense e lá permaneceu até 2007, quando a instituição fechou suas portas.

Ao que parece, os diplomatas acumulavam funções, e a agenda do Baci nos anos 1970 implicava um volume considerável de compromissos, pois eram realizadas em média oito mostras anuais de arte, cursos regulares de português, concertos de música, seminários relacionados à cultura e à literatura brasileiras;²⁶ também se concediam, mesmo que de modo intermitente, bolsas de estudos para o Brasil destinadas aos alunos do Baci. Contudo, é pouco provável que apenas o volume de trabalho tenha motivado a transferência de Neistein do Paraguai para os Estados Unidos.

Primeiramente, pode-se relacionar a retirada paulatina de grande parte dos congressistas norte-americanos do conselho do Baci, fato notável a partir dos anos de 1970, à nova agenda política internacional, movida pela cena interna dos Estados Unidos e pela Guerra no Vietnã. Desse modo, se no início de sua história, o Instituto foi acompanhado de perto por alguns setores do governo dos Estados Unidos, pela importância dada a América Latina, no final da década de 1960, não apenas com o fim da Aliança para o Progresso, mas também pelos novos rumos da política do país, há uma alteração no eixo geográfico dos interesses. Nesse sentido, os reais motivadores para a transferência de Neistein estariam relacionados não apenas a fatores da própria cena brasileira, mas também ao interesse cambiante dos Estados Unidos, como se verá mais adiante.

Para aprofundar a análise nesse sentido, importa pensar na figura estratégica de Neistein e na sua relação com o meio diplomático. No final dos anos 1960, o crítico encontrava-se em Viena, fazendo seu doutorado, quando se aproximou do meio diplomático brasileiro. Nesse mesmo período, Mario Gibson Barboza era embaixador (entre dezembro de 1962 a novembro de 1966), e Neistein chegou a prestar serviços para o posto do Itamaraty.²⁷

Em dezembro de 1966, Barboza foi designado para a Embaixada do Paraguai e convidou Neistein para se encarregar do Instituto Cultural em Assunção, onde permaneceu por três anos. Pela competência demonstrada nessa função, notadamente pela proximidade com Lívio Abramo,²⁸ foi transferido para Washington D.C. pouco tempo depois. Não por acaso, Mário Gibson Barboza ocupava nesse momento o cargo de ministro das Relações Exteriores (1969-1974). Ou seja, se na capital dos Estados Unidos a instituição demandava maior profissionalização, a capacidade de Neistein seria igualmente conveniente para a política exterior brasileira. Afinal, no fim da década de 1960, o Brasil precisava minimizar os efeitos negativos dos relatos dos exilados e banidos políticos no exterior. Iniciaram-se campanhas de repúdio e de condenação à ditadura, o regime militar se viu obrigado a reagir ao que chamou de “campanha difamatória dos guerrilheiros comunistas”. Entre as estratégias para rebater essa percepção, estaria o estímulo à realização de mostras de artistas brasileiros no exterior como forma de demonstrar a existência de “liberdade de expressão” no país. Esse expediente parece ter sido bastante sutil e silencioso, pois até artistas que se opuseram à ditadura buscaram auxílio para mandar obras para mostras no estrangeiro. Mesmo que o Itamaraty fosse composto por diplomatas de variadas posições ideológicas e posturas individuais durante a ditadura, não se pode negar que a instituição, como parte do aparato institucional, apoiou o regime militar e levou adiante sua política externa. Como já se registrou muitas vezes, a falta de uma diretriz clara permitiu a diplomatas tomarem a iniciativa de mostras e programações, mas esse espaço era encampado por uma política de mão única, voltada à autoimagem do país.

Rubens Ricupero, diplomata responsável pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty entre 1971 e 1974, revela que essa sessão trabalhou muito próximo da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) e que houve nesse período incentivos por parte do governo para a realização de mostras de arte no estrangeiro. Porém, segundo ele, mesmo assim trabalhava-se sob restrições, pois havia uma lista do Serviço Nacional de Informação (SNI) com nomes de artistas, escritores e intelectuais que não poderiam receber subvenções do Ministério das Relações Exteriores.²⁹ Os diplomatas, afirma ainda, para dissimular essas restrições, criaram um subterfúgio: a concessão da Ordem Rio Branco, medalha do Itamaraty, a alguns artistas, o que possibilitava remover seus nomes da relação do SNI.³⁰

Nesse panorama de ações e iniciativas apenas aparentemente discrepantes, a transferência de Neistein do Paraguai para o posto de diretor geral do Baci parece estar associada à estratégia do Brasil em apresentar uma imagem afirmativa no exterior, por meio das artes. Já em seu primeiro relatório, escrito em 1970, o recém-empossado diretor do Baci informou que o Ministério cuidou de perto das mostras de artistas enviadas para o estrangeiro:

The general program of the Institute's activities in 1970 could not be planned in advance, due to the change in the method of financing the activities, con-

*trary to the application of the annual cultural allotment of the Embassy, as in previous years. Each one of the activities was examined, approved and funded individually during the year by the Ministry of Foreign Affairs with the approval of the Embassy. A proposed program of activities has been developed in conjunction with the Cultural Department of the Embassy for submission to the Foreign Ministry where it will be studied. [...] The Institute in the past has received the allotment of the cultural department of the Embassy for its activities. With the change in the method of funding activities during 1970 each project is studied individually.*³¹

A submissão preliminar da agenda do Baci à Embaixada em Washington e ao ministério era uma prática comum. No entanto, Neistein comunica uma excepcionalidade, pois a anuência da programação ocorreu de modo pontual e nominal, e não generalizada como de costume.

Observando a programação do Baci de 1970, vê-se que houve somente quatro exposições: Yolanda Mohalyi, Sergius Erdelyi, Raimundo Colares e Kazuo Wakabayashi. A mostra de Mohalyi foi subsidiada diretamente pelo Ministério das Relações Exteriores, e a de Erdelyi, paga pelo próprio artista que vivia nos Estados Unidos. Já a de Colares, vinculada ao recebimento do prêmio Standard Electric, oferecido pelo Salão Esso, no Rio de Janeiro, foi parcialmente financiada pela United State Information Agency (Usia) e pelo próprio Baci. No caso dos trâmites e dos custos da exibição do pintor Wakabayashi, não há informações.³² Cabe apenas sinalizar que, tanto ele como Mohalyi foram presenças constantes na programação em Washington D.C. e suas obras estavam entre as mais vendidas no Baci. A comercialização ocorria quando desejada pelo artista e a instituição recebia 20% do valor da transação. Segundo depoimento de Neistein, os preços costumavam ser similares aos praticados no Brasil, ou até um pouco inferiores, como nos casos de Manabu Mabe, Yolanda Mohalyi e Tomie Ohtake, que, muitas vezes, aceitaram um pequeno abatimento com o intuito de ampliar o público para seus trabalhos.³³ Ainda segundo ele, uma das maiores decepções foi a exposição de xilogravuras e desenhos de Livio Abramo, em 1974. Não apenas o *vernissage* contou com poucas pessoas, como quase não houve venda dos trabalhos expostos.³⁴ Neistein também se orgulha de ter realizado as primeiras mostras de Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake e Mira Schendel (1973) nos Estados Unidos.³⁵

No que diz respeito à comercialização dos trabalhos expostos, sabe-se que os compradores eram basicamente brasileiros residentes nos Estados Unidos, estadunidenses com negócios na América Latina, diplomatas e funcionários da Embaixada, que adquiriam trabalhos para as suas próprias coleções, assim como para presentear oficialmente autoridades. Nesse caso, a função de representar imagens de brasilidade teria se apoiado nos estereótipos imagéticos do país. O caso das gravuras de Zoravia Bettiol, por exemplo, com suas imagens de uma etérea cultura popular, torna evidente tal tendência, pois foi uma das campeãs de venda no Baci.

Percebe-se, no entanto, a dificuldade de se precisar um sistema claro, uma estratégia de atuação planejada, embora sempre se possa explicitar a necessidade difusa de acertar as contas com a opinião pública interacional por meio de uma pretensa liberdade de expressão artística. Apesar da importância do Baci para o Itamaraty em diversas ocasiões, não foram desenhadas diretrizes ou propostas explícitas para a instituição. É possível, no limite, identificar estratégias específicas a partir da análise de eventos e reconhecer marcas individuais de diplomatas que passaram pela Embaixada do Brasil. Nesse sentido, a análise aqui proposta pode, ao se aproximar de exemplos pontuais, estabelecer padrões de atuação, reincidências discursivas sutis, que, se não se estabelecem como um método, explicitam linhas de atuação matizadas. A estratégia de estudar mais detidamente alguns eventos precisos possibilita, mesmo que de forma hipotética, estabelecer aspectos gerais dessa política e conhecer melhor suas dimensões.

O primeiro caso a ser analisado refere-se à mostra de Nelson Leirner, denominada *The Rebellion of the Animals: a series of drawings*, exibida em 1974, quando João Augusto de Araújo Castro era o embaixador em Washington.³⁶ Representantes militares do governo brasileiro, presentes na abertura, não exprimiram qualquer insatisfação ou constrangimento diante dos cogumelos que se transmutavam em imagens fálicas e opressivas, ou de objetos, como tesouras, cabides e espetos, que se assemelhavam a instrumentos de tortura. O conteúdo abordava diretamente o momento político vivido no Brasil, o que constava inclusive no texto de Flávio Mota publicado no catálogo que acompanhava a mostra:

Individualidades monstruosas, em espaços opressivos, onde habitam fantasmas medievais de nosso tempo – cavaleiros de um suposto Apocalipse explodem as próprias entranhas. É da mão do nosso tempo, nestas estruturas mais antigas, ancestrais, mas tão presentes, tão ainda de hoje. [...] O desenho voltou sobre a folha de papel, mas também sobre os conflitos humanos do momento histórico. (Motta, 1974)

Os títulos são explícitos – “Renascimento de uma ideia”; “A rebelião”; “Encurralados”; “Torturados”; “Deportados”; “Corpos abandonados”; “Corpos não identificados” – na referência, sem artifícios metafóricos, à história recente do Brasil. Isso ficou longe de provocar, no entanto, qualquer incômodo nos representantes do regime militar que lá estavam. Talvez porque o conjunto já fora anteriormente exibido na Universidade do Texas sem chamar a atenção da crítica para o seu real conteúdo.³⁷

Outro caso digno de nota, inclusive pela ausência característica de método quanto ao que era ou não liberado, foi o episódio de censura que ocorreu em 1982, por ocasião da exposição Madalena Schwartz. Neistein a convidara pessoalmente, sendo que a mostra deveria incluir

[...] 50 ou 60 retratos de personalidades da vida pública brasileira, em vários setores, bem como de tipos anônimos do povo, todos eles destinados

a transmitir a variedade e a riqueza expressiva do homem brasileiros, numa exposição que se intitularia “Rostos Brasileiros”. [...] A mostra em apreço seria realizada sob auspícios do Itamaraty.³⁸

Provavelmente motivada pelo convite, ela solicitou à Assessoria da Presidência da República “autorização para fotografar o casal presidencial, Sua Excelência o presidente da República, João Batista Figueiredo, e sua Excelentíssima esposa, D. Dulce Figueiredo, sem o qual minha exposição estará incompleta”. Na carta, ela explicitava o formato da mostra que havia sido acordado com o diretor do Baci: “60 retratos, divididos entre 60% de personalidades importantes da nossa vida pública e 40% de rostos típicos, anônimos”. Informava ainda que o “trabalho estava sendo apreciado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, pelo Conselho Nacional de Amparo à Pesquisa e pela Kodak do Brasil”.³⁹ Provavelmente, foi esse pedido que suscitou averiguação pelo Sistema Nacional de Informação sobre a fotógrafa, assim como sobre o próprio José Neistein, sendo a resposta negativa quanto à aprovação de ambos os investigados.⁴⁰

Antes mesmo da abertura da mostra no Baci, o embaixador Antônio Francisco Azeredo da Silveira⁴¹ mandou fechá-la por ser incompatível com a realidade do país.⁴² Segundo Neistein, o fato foi motivado não apenas pela ideia de expor o presidente, mas também pela presença de considerável número de rostos de negros na mostra.⁴³ Repetia-se, mais uma vez, a posição da diplomacia em querer apresentar o Brasil como “civilizado”, portanto, “branco”. Também o caso do filme *Orfeu negro*, que o Ministério das Relações Exteriores se recusou a inscrever no Festival de Cannes em 1959, tem argumentos bastante explícitos: uma imagem negativa por apresentar atores negros das favelas do Rio de Janeiro. O filme acabou sendo inscrito pela França, recebendo em 1960 não somente a Palma de Ouro na cidade francesa, como também o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

Como os convites para a abertura da mostra de Madalena Schwarz já haviam sido remetidos, foi organizada uma mostra-relâmpago com as próprias obras coleção do Baci, para não receber o público com as paredes vazias.⁴⁴

As dimensões desse caso podem ser mais bem compreendidas pela exposição realizada em 1983, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), pois, segundo Jorge Schwartz, filho da fotógrafa, tratava-se do mesmo conjunto de trabalhos.⁴⁵ Segundo o repórter Fernando Durão, a exposição apresentava 70 fotografias em branco e preto (tamanho 30 x 40 cm) em que figuravam 60% de artistas, intelectuais, cientistas e políticos, e 40% de anônimos,⁴⁶ proporções já acordadas entre a fotógrafa e Neistein. O então diretor do museu, Pietro Maria Bardi, assim se referiu aos trabalhos:

[...] deveria dizer amostragem de tipos, os quais multiplicados à enésima potência na mistura de raças, representam o aglomerado demográfico do Brasil. Madalena escolheu sem escolher: acertou o povo de qualquer origem, os humildes e os que se tornaram famosos no olimpo do esporte

ou no fechado setor da cultura, recompondo o seu Brasil. Cada um pode encontrar e representar o que vê, crê e ama. Ela o viu, nele acreditou e o amou à sua cordial maneira.⁴⁷

O conjunto de rostos miscigenados em nada corresponde à tipologia da elite branca brasileira, sempre presente no corpo diplomático do país. Como as imagens da fotógrafa ofereciam resistência a esse imaginário, entende-se o motivo da censura: a pobreza e a miscigenação no *rosto do povo brasileiro*.

O mesmo conjunto de retratos retornaria aos Estados Unidos em uma turnê⁴⁸ que pôde ser vista entre 29 de março e 25 de abril de 1984, no Martin Luther King Jr. National Memorial Foundation em Washington, D.C. O retorno da exposição a esta cidade após o incidente de reprovação do diplomata brasileiro não foi casual. Segundo Jorge Schwartz, o lugar onde ela efetivamente ocorreu era bastante prestigioso, se comparado ao Baci.⁴⁹

Por ocasião da mostra no Masp, foi incluído no catálogo um texto de José Neistein, no qual este é apresentado como crítico de arte, editor contribuinte do *Latin American Handbook* em Washington D.C. e autor de *Feitura das Artes*, sem qualquer menção ao seu posto no Baci (Schwartz, 1983). Essa atitude pode ser interpretada como um ato de coragem, pois, mesmo em se tratando do fim do regime militar e não sendo ele um diplomata de carreira, ocupava um cargo e, por isso, encontrava-se em posição vulnerável.

Outro caso que nos oferece o perfil conservador e restritivo da agenda do Baci é a mostra do pintor Darcy Penteado. Analisando as fotografias das obras que seriam expostas, o então embaixador escreveu confidencialmente à Secretaria de Estado que seria conveniente recomendar ao artista que:

[...] evite a remessa de trabalhos passíveis de despertar polêmica de fundo religioso. O caráter semioficial do instituto não lhe permite expor obras de impacto. Além disso, Washington é ainda um centro pequeno e conservador [...]. A obra de inspiração religiosa de Darcy Penteado se sentiria mais a vontade, por exemplo, em Nova York, [...] mas nunca patrocinada pelo governo.⁵⁰

Apesar desses problemas, Neistein fez questão de afirmar que sempre houve autonomia em seu trabalho e foram raras as vezes em que precisou incluir algum artista ou músico por solicitação de algum diplomata.⁵¹

De modo geral, como costumam ser as atividades culturais diplomáticas, a programação das mostras do Baci apresentava um perfil sem ousadia e os espaços de suas sedes tampouco eram de grandes proporções. Mostras de gravuras eram constantes, tanto de exposições coletivas quanto individuais. Nesse processo, é bom lembrar que Neistein manteve contato direto com a cena brasileira; anualmente, quando passava o período do verão do hemisfério norte gozando de suas férias no Brasil, visitava mostras e *ateliers* para fazer sua programação. Como na grande maioria das vezes as gravuras não eram emolduradas, facilitava-se ainda mais o transporte. A gravura possuía um lastro com larga tradição no Brasil e

com reconhecido valor internacional, fato inclusive utilizado como argumento pelos diplomatas: “*Brazil has a strong tradition on the art of engraving. Most of our prizes and awards at the Biennial of Venice, the Biennial of Young artists in Paris and others have been given to engravers*”.⁵² Assim, duas condições se sobrepõem: a qualidade da gravura brasileira, atestada pelo seu reconhecimento internacional, e a viabilidade financeira de sua exposição.

O desinteresse do Itamaraty pelo Baci parece ter se acentuado mais fortemente no final da década de 1970 e pode ser mais bem compreendido pelas dificuldades financeiras que se tornaram recorrentes e se expressavam na dificuldade com o pagamento do aluguel, dos salários⁵³ e das taxas de manutenção do imóvel. Em diferentes anos, a situação permaneceu a mesma:

*To be able to improve its financial situation, in the face of a significant reduction in the annual allotment provided by the Brazilian Government, Baci should seek out the support of the private sector and other local sources in order to supplement its financial needs. For the matter, BACI should be working on a fund raising membership campaign, that is strongly aimed at the private sector, adhering to special membership categories.*⁵⁴

Apesar de tudo, era ainda a Embaixada que acabava por socorrer a instituição em casos extremos:

[...] em razão dos problemas que estão provocando o atraso na assinatura do convênio de subvenção social entre essa embaixada e aquele instituto cultural [...] não pode o governo brasileiro deixar de reconhecer que a continuada inadimplência do BACI pode vir a comprometer a imagem do Brasil nos Estados Unidos.⁵⁵

Ao longo dos anos, proporcionalmente, a ausência do Itamaraty no gerenciamento do Baci favoreceu a autonomia de José Neistein, ainda que houvesse subordinação e dependência financeira da instituição. A flexibilidade na administração era favorecida por ser a instituição uma entidade jurídica dentro das leis de Washington D.C. Durante seu período de funcionamento, foram criados subterfúgios para contornar os orçamentos limitados, como a realização de inúmeros convênios e apoios privados. Esse desejo por encontrar parcerias privadas já se notava no momento da fundação do Instituto, quando se pretendeu atrair empresas interessadas em fazer negócios com o Brasil, conforme mencionado anteriormente. Sem chegar a ser um órgão realmente autofinanciado, e mesmo tendo perdido um tanto de seu papel entre personalidades norte-americanas por conta de reorganizações geopolíticas, o Baci manteve sua ordenação original.

Em situações pontuais, como para adequar a nova sede alugada em 1985,⁵⁶ realizou-se um leilão com o acervo da instituição (1984). Nas palavras de Neistein:

In order to raise additional funds to continue the installation work in its new auditorium-gallery, and therefore to be able to offer its members and the community at large, a program of activities of greater variety, Baci decided

*to conduct a silent and live auction of some of its art works belonging to the Institute's permanent art collection.*⁵⁷

Neistein, no relatório de 1985, informa ainda que foi arrecadado o valor de U\$10,500. O mesmo texto avisa que o setor industrial têxtil de São Paulo contribuiu na compra de um piano Grand Steinway, casualmente no mesmo valor de U\$10,500. Para o ano 2006, por exemplo, foram enviados pelo Ministério brasileiro U\$150,000, contrastando com a soma pedida de U\$250,000.⁵⁸ Em 2006, o Ministério das Relações Exteriores sugeriu a locação de espaço menor como forma de diminuição dos custos. Esperava-se que em 2007 o Baci cuidasse do custeio integral de seu aluguel, o que não ocorreu.

Acompanhar a história do Baci nos permite perceber a inexistência de um projeto linear pautado pelo Itamaraty para as áreas artísticas e culturais. Na opinião do diplomata Edgard Telles Ribeiro, tal política se inviabiliza pela “falta de coordenação entre órgãos responsáveis pelo assunto, cuja origem, por sua vez, remonta às baixas prioridades de que o tema se reveste internamente no país”. Além disso, segundo ele, a constante troca nas chefias dos setores culturais e nos postos e a escassez de recursos destinados à difusão cultural no exterior dificultam tentativas de se desenvolver projetos continuados (Ribeiro, 2011, p.89). O espaço poderia ter sido um canal potente de apresentação de artistas brasileiros, o que na realidade não ocorreu, sobretudo porque o Itamaraty não estabeleceu diretrizes para a instituição tornando-a vulnerável aos interesses diplomáticos individuais, ou servindo à precipitadas ações de propaganda política, sem coordenação sistemática ou aporte conceitual/teórico claro. Quando deixou de ser anteparo às funções diplomáticas, tampouco houve aproximação com o meio artístico brasileiro mais jovem e efervescente.

Já em 1966, Vasco Mariz, então chefe da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, alertava para a necessidade de o diplomata estar ligado à cena de seu próprio país para poder melhor representá-lo, como atesta este registro:

Por mais que leia jornais, revistas e livros, o diplomata no exterior se desatualiza cada dia e, ao fim de poucos anos, perde a perspectiva da escala de valores artísticos e literários, perspectiva que só mesmo a presença mais ou menos longa no Brasil pode oferecer. Fica, assim, impossibilitado de seguir as oscilações naturais da produção intelectual de seu país ou de dizer, a qualquer momento, quais os nomes realmente representativos da cultura brasileira ou que merecem divulgação ou apoio oficial no exterior. (Mariz, 1966, p.9)

Esse parece ter sido o caso de Neistein. Sua longa permanência como diretor do Baci, de 1970 a 2007, deveu-se ao corpo diplomático do Itamaraty reconhecer sua competência. Profissional culto e erudito, possuía expressivo conhecimento sobre as artes e a cultura brasileira. Ele também buscou, para além de suas atribuições como diretor, construir vínculos com universidades e centros de ensino de língua e de cultura brasileira nos Estados Unidos. Com

frequência, era convidado para seminários e conferências, fato que não o fez depender exclusivamente do Baci. Na década de 1990, por exemplo, foi professor visitante na Universidade da Pensilvânia. Mas, se sua continuidade na instituição lhe foi garantida por um sólido passado cultural, seu capital de atualização a respeito da cena artística brasileira não ocorreu na mesma proporção. Malgrado seus esforços individuais, parece que não havia um respaldo maior. Sempre com orçamentos limitados, realizou mostras convencionais e, a partir da década de 1980, raramente houve nomes de peso da arte contemporânea na agenda de mostras da instituição. Centralizado na figura de seu diretor, o Baci parece ter perdido a capacidade de agenciamento coletivo. Seu diretor, considerado figura competente nos meios diplomáticos, apesar do apoio que havia recebido de Mário Gibson Barboza, um dos homens de maior confiança do General Médici, não deixou de ser alvo de investigação. No dia 24 de agosto de 1983, o Centro de Informações do Ministério da Justiça apresenta os seguintes dados sobre ele e o Baci:

[...] homossexual declarado, que recebe dentre outras vantagens, o salário mensal de US\$7000,00 (sete mil dólares), além de duas passagens aéreas para vir ao Brasil anualmente, sendo ainda assessorado por cerca de 10 “professores”, todos pagos pela Embaixada Brasileira em Washington. Referida instituição não tem sido utilizada para fins propostos, servindo atualmente de ponto de encontro de homossexuais americanos e brasileiros nos EUA.⁵⁹

As informações deixam claro que não apenas critérios técnicos norteavam as indicações, mas também outros critérios difusos quanto à imagem diplomática do país. O diplomata Alberto V. da Costa e Silva, chefe do DCC do Itamaraty, refutou todas as acusações feitas à instituição e ao seu diretor. Afirmava que o Baci

[...] sempre recebeu entusiasmado apoio de todos os Embaixadores brasileiros que passaram por Washington: Vasco Leitão da Cunha, Mario Gibson Barboza, Mozart Gurgel Valente, João Augusto de Araújo Castro, João Baptista Pinheiro e Antônio Francisco Azeredo da Silveira. Desde Mozart Gurgel Valente, todos prestigiaram o Professor José Menache Neistein – cuja capacidade de trabalho, cultura e competência já havia sido testada amplamente em Assunção do Paraguai, onde o Professor Neistein servira, no centro de estudos brasileiros, sob ordens do Embaixador Mario Gibson Barboza.⁶⁰

Certamente, deve-se considerar que em 1983 os serviços dos órgãos de inteligência, as perseguições e a censura estavam enfraquecidas se comparados aos momentos mais difíceis da ditadura militar. Mesmo assim, nesse episódio interessa observar o tom enfático da salvaguarda, o que permite mesurar o lugar do Baci e de seu diretor na perspectiva do Itamaraty. Na resposta, o diplomata destacou as qualidades profissionais de Neistein, que iam além de sua atividade no Baci, pois ele era editor do *Handbook of Latin America Studies* da Bibliote-

ca do Congresso de Washington.⁶¹ Ressaltava ainda que, após a chegada dele, a instituição passou a colaborar diretamente com os cursos de português das Universidades Johns Hopkins, Georgetown e Católica de Washington D.C. O texto enumerava ainda as contribuições da instituição à qualidade do ensino da língua e salientava a atuação de Hayddée Magro, “reconhecida como uma das melhores especialistas em Português dos Estados Unidos”. Além disso, os quatro mil volumes da biblioteca serviam de apoio aos estudiosos daquele país.

A intercessão do diplomata salientava ainda que o espaço, ao contrário do que o SNI afirmava, era frequentado pela comunidade brasileira de Washington D.C. e que essa havia solicitado a criação do curso de Geografia e História do Brasil. Ademais, o texto apresentava os aspectos contratuais de Neistein: ele gozava de estabilidade, seu salário era de US\$3,640.00 e suas passagens para o Brasil eram custeadas por ele mesmo.⁶²

Se na década de 1960 houve um peso maior de interesses dos Estados Unidos em apoiar centros de cultura como o Baci, na década seguinte foi a vez de o Brasil se utilizar dele para apresentar uma imagem oficial que contrastava com os relatos dos exilados. Nesse sentido, a instituição pode ser observada como contraponto à política interna e à tensão vivida naqueles anos de chumbo no Brasil. Após os inúmeros sequestros de diplomatas estrangeiros no país, o Ministério das Relações Exteriores e sua diplomacia empenharam-se em oferecer no estrangeiro uma imagem de Brasil que zelava pelos valores artísticos, livres de restrição ou de censura. Para efetivar essa política, conforme os dados aqui discutidos, o Baci precisou se tornar mais profissional. A chegada de José Neistein, então, foi providenciada, sendo esse o período áureo da instituição. Nessa década, a organização da agenda de mostras e sua divulgação foram mais cuidadosas, apesar da oscilação apontada entre projeto institucional e iniciativa particular. Foram produzidos catálogos dessas mostras, cuidadosamente arquivados pelo Baci, atualmente abertos para consulta na University of Massachusetts, em Dartmouth. Por fim, após constantes agonias financeiras, o fechamento do espaço foi inevitável. Neistein liquidou o patrimônio do Baci para quitar parte das dívidas, pois tampouco a Embaixada ou o Itamaraty preocuparam-se com esse encerramento. O descaso por pouco não envolveu a memória da instituição, pois tanto a biblioteca como o arquivo foram negligenciados pelos representantes do governo brasileiro. Os livros foram parcialmente vendidos ou então doados. O arquivo não se dissipou graças aos esforços de Maria Angela Leal, Assistant Curator da The Oliveira Lima Library da The Catholic University of America, cujo empenho levou à aquisição do arcevo como um todo pela University of Massachusetts, em Dartmouth.

Se a América Latina foi deixando de ser foco das atenções da política externa dos Estados Unidos já na década de 1970, em 2007, o governo do presidente Lula já não considerava Washington o seu único centro de interesses. Novas Embaixadas e postos consulares foram abertos e fortes parceiros comerciais

entravam em cena, como a China, por exemplo. A soma despendida para um único posto como o Baci não mais se justificava, seja pela pouca visibilidade e repercussão de suas atividades, seja porque arte e cultura, tradicionais caminhos de aproximação, eram dispensáveis entre parceiros já conhecidos no mundo globalizado. Assim, não parecia haver mais motivos para manter o Brazilian-American Cultural Institute ou estabelecer uma política de difusão cultural específica para os Estados Unidos, haja vista outros museus e instituições cuidarem dessa tarefa. Afinal, não somente os centros binacionais perderam o protagonismo como espaços relevantes, como a diplomacia cultural praticada no século XXI parece prescindir deles.

Notas

- 1 Essa pesquisa só pôde ser realizada com o apoio financeiro da Fapesp e do CNPq. Parte das reflexões aqui expostas constam dos anais do 22º Encontro Nacional da Anpap ocorrido em 2013.
- 2 Embaixada do Brasil, Washington (D.C.), EUA. [Carta-telegrama] 19 abr. 1963, [de] Roberto de Oliveira Campos [para] Ministério das Relações Exteriores, Brasília (DF), Brasil. 1p. Solicita estatutos para o Instituto Brasil-Estados Unidos de Washington (D.C.). Localizada no Arquivo do Itamaraty em Brasília (DF).
- 3 A Política Externa Independente foi projeto dos governos Jânio Quadros e João Goulart que procuraram manter o Brasil independente da bipolaridade Estados Unidos x União Soviética e, com isso, ter uma política externa internacional mais livre.
- 4 Bulletin. Washington (D.C.). Brazilian-American Cultural Institute, n.01, jan. 1966, s.p. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth. Embora publicado em 1966, o texto do presidente já havia aparecido em documentos elaborados em 1963.
- 5 Embaixada do Brasil, Washington (D.C.), EUA. [Carta-Telegrama.] n. 1284 (5), maio, 2004. 1p. Envia informações sobre o Brazilian-American Cultural Institute. Localizada no Arquivo do Itamaraty em Brasília (DF).
- 6 Desde o início, o orçamento do Baci era motivo de preocupação de seu Conselho Diretor. Sabe-se, no entanto, que, além da contribuição dos associados, houve a sugestão de participação de empresas norte-americanas no orçamento, embora não tenha sido possível confirmar a efetivação dessa prática. “*Congressman Morse suggested that he and Congressman Irwin write a letter to all the American Companies with interest in Brazil soliciting funds. Mr Morse suggested that Mr Hasslocher and Mr Ouro Preto join him in setting up a date for a lunch with Mr Washburn, a friend of Mr Morse who is a Public Relations expert and who could assist them in drafting the letter for fund raising*” In: Minutes of The Eighteenth Meeting of The Board of Directors of The Brazilian American Cultural Institute. Jan. 12. 1967, p.4. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth.
- 7 No primeiro boletim da instituição constam como membros do *Board of Directors*: Charles G. Fenwick (*Chairman*), F. Bradford Morse (*Congressman*), Maurício C. Bicalho, Donald Irwin (*Congressman*) e Luiz A. Cunha (*Executive Director*). Ver: Bul-

- letin. Washington (D.C.): Brazilian-American Cultural Institute, n.1, jan. 1966, s.p. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth. F. Bradford Morse, deputado pelo Estado de Massachusetts, foi eleito membro do conselho em outubro de 1965 e figura nas atas até 1972, ano em que foi nomeado pelo presidente Nixon para o posto nas Nações Unidas em Nova York. Donald Irwin não aparece mais como membro na reunião de 1970. Também John Brademas, deputado pelo Estado de Indiana, recebeu convite para ingressar no *Board of Directors* em carta datada de 7 de fevereiro de 1969. Em 1972, Brademas, por impossibilidade de agenda, indicou Charles Moffitt, de sua equipe, para participar do conselho em seu lugar. Consta em ata que foi substituído pelo diplomata Niles W. Bond, côsul dos Estados Unidos em São Paulo entre 1964-69. Este foi membro do conselho em 1972, 1973, 1974 e em 1975 tornou-se o seu presidente, permanecendo até 1985, quando foi substituído por Félix Grant. Nesse conjunto de nomes, deve-se acrescentar Abbot Washburn, presidente honorário na década de 1970. Por serem mais políticas, as nomeações para o ingresso no *Board* costumavam ficar a cargo da própria Embaixada.
- 8 Desde a fundação, a estrutura da instituição dividia-se em *Board of Directors* (com a eleição de um *Chairman*) e *Board of Advisors*. Havia também um quadro de sócios que contribuía financeiramente e elegia seus representantes no Conselho Diretor. O cargo de *Executive Director* fora criado em 1966, ao mesmo tempo em que se extinguiu a função de *General Secretary*. In: Bulletin. Washington (D.C.). Brazilian-American Cultural Institute, n. 1, Jan. 1966, p.5. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth.
- 9 Brazilian-American Cultural Institute, Washington (D.C.), EUA. *Report*. 1985, p.13: “*Counselor Lauro Moreira in a series of telephone and telegram exchanges were able to secure a \$19,000 donation from Norberto Odebrecht S. A., as well-known Brazilian construction company*” (José M. Neistein). Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth. Já em 1992, foram arrecadados U\$90,000.00 entre as empresas Petrobrás (U\$10,000.00), Construtora Odebrecht (U\$20,000.00), Vasp (U\$20,000.00) e Banco do Brasil (U\$40,000.00). Também as mensalidades/contribuições dos sócios sofreram acréscimos e, com o passar dos anos, a receita dos cursos de português tornou-se preciosa fonte de recursos.
- 10 Gabinete da Presidência da República. Serviço Nacional de Informação. Levantamento de pessoas. Referência: DDC/75/540.31(00), 30 abr. 69, s.p. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 51341/69.
- 11 Gabinete da Presidência da República. Serviço Nacional de Informação. Levantamento de pessoas. Referência: DDC/75/540.31(00), 30 abr. 69, s.p. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 51341/69.
- 12 Gabinete da Presidência da República. Serviço Nacional de Informação. Levantamento de pessoas. Referência: DDC/75/540.31(00), 30 abr. 69, s.p. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 51341/69.
- 13 Ministério das Relações Exteriores. Divisão de Segurança e Informações. Registra informações sobre Regina Vater. Referência: DSI/1802, 31 ago. 1972. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 50018/72.
- 14 Ministério das Relações Exteriores. Divisão de Segurança e Informações. Pedido de endereços de artistas brasileiros. Referência: DSI/ 2754, 11 jul. 1977. Embaixada do Brasil em Roma, Itália.

- 15 Secretaria de Estado das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ), Brasil. [*Carta-telegrama*] n.96, 19 mar. 1969, [para] Consulado-Geral de Nova York, EUA. Envia Programação cultural de 1969. Referência: DDC/DAS/540.31(22). Localizada no Arquivo Itamaraty em Brasília (DF).
- 16 Lauro Soutello Alves. [*Carta-telegrama*] 8 abr.1969, do Consulado Geral de Nova York. Informa sobre Exposições de Artes Plásticas em Nova York, DDC/DAS/540.31(22).
- 17 Secretaria de Estado das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ), Brasil. [*Telegrama*] 6 nov. 1969, [para] Consulado-Geral de Nova York, EUA. Envia Programação de Artes Plásticas, DDC/DAS/540.31(22). Localizado no Arquivo Itamaraty em Brasília (DF).
- 18 Os títulos da pinturas: *A dog's dream; I still can see I still can say; America: the burned hero; Murder your love; The soldier: what he thinks; Hero; A trunk; Self-portrait for a counter-attack; Letter; Blowing; Paris 3; Paris 2; Untitled; Untitled*. E dos desenhos: *She; Airless; Command; Burning away from fire; The wrong story; A small gift for your night: masked face; In bed; The spectacular attack from the flying ray*. Ver: Secretaria de Estado das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ), Brasil. [*Carta-telegrama*]. n.158, 21 maio 1969. Envia sugestão de exposição, DDC/DAS/540.31(22).
- 19 Secretaria de Estado das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ), Brasil. [*Telegrama*.] 2 maio 1969, [de] Lauro Soutello Alves [para] Consulado Geral de Nova York. Envia informe sobre Exposição de Artes Plásticas em Nova York/Pintor Antonio Dias, DDC/DAS/540.31(22). Localizado no Arquivo Itamaraty em Brasília (DF).
- 20 Antonio Dias. *Arts Magazine*, september/october 1969, v.44 n.1, p.60. Nessa resenha da mostra, que era acompanhada da imagem da obra *Murder, Hero, Love* de 1965, constavam os prêmios que Dias havia conseguido na Bienal de Paris em 1965, assim como na Bienal de Lignano em 1968.
- 21 A Galeria Bonino, fundada em Nova York em outubro de 1962, foi um espaço significativo para exibição de artistas latino-americanos. Possuía sedes também em Buenos Aires, Rio de Janeiro e Londres. Ver Angel (1988, p.238-9).
- 22 Cf. Camnitzer e Weiss (2009, p.172). [*“while members of the committee distributed literature to the visitors, members of MICLEA gave out ‘contra ex-votos’ bandaged fragments of dolls.”*]
- 23 Secretaria de Estado das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ), Brasil. [*Telegrama*] 31 jul. 1969, [para] Consulado-Geral de Nova York, EUA. Envia Programação de Exposições de Artes Plásticas, DDC/DAS/540.31(22). Localizado no Arquivo Itamaraty em Brasília (DF).
- 24 Minutes of The Eighteenth Meeting of The Board of Directors of The Brazilian American Cultural Institute. January 12, 1967, p. 4. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachussetts, Darmouth.
- 25 Embaixada do Brasil, Washington (D.C.), EUA. [*Telegrama*] 24 e 25 mar. 1965, [de] Juracy Magalhães. Informa sobre a possibilidade de realizar exposição de Burle Marx no Baci, n. 4540. Localizado no Arquivo do Itamaraty em Brasília (DF).
- 26 Segundo Neistein, os cursos de português eram cobrados desde o início do Instituto e, num certo momento, tornaram-se fonte significativa em seu orçamento. Outras atividades passaram a ser cobradas apenas quando a instituição viu-se em dificuldades

- financeiras (José Neistein, Entrevista concedida a esta pesquisadora em 30 de janeiro de 2012, Fairfax Village, Virgínia, EUA).
- 27 Mario Gibson Barboza foi embaixador em Viena entre dezembro de 1962 e novembro de 1966. Em dezembro do mesmo ano, passou a exercer a mesma função em Assunção. Entre o início de 1968 até 30 de janeiro de 1969 foi secretário geral do Itamaraty. Foi embaixador nos Estados Unidos entre fevereiro e outubro de 1969. Em seguida, tornou-se ministro das Relações Exteriores permanecendo até o final do governo Médici, em 1974.
- 28 É José Neistein que credita a qualidade de seu trabalho em Assunção a Livio Abramo, que lá já se encontrava antes de sua chegada (José Neistein, Entrevista concedida a esta pesquisadora por telefone em 9 de dezembro de 2015, em São Paulo).
- 29 Rubens Ricupero, entrevista concedida a esta pesquisadora em 5 de outubro de 2012, na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), São Paulo.
- 30 No entanto, apesar do depoimento do diplomata, não foram ainda localizados documentos referentes a esse expediente.
- 31 José M. Neistein, *Annual Report 1970*. Washington (D.C.). Brazilian-American Cultural Institute, 1971, p.1-8. Relatório. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth. Cabe ressaltar que o conjunto de relatórios nessa biblioteca não estão completos.
- 32 José M. Neistein, *Annual Report 1970*. Washington (D.C.): Brazilian-American Cultural Institute, 1971, p.14. Relatório. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth.
- 33 José Neistein, entrevista concedida a esta pesquisadora em 30 de janeiro de 2012, Fairfax Village, Virgínia, EUA.
- 34 José Neistein, entrevista concedida a esta pesquisadora por telefone em 9 de dezembro de 2015, São Paulo.
- 35 José Neistein, entrevista concedida a esta pesquisadora por telefone em 9 de dezembro de 2015, São Paulo Yolanda Mohalyi exibiu óleos e guaches em duas mostras individuais: 1970 e 1974. Em 1985 e 2007, teve obras incluídas em exposições coletivas. Já a individual de Tomie Ohtake ocorreu em 1976. Em 1973 e 1985 participou de coletivas. E, por fim, Mira Schendel ocupou sozinha o espaço do BACI com desenhos, objetos e cadernos em 1973.
- 36 O embaixador João Augusto de Araújo Castro permaneceu no cargo de 1971 a 1975.
- 37 Nelson Leirner (1974). A mesma exposição ocorreu em dois outros espaços: University Art Museum - The University of Texas at Austin, em fevereiro/março de 1974, e no Museu de Arte de São Paulo, em maio/junho de 1974.
- 38 José M. Neistein, *[Carta]* 23 jul. 1981, São Paulo, [para] Madalena Schwartz, Brazilian Cultural Institute, Inc. Localizada no Arquivo Nacional em Brasília (DF). Pela data e o local da correspondência, provavelmente ele estava de férias no Brasil, como costumava fazer nos verões norte-americanos.
- 39 Madalena Schwartz, *[Carta]*, 26 abr. 1982, São Paulo, [para] Tenente Coronel Piero Ludovico Lobbato, Chefe da Assessoria Especial da Presidência da República. Localizada no Arquivo Nacional em Brasília (DF).
- 40 Serviço Nacional de Informações (SNI). *[Telex]* 17 maio 1982. Informa sobre a artista. Localizado no Arquivo Nacional em Brasília (DF).

- 41 O embaixador Antônio Francisco de Azeredo da Silveira permaneceu no cargo de 1979 a 1983.
- 42 O professor Jorge Schwartz, filho da fotógrafa, encontrava-se em Washington na ocasião e confirma a informação. O contato telefônico foi realizado no dia 11 de julho de 2012.
- 43 No arquivo do Baci, foi localizada apenas a inclusão do nome da fotógrafa na sugestão de programação enviada ao Itamaraty em 1981. Em carta ao Tenente Coronel Piero Ludovico Gobbato, Chefe da Assessoria Especial da Presidência da República, ela informa que a mostra ocorreria em setembro de 1982. Ver: Madalena Schwartz, [Carta] 26 abr. 1982, São Paulo, [para] Tenente Coronel Piero Ludovico Gobbato, Chefe da Assessoria Especial da Presidência da República. Localizada no Arquivo Nacional em Brasília (DF).
- 44 Jorge Schwartz, entrevista concedida por telefone a esta pesquisadora no dia 11 de julho de 2012, São Paulo.
- 45 No catálogo aparecem nomeados: Emanuel Araújo (na capa), Marco Nanini, Daniel Filho, Dercy Gonçalves, Irmã Dulce, Camafeu de Oxóssi (dono do Mercado Modelo, Salvador, BA), Henfil, Hermeto Pascoal, Carybé, Lygia Fagundes Telles, Ruth de Souza, Mário Cravo Jr., Mário Cravo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio e Chico Buarque de Holanda, Maria José Carvalho, Irene Ravache, Pietro Maria Bardi, Jorge Amado, Jayme Lerner, d. Helder Câmara, Elza Soares e Bibi Ferreira. Ver Schwartz (1983).
- 46 Fernando Durão, “Aniversário da foto Cine Clube Bandeirante” (II), *Folha da Tarde*, Ilustrada, 18 de abril de 1983. Recorte de jornal localizado na biblioteca do Masp.
- 47 Pietro Maria Bardi, Como Acertar... Ver Schwartz (1983).
- 48 Foi exibida no Frick Arts Gallery, em Pittsburgh, em setembro de 1983; no The Photo Center Gallery na New York University Tisch School of Arts em dezembro de 1983; no Stanford Museum of Art em janeiro-fevereiro de 1984 e finalmente, no Martin Luther King, Jr. National Memorial Foundation Washington D.C. Ver Schwartz (1983). No entanto, apesar de não constar do catálogo, há a informação de que também foi exibida no Art Gallery da University of Florida em Gainesville, Florida. Ver Schwartz (1997).
- 49 Informações fornecidas à pesquisadora por Jorge Schwartz via e-mail datado de 6 de junho de 2012. Ainda em suas palavras, foi fundamental a intermediação do professor Frank Knight da Universidade de Johns Hopkins para que ela ocorresse.
- 50 Embaixada do Brasil, Washington (D.C.), EUA. [Carta-telegrama] 10 maio 1966, [de] Vasco Leitão Cunha, Secretaria de Estado das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ), Brasil. Informe sobre Exposição de Darcy Penteado, n.540.3(22). Localizada no Arquivo do Itamaraty em Brasília (DF).
- 51 José Neisten, entrevista concedida a esta pesquisadora em 30 de janeiro de 2012, Fairfax Village, Virgínia, EUA.
- 52 Marcel D. C. Hasslocher. Carta para Mr. Vance Kirkland. Director. University of Denver School of Art, Colorado. October 31, 1968. Washington. Localizado no Arquivo do Itamaraty em Brasília (DF).
- 53 Os funcionários do Baci eram contratados locais e apenas José Neisten tinha carteira de trabalho (José Neisten, entrevista concedida a esta pesquisadora por telefone em 9 de dezembro de 2015, São Paulo).

- 54 José Neistein, Report of 1987. Washington (D.C.): Brazilian-American Cultural Institute, s.d., p.14. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth.
- 55 Ministério das Relações Exteriores, Brasília (DF), Brasil. [*Correspondência*] 6 mar. 1998, [de] Ext. [p/] Brasemb. Brasília (DF). Informa sobre liberação do valor de U\$29,175.00.
- 56 O endereço da nova sede era 4103 Connecticut Avenue, N. W. Por dezessete anos, o Baci esteve na 4201 Connecticut Avenue, N. W. Ver José Neistein, *Report of 1985*. Washington (D.C.): Brazilian-American Cultural Institute, s.d., p.13. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth. No entanto, no dia 16 de setembro de 1966, quando foi inaugurada, a sede localizava-se no Freudberg Building 4201 Connecticut Avenue, N.W. Na ocasião, Genaro Carvalho esteve expondo. *Boletim Especial*, n.166, 12 set. 1966.
- 57 José M. Neistein, *Report of 1985*. Washington (D.C.): Brazilian-American Cultural Institute, s.d., p.13. Localizado na Claire T. Carney Library, University of Massachusetts, Dartmouth.
- 58 Ministério das Relações Exteriores, Brasília (DF), Brasil. [*Correspondência*] 20 dez. 2005, [da] SERE [p/] Brasemb.
- 59 Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Centro de Informações. Informe n. 1492/01/V/83-CI/DPF, 24 de agosto de 1983. Localizado no Arquivo Nacional em Brasília (DF).
- 60 Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Centro de Informações. Informe n. 1492/01/V/83-CI/DPF, 24 de agosto de 1983. Localizado no Arquivo Nacional em Brasília (DF).
- 61 Essa função foi mantida por José Neistein mesmo após o fechamento do Baci.
- 62 Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Centro de Informações. Informe n. 1492/01/V/83-CI/DPF, 24 de agosto de 1983. Localizado no Arquivo Nacional em Brasília (DF).

Referências

- ANGEL, F. The Latin American Presence. In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: The Bronx Museum of the Arts/Harry N. Abrams, 1988. p. 238-239.
- CAMNITZER, L.; WEISS, R. (Ed.) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009. p.172. [“while members of the committee distributed literature to the visitors, members of MICLA gave out ‘contra ex-votos’ bandaged fragments of dolls.”]
- GARCIA, C. M. *Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira*. Brasília, 2003. Tese (Doutorado em Política Externa Brasileira) – Curso de Altos Estudos, Instituto Rio Branco.
- LEIRNER, N. *The Rebellion of the Animals: a series of drawings*. Art Gallery of the Brazilian-American Cultural Institute Washington (D. C.), march/april 1974.

MARIZ, V. Introdução. In: *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1966.

MELLO BARRETO, F. de. A política externa durante o regime militar. *Política Externa*, v.22, n.4, p.8-9, abr./mai./jun. 2014.

MOTTA, F. O desenho voltou. In: LEIRNER, N. *The Rebellion of the Animals: a series of drawings*. Art Gallery of the Brazilian-American Cultural Institute Washington (D. C.), march/april 1974.

RIBEIRO, E. T. *Diplomacia cultural*. Seu papel na política externa brasileira. Brasília (DF): Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

SCHWARTZ, M. *Personae: fotos e faces do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *O Rosto Brasileiro/ The Brazilian face*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 19 de abril a 8 de maio de 1983.

RESUMO – Acompanhar a história do Brazilian American Cultural Institute (Baci) possibilita conhecer aspectos da diplomacia cultural brasileira nos Estados Unidos durante o período da guerra fria. A hipótese aqui apresentada é a de que os espaços de arte e de cultura funcionaram como importantes ambientes de articulação social nas atividades diplomáticas e comerciais, sendo o Baci um caso bastante revelador desse processo. No entanto, essa realidade se altera no mundo contemporâneo globalizado, pois os espaços artísticos e culturais parecem ter deixado de ser vitais para a prática da diplomacia cultural, como o fechamento do Baci revela.

PALAVRAS-CHAVE: Brazilian American Cultural Institute, Baci, Diplomacia cultural brasileira nos Estados Unidos, Arte brasileira nos Estados Unidos, José Menache Neistein.

ABSTRACT – The history of the Brazilian American Cultural Institute (Baci) enables us to learn about aspects of Brazilian cultural diplomacy in the United States during the Cold War period. The hypothesis presented here is that the spaces of art and culture functioned as important social engagement environments for diplomatic and commercial activities, with Baci being a very revealing case of this process. However, this reality changed in the contemporary globalized world, as artistic and cultural spaces seem to have ceased to be vital for the practice of cultural diplomacy, as the closing of Baci reveals.

KEYWORDS: Brazilian American Cultural Institute, Baci, Brazilian cultural diplomacy in the United States, Brazilian art in the United States, José Menache Neistein.

Dária Jaremtchuk é professora livre-docente pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), onde também é professora de História das Artes nos cursos de graduação, e vinculada aos Programas e Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP e Estudos Culturais da EACH-USP. @ – dariaj@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-8161-9045>.

Recebido em 20.4.2020 e aceito em 9.11.2020.

¹ Universidade de São Paulo Escola de Artes, Ciências e Humanidades, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Híbridos do conhecimento II

Possibilidades e limites da transição energética: uma análise à luz da ciência pós-normal

ANDREA LAMPIS,^I JOÃO MARCOS MOTT PAVANELLI,^{II}
ANA LÍA DEL VALLE GUERRERO^{III} e CÉLIO BERMANN^{IV}

Introdução

O PRESENTE ARTIGO apresenta algumas das ideias desenvolvidas pela linha de pesquisa sobre ciência pós-normal e democratização do conhecimento do Projeto Temático Fapesp “Governança Ambiental no Contexto da Macrometrópole Paulista face à Variabilidade Climática”¹ (Jacobi; Toledo; Giatti, 2019). A ciência pós-normal reflete essa ontologia em metodologias híbridas como forma de explicar fenômenos complexos como as mudanças climáticas e a necessária transição energética para fontes renováveis que mitiguem emissões de gases poluentes e de efeito estufa, e para uma vigorosa alteração do perfil de consumo que implique a redução da demanda energética. Com base nesse referencial, o artigo adota uma estrutura conceitual que busca trazer a noção de “estilo de política”, tomando como recorte dois desafios de caráter sistêmico: a transição energética e a mitigação e adaptação à mudança climática.

O presente estudo está estruturado da seguinte forma: na primeira parte é apresentada a metodologia, que detalha a abordagem qualitativa do estudo e apresenta a triangulação de métodos. Posteriormente, é apresentada a fundamentação teórica e os elementos conceituais para uma governança da energia com base no paradigma emergente da ciência pós-normal. Por fim, o artigo aplica o arcabouço conceitual apresentado em três estudos de casos: a geopolítica da energia na América do Sul no nível macro; o Plano Decenal de Energia no Brasil no nível meso; e, no nível micro, as políticas de mitigação e adaptação frente à mudança climática na cidade de São Paulo. Os casos são contrastados na perspectiva da construção de um conhecimento multinível e multiescalar da transição energética.

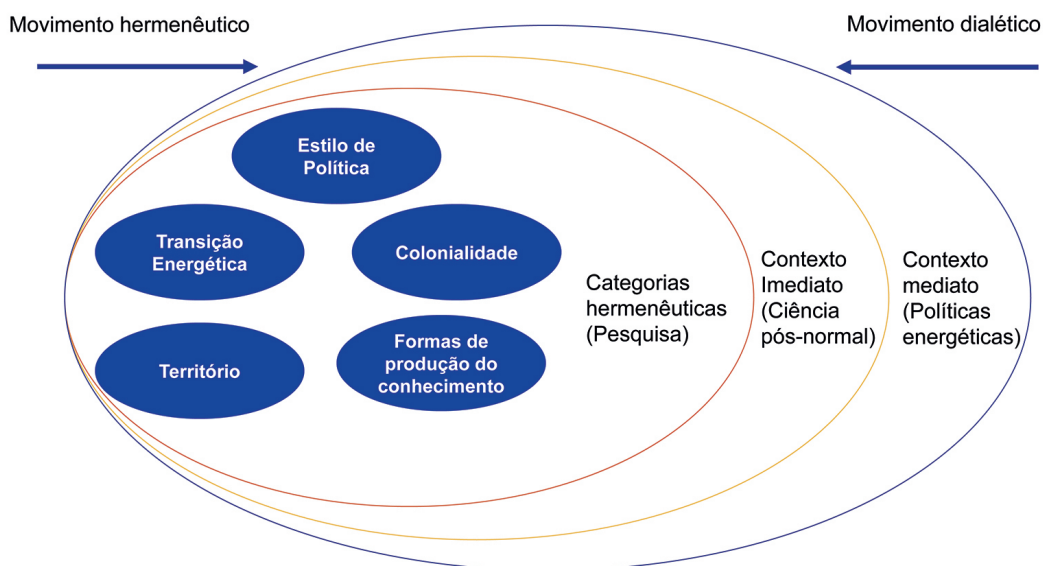
Metodologia

Conforme Adorno (2008), a escolha das ferramentas de pesquisa é uma questão ontológica e axiológica relativa ao relacionamento entre o objeto de estudo e a visão de mundo dos pesquisadores. Esse ponto de partida é funda-

mental nas abordagens qualitativas, nas quais o sujeito (com seus valores e perspectivas) não pode separar-se totalmente do objeto de estudo, como quando se manipulam variáveis num experimento quantitativo.

O método hermenêutico-dialético aproveita a tradição da hermenêutica como técnica que procura atingir o sentido dos textos, e a dialética como ferramenta que dá ênfase às contradições e à ruptura de sentido, porque encontra a possibilidade de considerar as críticas sociais do tempo presente (Cardoso; Batista-dos-Santos; Alloufa, 2014).

O trabalho utilizou-se de uma triangulação de métodos (Annells, 2000), conforme exposto na Figura 1, contendo a) as categorias hermenêuticas, b) o contexto imediato de referência hermenêutica dado pelos conceitos guia da ciência pós-normal, e c) o contexto mediado dos documentos e as evidências quantitativas relativas às políticas energéticas. Assim, especificamente: i) a análise documental procurou por ocorrência (ou co-ocorrência) de palavras-chaves (transição energética, estilo de política, colonialidade, formas de produção do conhecimento e territórios), (ii) as palavras ou os textos que identificaram semanticamente as categorias foram contrastados com o campo imediato (não mediado) da ciência pós-normal e, finalmente (iii) em um segundo movimento dialético foram contrastados os eixos de análise das políticas energéticas encontrados na literatura para cada um dos três casos apresentados.



Fonte: Elaboração dos autores.

Figura 1 – Esquematização da abordagem hermenêutico-dialética e sua articulação no presente trabalho

Elementos conceituais para uma governança da energia com base em princípios da Ciência Pós-normal e de Estilo da Política
A relação entre os desafios da transição energética e das mudanças climáti-

cas com o debate da ciência pós-normal foi abordada por Jacobi, Toledo e Giatti (2019) que, inspirados por Beck (2015), apresentam a problemática sobre a relevância das novas formas de produção de conhecimento científico no âmbito de um mundo caracterizado por uma reconfiguração do risco como elemento estruturante das transformações de alcance global. Contudo, essa visão precisa ser territorializada, pois a análise das questões energéticas de uma perspectiva territorial permite um diagnóstico mais abrangente das novas lógicas nos espaços locais, regionais e/ou nacionais – caracterizados pelas suas especificidades (Guerrero, 2020).

O eixo central dessas elaborações pós-normais sustenta que os elementos de colonialidade aprisionam a dimensão social latino-americana que permanece numa relação de desenvolvimento dependente também ao longo da modernidade posterior até fim da segunda guerra mundial, portanto, durante o período auge dos conceitos e das práticas de desenvolvimento (Alimonda, 2011). De modo complementar, é importante destacar que a presença de relações de tipo predatórias entre o capital e a natureza não são novidades para as instituições capitalistas modernas. Entretanto, a prática colonial continua sendo um determinante na apropriação e o uso (principalmente no destino) dos recursos naturais e sociais, nos territórios latino-americanos (Escobar, 2010; Svampa, 2013). Em 2001, Bovens, t’Hart e Peters sugerem o conceito de “Estilo de Política” (*policy style*) como meio de explicar a razão de algumas políticas serem exitosas em certos contextos, enquanto em outros, resultam em fracassos programáticos (de implementação) e derrotas políticas. A partir de uma conceptualização heurística, um Estilo da Política pode ser classificado em dois eixos: a) o eixo mais *técnico do planejamento e da implementação operativa* da política, definido num extremo por estilo de política reativa e no outro antecipatório e, b) um eixo que analisa a *dinâmica entre os atores*, onde num extremo o estilo da política é caracterizado pela inclusão e a participação ampla até dos opositores e das minorias, enquanto que no outro extremo, o estilo é excludente, centralizado e muitas vezes até autoritário. Logo, Estilo da Política constitui um conceito que complementa as questões que se colocam quanto à duração dos processos de transformação e transição energética, e sobre a possibilidade de que esses processos possam se produzir de maneira quase standardizada no interior de contextos políticos, econômicos, sociais diferentes.

A perspectiva deste estudo apresenta uma combinação entre o que propõe a ciência pós-normal, quanto à necessidade de um maior diálogo em face dos desafios complexos da contemporaneidade, e um Estilo de Política o mais antecipatório possível na dimensão técnica/programática, e o mais abrangente possível em termos políticos no sentido da inclusão e da participação democrática, devendo assim originar políticas públicas mais adequadas para a governança de problemas complexos, como é o caso da redução do uso de combustíveis fósseis e/ou não renováveis.

Transição energética e mudança climática na Macrometrópole Paulista (MMP): “Leituras Pós-normais”

Nesta seção do artigo se apresentam três casos, destacando o critério multiescalar e utilizando como lentes analíticas os princípios da ciência pós-normal e da análise do estilo da política, conforme apresentados anteriormente. Nas análises de políticas públicas, cujo objetivo é a avaliação do sucesso ou do fracasso de uma política em suas dimensões programáticas, é comum adotar-se uma metodologia quanti-qualitativa com indicadores e medições como pontos de partida. No entanto, nesse caso a análise é apenas qualitativa, uma vez que o objeto da análise é um atributo qualitativo das políticas analisadas, isto é, procura-se identificar como parecem responder as políticas públicas dos diferentes níveis tanto aos princípios da ética da ciência pós-normal, como a um estilo da política antecipatório e inclusivo.

Caso do Nível Macro: A Geopolítica da Energia e das Mudanças Climáticas na América do Sul

Para o nível macro realizou-se uma análise multiescalar da geopolítica da energia na América do Sul. Para Guerrero (2016, 2020) a abordagem escalar considera os níveis hierárquicos como arenas de mobilização de poder, o que implica superar a dicotomia local-global e propor um estudo mais amplo e flexível em relação às geografias das atuais mudança do poder.

A expressão “transformação energética”, que transcende aquela de “transição energética”, reflete a pluralidade dos caminhos possíveis na contemporaneidade da geopolítica da energia (Irena 2019 apud Guerrero, 2020). Atualmente, existem mudanças que alteram a ordem energética dominante. A primeira delas é a tecnologia que permitiu aos Estados Unidos fraturar a extração de hidrocarbonetos não convencionais, como óleo de folhelho (*shale oil*) e gás de folhelho (*shale gas*) (Guerrero, 2020; Kivimaa; Kern, 2016; Von Hippel et al., 2011). Além disso, a extração de hidrocarbonetos através do desenvolvimento de novas tecnologias permite perfurações em grandes profundidades, como é caso do Brasil (*e.g.* pré-sal). A segunda mudança significativa que está em curso se dá no transporte da energia (Guerrero, 2020), principalmente com o crescente mercado de Gás Natural Liquefeito (GNL), um processo para o qual é necessário desenvolver infraestrutura (unidades de regaseificação) em diferentes partes do mundo.

A perspectiva da ciência pós-normal, que conforme enfatizam Funtowicz e Ravetz (1997), estabelece do ponto de vista normativo a necessidade de um maior diálogo entre atores e mecanismos políticos de democratização nas decisões sobre questões de relevância planetária, propicia uma lente relevante para se fazer uma leitura deste processo. Entretanto, o panorama atual das transições energéticas não é muito alentador, em função das formas assumidas na construção do conhecimento sobre mudança climática e sua interação com o debate energético. Pelo contrário, uma transição energética que diminua a dependência fóssil se encontra permeada por profundos conflitos, os quais estão relacionados a seguir:

- No ano 2018 uma pesquisa jornalística do The Guardian, jornal Inglês, sobre os grande poluentes (*The Polluters*) revela que apenas 20 empresas são responsáveis por um terço das emissões de CO₂ do planeta (Taylor; Watts, 2018);
- Ao longo da última década, movimentos internacionais como 350.org (2008) e *Fridays for Future*, iniciado pela ativista Greta Thunberg (2018), reclamam transformações econômicas e culturais em face da persistência do uso de combustíveis fósseis, considerando a resistência a tais transformações como um crime contra da humanidade;
- No mês de novembro de 2019 Lenton, Rockström e outros colegas publicam um artigo na revista *Nature* (Lenton et al., 2019) que alerta sobre a mudança das relações ecossistêmicas planetárias até a irreversibilidade da mudança climática frente aos padrões atuais de emissões.

Na América do Sul, como lembra Guerrero (2020), com base nos dados do relatório sobre perspectivas energéticas da Organização Latino-Americana da Energia (Olaed), a variação no fornecimento de energia primária entre a matriz energética de 2016 e sua projeção para o ano 2040 mostra poucas flutuações nas porcentagens de hidrocarbonetos. A oferta energética de 2016 é composta por 39% de petróleo, 30% de gás e 6% de carvão e, na projeção para 2040, estima 38% de petróleo, 28% de gás e 5% de carvão. Da mesma forma, há um pequeno aumento na presença de outras energias renováveis: a energia eólica, solar e geotérmica passam de 1% a 4% da oferta energética, enquanto a energia hidrelétrica (7%) e a biomassa (6%) permanecem inalteradas.

Portanto, o suprimento de energia primária na América do Sul continua a depender de combustíveis fósseis, principalmente petróleo e gás natural. Com relação especificamente ao gás na América do Sul, no período entre 2004 e 2019, foram observados seis ciclos curtos, cada qual caracterizado por mudanças na localização, no tempo e no espaço, de possíveis centros de suprimento de gás na região, conforme indicado por Guerrero (2020).

Não encontrando-se solução para os problemas de suprimento devido aos conflitos geopolíticos ainda não resolvidos, e não devido apenas à escassez de reservas, as decisões políticas de suprimento em vários países da região (Argentina, Chile, Brasil) visam cobrir o déficit de gás no mercado interno por meio da instalação de plantas de regaseificação que recebem Gás Natural Liquefeito (GNL), transportado por via marítima do exterior, em vez de ser fornecido regionalmente. Dessa forma, a região da América do Sul se une ao mercado global de GNL como um mercado emergente.

Uns dos elementos centrais da perspectiva da ciência pós-normal é a pesquisa de soluções aos problemas planetários de grande complexidade. Nesse sentido, este estudo de caso do nível macro indica que os avanços das políticas de transição energética são parciais, considerando que as fontes fósseis não sejam de fácil substituição em função dos profundos conflitos político-territoriais

e socioambientais relacionados à apropriação e uso de energéticos e, de maneira crescente, com os impactos da mudança climática conforme, analogamente se observa em escala planetária (Schoolmeester et al., 2016).

Caso do Nível Meso:

Planos Decenais de Expansão de Energia 2019 e 2027

Os Planos Decenais de Expansão de Energia são elaborados anualmente pela Empresa de Pesquisa Energética, órgão vinculado ao Ministério de Minas e Energia do Brasil.

A comparação entre dois documentos do Plano Decenal de Expansão de Energia (PDE), respectivamente o plano com horizonte temporal 2019 (publicado em 2010) e o plano com horizonte para 2027 (publicado em 2018) possibilita comparar os avanços e os retrocessos desde a perspectiva da ciência pós-normal, e também oferece a possibilidade de uma incorporação direta de um elemento central no marco conceitual do presente trabalho, o Estilo da Política.

Os dois resultados mais relevantes da análise estão na alteração do conceito de sustentabilidade de um relatório para outro e na decisão de não empregar o Índice de Sustentabilidade das Usinas Hidroelétricas, adotado no documento elaborado em 2010 e ausente no PDE de 2018, no sentido de garantir uma avaliação quantitativa, sujeita a critérios científicos de validação externa e de verificação. No documento de 2010, e de acordo com a Empresa de Pesquisa Energética (EPE),² o conceito de sustentabilidade fundamenta-se “em aspectos relacionados à *capacidade de suporte e à conservação da base de recursos naturais, à qualidade ambiental, ao desenvolvimento econômico sustentado e à justiça social*”, sendo esses os quatro pilares que orientaram os estudos socioambientais desenvolvidos para o Plano Decenal de Expansão da Energia 2019 (MME/EPE, 2010, p.56, grifo nosso). O PDE de 2010 também contém indicações teóricas alinhadas com a abordagem proposta pelo paradigma da ciência pós-normal. Nele se apresentam quatro critérios que foram utilizados para avaliar o desenvolvimento dos estudos socioambientais no planejamento energético:

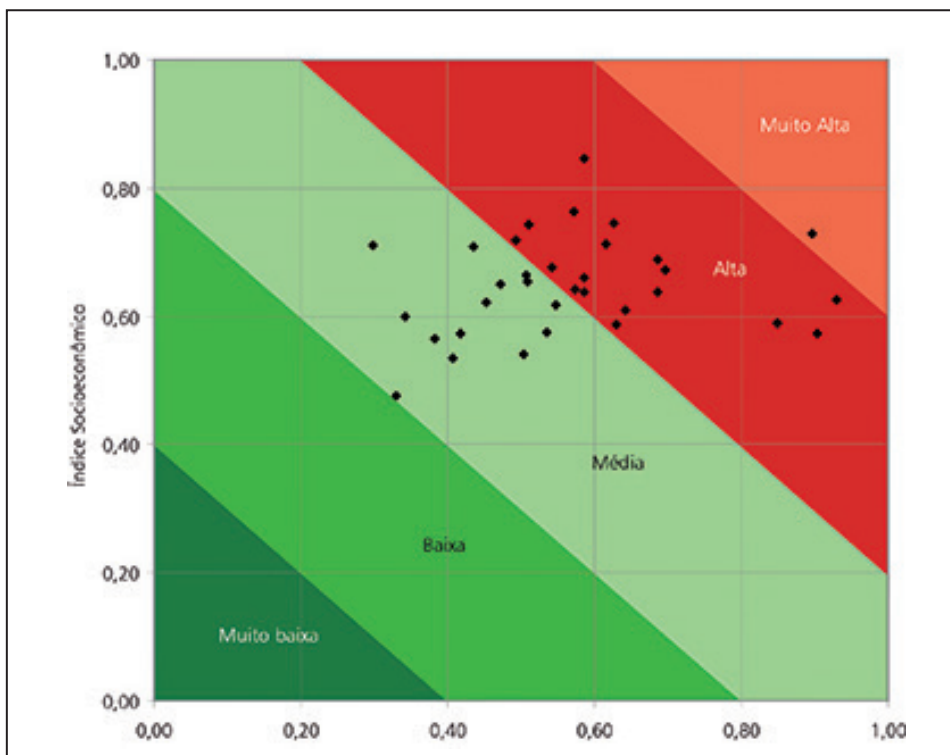
- 1 A integração com as demais áreas de planejamento desde o início dos estudos.
- 2 A adoção, como referência, de procedimentos metodológicos, atualização das informações e aperfeiçoamento das análises dos ciclos.
- 3 A utilização de geoprocessamento como ferramenta para as análises espaciais.
- 4 A análise socioambiental dos projetos em planejamento excluindo-se aqueles já licitados ou concedidos.

Já no documento do PDE de 2018, o conceito de sustentabilidade não é explicitamente definido, e apenas se afirma que “(o) conceito de sustentabilidade orientou as análises considerando questões associadas à minimização dos impactos socioambientais na produção, geração e transmissão de energia

e às discussões em âmbito nacional e internacional sobre mudança do clima” (MME/EPE, 2018, p.217).

No Plano Decenal de Expansão de Energia 2019, “as especificidades entre o conjunto de projetos analisados para geração, transmissão, petróleo, gás natural e combustíveis são apresentadas em cada um dos itens específicos” (EPE, 2010, p.56).

A Figura 2 apresenta os resultados produzidos pela EPE quanto ao Índice de Sustentabilidade de Usinas Hidroelétricas (ISUH) como parte das análises socioambientais realizadas no âmbito do PDE 2019.



Fonte: MME/EPE (2010, p.57).

Figura 2 – Índice de Sustentabilidade das Usinas Hidroelétricas (ISUH) (PDE 2019).

Conforme a EPE (2010, p.57), as análises do Índice de Sustentabilidade de Usinas Hidroelétricas (ISUH) utilizavam metodologias validadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pela Comissão de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas (CDS). Para a implantação dos 61 projetos previstos no plano, a EPE destacava a área de 7.687 km² referente aos reservatórios das usinas hidroelétricas (UHE) planejadas. Essa operação seria acompanhada por um parâmetro técnico específico de grande relevância para a dimensão ética do debate da ciência pós-normal: a EPE afirmava que as novas UHE apresentariam uma relação de 0,18 km²/MW, enquanto a média das usinas existentes era de 0,49 km²/MW. Ao mesmo tempo, as novas usinas afeta-

riam uma área de floresta de 4.892 km², ou 0,11 km² de floresta/MW.³ Ainda, 18 projetos do universo dos 61 interfeririam com Unidades de Conservação, 15 diretamente e 3 indiretamente, por atingirem ou atravessarem a Zona de Amortecimento das Unidades. A partir desses indicadores, que apresentariam projetos tecnicamente menos significativos em relação à média registrada no passado recente, a EPE procurava demonstrar sua viabilidade socioambiental.

Por sua vez, o documento PDE 2027 elaborado em 2018 (durante o governo Temer) mostra uma mudança no trato da questão ambiental. O ISUH, um índice quantitativo e teoricamente sujeito à verificação do impacto socioambiental das usinas hidrelétricas, é abandonado. No seu lugar é apresentado um mapa descritivo que se restringe à apresentação de uma imagem com a distribuição das UHE no território nacional, em conjunto com outras fontes previstas para expansão da oferta de energia. Ao tratar do tema da integração do complexo hidrelétrico de Belo Monte ao sistema interligado nacional, as preocupações socioambientais não são mencionadas, e não existe nenhuma referência cruzada na seção do documento dedicada aos impactos socioambientais de casos relevantes como o da UHE Belo Monte (MME/EPE, 2018, pp. 89-90).



Fonte: MME/EPE (2018, p.220). Figura 10-1 no original.

Figura 3 – Localização dos projetos previstos no PDE 2027.

Na questão da interação multinível o PDE 2027 menciona em quatro ocasiões os relatórios R1 e R3 como documentos que ofereceriam as bases para um diálogo interinstitucional na definição do traçado das linhas de transmissão. Contudo, os citados relatórios (R1 – Viabilidade Técnico-Econômica e Socioambiental e R3 – Definição da Diretriz de Traçado e Caracterização Socioambiental) não foram incluídos no documento, sendo apenas mencionado que “na definição dos corredores e traçados, respectivamente, são evitadas áreas sensíveis do ponto de vista socioambiental” (MME/EPE, 2018, p.217).

Outro grande desafio do planejamento energético no país é o de estabelecer um diálogo com os povos indígenas e locais, questão que já vinha sendo observada nos esforços de viabilização de empreendimentos hidrelétricos na região amazônica no PDE 2019, elaborado no último ano do 2º mandato do governo Lula). Para o PDE 2027, trata-se de como resolver o problema de usinas já estabelecidas em terras protegidas, como se observa na passagem a seguir:

Conforme o §3º do artigo 231 da Constituição Federal de 1988, a instalação de projetos em terras indígenas só pode ser efetivada com a autorização do Congresso Nacional, ouvidas as comunidades indígenas. A falta de regulamentação do artigo deixa em aberto as formas de compensação às comunidades indígenas atingidas e, considerando isso, atualmente não se prevê o aproveitamento hidrelétrico em TIs – Terras Indígenas – no horizonte de dez anos. Dessa forma, neste PDE, não há sobreposição de projetos hidrelétricos com terras indígenas. Contudo, mais de 50% do potencial hidrelétrico do país sobrepõem Tis. (MME/EPE, 2018, p.229)

Há que ter cuidado com a afirmação de que “neste PDE, não há sobreposição de projetos hidrelétricos com terras indígenas” pois são mencionados cinco projetos de aproveitamentos hidrelétricos (AHE) na bacia do rio Tapajós⁴ para “Após 2027”, região ocupada pela etnia Munduruku, que luta há anos pela demarcação de seu território, sem sucesso.⁵

Convém ressaltar, ainda, que os PDE são supostamente submetidos a um processo de consulta pública. No entanto, verifica-se que as contribuições para alterações não são disponibilizadas para conhecimento público e constata-se que os conteúdos da versão submetida à consulta e a versão final são praticamente os mesmos.⁶

Se o processo de fragilização da questão socioambiental é evidente neste exercício de comparação entre os dois documentos do PDE, elaborados respectivamente em 2010 e 2018, este processo torna-se ainda mais agudo no governo Bolsonaro.

Os reflexos sobre o desmantelamento das instituições ambientais brasileiras, que já se explicitava desde o governo Temer, acelera-se no atual governo para outras áreas e questões de relevância e impacto socioambiental, conforme revelam Abessa, Famá e Buruaem (2019):

1 O primeiro conjunto de propostas foi compilado em um único projeto

de lei (PL n.3729/2004) que visa eliminar ou reduzir consideravelmente as restrições das licenças ambientais para novos projetos de infraestrutura e outras atividades econômicas.

- 2 Um segundo PL (n.6299/2002) apontou para o estabelecimento de novos regulamentos para o uso e venda de pesticidas no país, enfraquecendo os regulamentos existentes e transferindo o controle regulatório para o ministério da agricultura; Atualmente, o controle regulatório é compartilhado pelo Ministério do Meio Ambiente e Agricultura e pela Agência Nacional de Saúde (Anvisa).
- 3 O PL n.6268/2016 e o PL n.436/2014 que visam permitir a caça animais silvestres no Brasil, atualmente proibido.

Para além dos tradicionais impulsores da crise ambiental, como a insustentabilidade do uso dos combustíveis fósseis e os efeitos das mudanças climáticas, a Global Environment Outlook-GEO 6 indica que os avanços tecnológicos criaram consequências não intencionais que tornam difícil determinar se os avanços têm impactos positivos e/ou negativos a longo prazo. As análises científicas das questões tecnológicas geralmente falham em captar os importantes efeitos negativos e o efeito rebote⁷ das tecnologias, assim como o complexo desafio político e de mercado da difusão de tecnologias sustentáveis para os países em desenvolvimento (Ekins; Gupta; Boileau, 2019).

Em resumo, no nível meso (intermediário) da presente análise, os elementos de destaque são a presença dominante de uma abordagem vertical (de cima pra baixo ou do inglês *topdown*), a partir dos centros de poder de decisão governamentais e especificamente técnicos da área energética e, revestidos de um discurso produzido sob efeito da colonialidade e pelo desprezo com outras construções de saberes e outras formas de organização social territorializadas.

Caso do Nível Micro: A Política de Mitigação e Adaptação à Mudança Climática na cidade de São Paulo

Obermaier e Rosa (2013, p.159) apontam que “a estratégia brasileira sobre mudança climática está focada no Plano Nacional sobre Mudança do Clima (2008) e na Lei Nacional (2009) que institui a Política Nacional sobre Mudança do Clima”. Porém, as medidas de adaptação e mitigação da mudança climática aconteceram antes no nível municipal do que no nível federal, conforme indicado pela literatura internacional da última década (Adu-Gyamfi et al., 2007; Bulkeley et al., 2008; Heinrichs et al., 2011). Esse início no nível micro se deu, principalmente, por duas razões: i) a complexidade de traduzir no nível federal as diretivas do mundo científico representado no Painel Intergovernamental sobre Mudança Climática (IPCC); e ii) as resistências de grupos de interesse presentes nos âmbitos nacionais, regionais e locais frente aos acordos resultantes de intensa atividade diplomática internacional, expressos a cada ano nas Conferências das Partes (COP).

Checco e Caldas (2019) analisam o caso do Brasil e, em particular, da

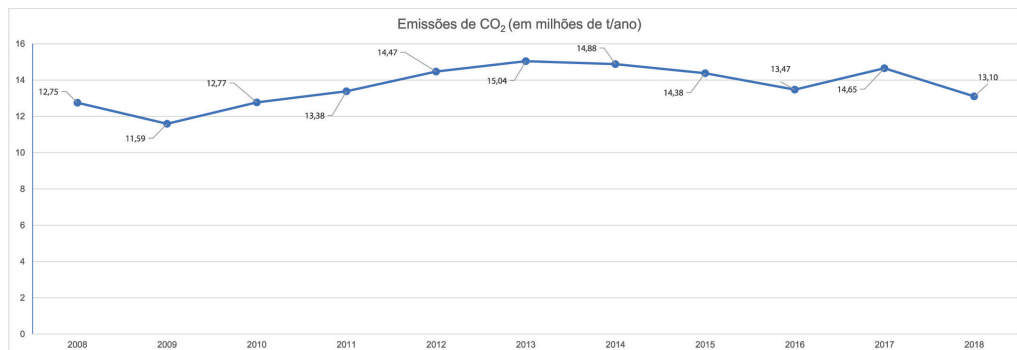
cidade de São Paulo. Segundo os autores, no caso da política de mudanças climáticas brasileira, embora o Governo Federal tenha participado das negociações e assinado os tratados internacionais como o Protocolo de Kyoto em 1997, e mais recentemente o Acordo de Paris em 2015, a produção da primeira política de mudança climática no território nacional ocorreu no nível municipal.

Contudo, Mauad (2018) indica que essa leitura se aplica apenas parcialmente aos casos latino-americanos, no sentido de uma maior diferenciação nas realidades jurídica, da política aplicada e da governança ambiental. As etapas mais importantes na dimensão política da mitigação e adaptação à Mudança Climática na cidade de São Paulo são a seguintes:

- No ano 2005 é criado o Comitê de Mudança Climática (CMC), logo reformulado no ano 2009, sob a iniciativa do Eduardo Jorge Martins Sobrinho à frente da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente (SVMA).
- Em 5 de junho de 2009, por votação unânime e com uma tramitação extremamente rápida, foi instituída a Política Municipal de Mudança do Clima por meio da Lei 14.933, instrumento basilar da política climática da cidade de São Paulo.
- Linhas guia para o Plano de Ação em Mitigação e Adaptação à Mudança Climática de São Paulo. A ação da política pública fica concentrada no nível do planejamento.
- Um hiato político e perda das iniciativas ligadas à dimensão internacional durante a prefeitura de Haddad (2013-2017). Troca frequente de secretários do meio ambiente (4 no total) e “ruptura com as políticas precedentes (Mauad, 2018, p.74).
- No ano 2018, o prefeito Doria promove a Lei 16.802 de 18 de janeiro, a qual modifica a Lei 14.933 redefinindo as metas para uma transição até uma frota de transporte público menos dependente dos combustíveis fósseis. Essa redefinição é uma ação de tipo político que responde ao fracasso programático de não ter conseguido, em quase dez anos, cumprir com os objetivos estabelecidos pela Lei 14.933 de 2009.

Checco e Caldas (2019, p.7) ainda assinalam que “a Lei 14.933 explicitava metas e prazos da redução das emissões na ordem de 30% até 2012 [...] e a redução progressiva do uso de combustíveis fósseis da ordem de 10% por ano bem como a substituição completa da frota de ônibus municipal por modelos que utilizassem ‘combustível renovável não-fóssil’ até 2018”.

Os dados apresentados no Gráfico 1 apresentam o reflexo das dificuldades encontradas na dimensão programática na implementação da política pública de mudança climática em São Paulo, para a qual as políticas de transição energética são cruciais. Durante o período 2008-2017 a cidade de São Paulo apresentou um expressivo crescimento das emissões de dióxido de carbono em consequência da queima de combustíveis fósseis.



Fonte: Elaboração própria a partir dos Anuários de Energéticos do Município do estado de São Paulo (SEM, 2009-2017 e Sima, 2019).

Gráfico 1 – Evolução das emissões de CO₂ na cidade de São Paulo associadas ao consumo de energia

Considerando os setores de consumo energético, Collaço et al. (2019) apontam que São Paulo consumiu 367 PJ⁸ de energia final no ano de 2014, com a maior participação ocorrida na mobilidade urbana (58% dos consumos energéticos finais, ou seja, 211 PJ), seguido pelos domicílios (15%; ou 55,9 PJ), e os setores comercial e dos serviços (13%; ou 48 PJ). Em relação à mobilidade urbana, os veículos rodoviários apresentaram os maiores valores de consumo energético final, sendo automóveis (64% do consumo final do setor) e ônibus (32% do consumo final do setor). Verifica-se um conjunto de dados que ilustram a grande dependência dos combustíveis fósseis no transporte e o longo caminho a percorrer apesar de uma história de excelentes políticas no papel.

No nível micro analisado, pode-se constatar que o município de São Paulo possui instrumentos jurídicos formais no sentido de conformação com as agendas internacionais de redução de emissões; no entanto, essas medidas ainda demonstram fragilidade para alcançar efetividade na reorientação das trajetórias de produção e apropriação de energéticos.

Leituras discordantes, como a perspectiva da antropologia do planejamento, têm ilustrado que o planejamento pode gerar a ilusão e confusão entre a promessa e seu alcance real de objetivos (Abram; Weszkalnys, 2013); a promessa é sempre renovada (ver o caso da modificação da Lei n.º 14.933 pela Lei 16.802 durante a prefeitura Doria), enquanto o fracasso programático é esquecido à luz duma nova esperança.

Conclusões

Os casos analisados atestam as dificuldades que os princípios da ciência pós-normal ainda enfrentam para se afirmar nos âmbitos tradicionalmente dominados por interesses políticos, econômicos e até geopolíticas, em cada uma das escalas estudadas.

No caso do nível macro, relativo à geopolítica da energia, os conflitos que caracterizaram um contexto de transformação energética são também o reflexo

da ausência de marcos políticos comuns nos países do continente sul-americano. Ao mesmo tempo em que estes países aderiram às recomendações resultantes do multilateralismo, encontram dificuldades para se organizar localmente, e acabaram por não acordar satisfatoriamente o trânsito do gás natural na América do Sul, recorrendo inclusive ao GLN de países de fora do continente.

Por seu turno, a análise do Plano Decenal de Expansão da Energia no Brasil, no nível meso, à luz da ciência pós-normal, revelou duas principais limitações na governança de energéticos no país: (1) no PDE, documento fundamental para o planejamento de políticas públicas energéticas, não há espaço dedicado à construção de diálogos institucionais entre atores locais e comunidade científica e os corpos políticos formais, o que não propicia uma governança multinível e se adequa mais um tipo governança de cima para baixo (*topdown*); e (2) o impacto recente do progressivo desmonte da institucionalidade ambiental no país em todos os níveis hierárquicos da governança.

No caso que ilustrou o nível micro sobre a política das mudanças climáticas no município de São Paulo, os preditivos da antropologia do planejamento foram corroborados uma vez que as metas dos planos, em muitos casos, resultaram da vontade política sem a preocupação com sua exequibilidade, um tema que tem se mantido nos estudos de implementação das políticas públicas. Ainda, os dados mostram que, independentemente da proposição de políticas públicas e metas, os avanços mitigatórios foram mínimos.

A visão de Ulrich Beck (2015), com sua força utópica e a esperança que o autor coloca numa metamorfose capaz de produzir um novo horizonte normativo para o bem comum, ressoa ainda como algo remoto às agendas de muitos políticos e grupos de interesse. Porém, novos movimentos sociais começam a reclamar com vigor soluções locais e globais, denunciando a incapacidade da política e da economia de proporem ações efetivas que colaborem na mitigação das emissões.

A limitação dessas novas abordagens utópicas, porém, se dá pela dificuldade que apresentam em reconhecer o caráter conflitivo das sociedades capitalistas contemporâneas. O desafio da ciência pós-normal, em terrenos tomados pelos interesses econômicos, coloca-se frente a como ativar uma cidadania global e mudanças de hábitos que permitam novas configurações de poder, onde novas formas de atuação sejam exigidas nos âmbitos da economia e da gestão ambiental.

De todo modo, a desejável transição energética não será fruto de um processo natural, fundado na boa vontade de indivíduos e de nações. Mas sim, um resultado de luta, negociação e avanços incrementais conquistados na dimensão democrática, decorrente de uma nova governança dos recursos e do ambiente.

Agradecimentos – Os autores agradecem o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) (Processo 2015/03804-9). O trabalho é parte das atividades do projeto temático, em andamento, “Governança ambiental

na Macrometrópole Paulista face à variabilidade climática”, financiado pela Fapesp e vinculado ao Programa Fapesp de Pesquisa sobre Mudanças Climáticas Globais. Em particular, Andrea Lampis agradece o apoio da Fapesp (Processo 2018/17626-3) e João Marcos Mott Pavanelli também agradece o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Notas

- 1 O artigo é fruto das investigações produzidas pelo grupo de pesquisa que trabalha com governança da energia dentro do Projeto Temático Fapesp citado. Os dados aqui apresentados foram obtidos em bases de dados secundários e através de trabalhos científicos publicados por seus integrantes ao longo dos últimos dois anos.
- 2 Criada através da Lei n.10.847, de 15 de março de 2004 e vinculada à Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Energético do Ministério de Minas e Energia do Brasil, a EPE tem o “[...] objetivo de resgatar a responsabilidade constitucional do Estado nacional em assegurar as bases para o desenvolvimento sustentável da infraestrutura energética do país” (EPE, 2004).
- 3 Cabe assinalar que o indicador utilizado – área do reservatório/potência instalada – não possui fundamentação científica pois a potência de uma usina hidrelétrica não é definida pela extensão da área do espelho d’água do reservatório, mas pela vazão do rio e pela altura da queda d’água.
- 4 AHE São Luiz do Tapajós, AHE Jatobá, AHE Tabajara, AHE Garabi e AHE Panambi
- 5 Ver, a respeito, Castro (2019).
- 6 Foi realizado em 2015 por um grupo de pesquisadores do Programa de PG em Energia da USP um exercício de comparação entre a versão do PDE 2023, submetida à consulta pública em setembro de 2014 (com 433 páginas), e a versão final do documento, assinada pelo ministro em dezembro de 2015, com 434 páginas. Foram identificadas apenas duas alterações: (1) na projeção da demanda de gás natural, com o acréscimo de mais um cenário, o que resultou no acréscimo de uma página na versão final, a partir da página 43; e (2) no cálculo da demanda total de produtos não-energéticos de petróleo (Tab. 33), ao não incluir o consumo de etano. De resto, não houve nenhuma outra alteração.
- 7 Efeito rebote (*rebound effect*) é o fenômeno de aumento do consumo energético decorrente de melhorias tecnológicas e o menor custo dos energéticos,
- 8 PJ (Peta joules) – unidade de energia, corresponde a 10^5 joules ou 100.000 joules.
1 J = $1 \text{ kg.m}^2 / \text{s}^2$ ou aproximadamente 2,78 kwh.

Referências

- ABESSA, D.; FAMÁ, A.; BURUAEM, L. The systematic dismantling of Brazilian environmental laws risks losses on all fronts. *Nature Ecology & Evolution*, v.3, p.510-12, 2019.
- ABRAM, S.; WESZKALNYS, G. *Elusive Promises: Planning in the Contemporary World*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2013.

- ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- ADU-GYAMFI, A. et al. Megacities and Urban Regions on the Coast IGBP - Synthesis Report. *Environments*, p.2, 2007.
- ALIMONDA, H. (Ed.) *La naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*. Santiago de Chile: Ciccus & Clacso, 2011.
- ANNELLS, M. Triangulation of qualitative approaches: hermeneutical phenomenology and grounded theory. *Journal of Advanced Nursing*, n.1991, p.55-61, 2006.
- BECK, U. Emancipatory catastrophism: What does it mean to climate change and risk society? *Current Sociology*, v.63, n.1, p.75-88, 2015.
- BOVENS, M.; 'T HART, P. Revisiting the study of policy failures. *Journal of European Public Policy*, v.23, n.5, p.653-66, 2016.
- BULKELEY, H. et al. Conceptualizing Climate Governance Beyond the International Regime. *Global Environmental Politics*, v.9, n.1, p.58-78, 2008.
- BULKELEY, H. et al. (Ed.) *Cities and Low Carbon Transitions*. Oxon, UK; New York: Routledge, 2011.
- CAMERON, E. S. Securing Indigenous politics: A critique of the vulnerability and adaptation approach to the human dimensions of climate change in the Canadian Arctic. *Global Environmental Change*, v.22, n.1, p.103-14, 2012.
- CARDOSO, M. F.; BATISTA-DOS-SANTOS, A. C.; ALLOUFA, J. M. L. Sujeito, linguagem, ideologia, mundo: técnica hermenêutico-dialética para análise de dados qualitativos de estudos críticos em Administração. *Revista de Administração FACES*, v.14, n.2, p.74-93, 2015.
- CARMIN, J. A.; ANGUELOVSKI, I.; ROBERTS, D. Urban climate adaptation in the global south: Planning in an emerging policy domain. *Journal of Planning Education and Research*, v.32, n.1, p.18-32, 2012.
- CASTRO, C. P. Comunicação, Ecologismo Popular e o Protocolo De Consulta Munduruku. *Anais do IX ENANPPAS*. Brasília: CDS/UnB, p.4409-24, 2019.
- CHECCO, G. B.; CALDAS, E. L. Governos subnacionais e a Política de Mudanças Climáticas de São Paulo: uma análise a partir da multiposição dos atores na cidade de São Paulo. *Confin*, n.39, 2019.
- COLLAÇO, F. M. A. et al. What if São Paulo (Brazil) would like to become a renewable and endogenous energy -based megacity? *Renewable Energy*, v.138, p.416-33, 2019.
- COLLAÇO, F. M. A. et al. Identificação do Sistema Energético da Macrometrópole Paulista: primeiro passo para atuação local em Mudanças Climáticas. *Ambiente & Sociedade*, 2020. No prelo.
- EKINS, P.; GUPTA, J.; BOILEAU, P. *Global Environmental Outlook - GEO 6: Healthy Planet, Healthy People*. Cambridge, New York; Melbourne: [s.n.]. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/58EB C409DDA78377C94E6FA24CEB5C01/9781108627146pre_pi-ii_CBO.pdf/front-matter.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2010.
- EPE – Empresa de Pesquisa Energética. ‘Quem Somos’. Disponível em: <<http://www.epe.gov.br/pt/a-epe/quem-somos>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

- ESCOBAR, A. *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. 2.ed. Bogotá: Envión, 2010.
- FUNTOWICZ, S.; RAVETZ, J. Ciência Pós-normal e comunidades ampliadas de pares face aos desafios ambientais. *História, Ciências, Saúde. Manguinhos*, v.4, n.2, p.219-30, 1997.
- GUERRERO, A. L. V. *La nueva geopolítica de la energía en la región sudamericana: tendencias, actores y conflictos en la industria del gas*. Bahia Blanca, 2016. Tesis (Doctoral) – Departamento de Geografía y Turismo, Universidad Nacional del Sur.
- _____. Visión Geopolítica de la Transformación Energética Global y Dinámicas Territoriales de la Transición Energética en Sudamérica. *Ambiente & Sociedade*, 2020. No prelo.
- HEINRICHS, D. et al. Adapting Cities to Climate Change: Opportunities and Constraints. In: HOORNWEG, D. et al. (Ed.) *Cities and Climate Change: Responding to an Urgent Agenda*. Washington, D.C.: World Bank, 2011. p.193-224.
- IRENA 2019. *A New World: The Geopolitics of the Energy Transformation*. Global Commission on the Geopolitics of Energy Transformation, 2019. Disponível em: <<https://www.irena.org/publications/2019/Jan/A-New-World-The-Geopolitics-of-the-Energy-Transformation>>. Acesso em: 10 fev. 2020.
- JACOBI, P. R.; TOLEDO, R. F.; GIATTI, L. L. (Org.) *Ciência Pós-normal: ampliando o diálogo com a sociedade diante das crises ambientais contemporâneas*. São Paulo: FSP/USP, 2019.
- KIVIMAA, P.; KERN, F. Creative destruction or mere niche support? Innovation policy mixes for sustainability transitions. *Research Policy*, v.45, n.1, p.205-17, 2016.
- LENTON, T. M. et al. Climate tipping points - too risky to bet against. *Nature*, v.575, p.592-5, 2019.
- MAUAD, A. C. E. *Latin American Global Cities Responding to Climate Change? Examining Climate Responses from São Paulo, Rio de Janeiro, Mexico City and Buenos Aires from 2005 to 2017*. Brasília, 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de Brasília.
- MME/EPE. *Plano decenal de expansão de energia 2019-Sumário*. Brasília: MME/EPE, 2010.
- _____. *Plano decenal de expansão de energia 2027*. Brasília: MME/EPE, 2018
- OBERMAIER, M.; ROSA, L. P. Mudança climática e adaptação no Brasil: Uma análise crítica. *Estudos Avançados*, v.27, n.78, p.155-76, 2013.
- RICUPERO, R. et al. Statement from Brazil's former ministers of the environment. São Paulo, May 8. Disponível em: <<http://www.ica.usp.br/en/manifesto>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- ROHRACHER, H.; SPÄTH, P. The Interplay of Urban Energy Policy and Socio-technical Transitions: The Eco-cities of Graz and Freiburg in Retrospect. *Urban Studies*, v.51, n.7, p.1415-31, 2014.
- ROMERO-LANKAO, P. Governing Carbon and Climate in the Cities: An Overview of Policy and Planning Challenges and Options. *European Planning Studies*, v.20, n.1, p.7-26, 2012.

SCHOOLMEESTER, T. et al. *Outlook on climate change adaptation in the Tropical Andes mountains*. Mountain Adaptation Outlook Series. United Nations Environment Programme, GRID-Arendal and Condesan, 2016.

SEM – Secretaria de Energia e Mineração do ESP. *Anuário de Energéticos por Município no Estado de São Paulo - vários anos, 2009-2017*.

SIMA – Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do ESP. *Anuário de Energéticos por Município no Estado de São Paulo: ano base 2018, 2019*.

SOVACOOOL, B. K. Energy Research & Social Science How long will it take? Conceptualizing the temporal dynamics of energy transitions. *Chemical Physics Letters*, v.13, p.202-15, 2016.

SOVACOOOL, B. K. The history and politics of energy transitions: comparing contested views and finding common ground. In: ARENT, D. et al. (Ed.) *The Political Economy of Clean Energy Transitions*. New York: Oxford University Press, 2017. p.16-35.

SVAMPA, M. “Consenso de los Commodities” y lenguajes de valoración en América Latina. *Nueva Sociedad*, n.244, p.30-46, 2013.

SVMA. *Comitê do Clima*. Página web institucional, 2020. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/comite_do_clima>. Acesso em: 19 fev. 2020.

TAYLOR, M.; WATTS, J. Revealed: the 20 firms behind a third of all carbon emissions. *The Guardian*, 9 oct. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/environment/2019/oct/09/revealed-20-firms-third-carbon-emissions>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

VON HIPPEL, D. F. et al. Evaluating the Energy Security Impacts of Energy Policies. In: SOVACOOOL, B. K. (Ed.) *The Routledge Handbook of Energy Security*. Oxon; New York: Routledge, 2011. p.74-95.

RESUMO – O artigo apresenta resultados do projeto desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Governança Energética no contexto da Macrometrópole Paulista em face da Variabilidade Climática. Com base numa abordagem qualitativa suportada por análise documental e dados quantitativos e qualitativos produzidos pelo grupo de pesquisa, o presente trabalho combina os conceitos de “estilo de política” e “ciência pós-normal”, considerando a transição energética por um lado e a mitigação e adaptação às mudanças climáticas por outro. Esse arcabouço conceitual é confrontado com três estudos de caso: a) a geopolítica da energia na América do Sul, no nível macro; b) o Plano Decenal de Energia no Brasil, no nível meso; e, c) as políticas de mitigação e adaptação frente às mudanças climáticas na cidade de São Paulo, no nível micro. Embora nos três níveis sejam identificadas proposições institucionais para tratar do manejo de fontes energéticas e redução de emissões, as práticas demonstram contextos multifacetados, que dificultam o alcance das metas preconizadas pelas políticas públicas.

PALAVRAS-CHAVE: Política pública, Mudanças climáticas, Governança energética, Ciência pós-normal.

ABSTRACT – The article presents the results of the project developed by the Research Group on Energy Governance in the Macrometropolis Paulista with regard to Climate

Variability. Based on a qualitative approach supported by document analysis and quantitative and qualitative data produced by the research group, this paper combines the concepts of “policy style” and “post-normal science”, considering energy transition on the one hand and mitigation and adaptation to climate change on the other. This conceptual framework is instrumental in three case studies: a) the geopolitics of energy in Latin America, at the macro level; b) the ten-year energy plan in Brazil, at the meso level; and, c) mitigation and adaptation policies toward climate change in the city of São Paulo, at the micro level. Although institutional proposals are identified at the three levels regarding the management of energy sources and the reduction of emissions, the practices imply multifaceted contexts, making it difficult to achieve the goals advocated by public policies.

KEYWORDS: Public policy, Climate change, Energy governance, Post-normal science.

Andrea Lampis é pós-doutoranda do Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo (IEE/USP), São Paulo, Brasil. @ – alampis@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-1561-5409>.

João Marcos Mott Pavanelli é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sustentabilidade (PPgS) da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP). @ – joaomarcos@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-6330-9799>.

Ana Lía del Valle Guerrero é professora do Departamento de Geografía y Turismo (DGyT) da Universidad Nacional del Sur (UNS); Bahía Blanca, Argentina. @ – aguerrero@uns.edu.ar / <https://orcid.org/0000-0002-4275-1385>.

Célio Bermann é professor associado 2 do Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo (IEE/USP), São Paulo, Brasil. @ – cbermann@iee.usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-1759-7523>.

Recebido em 25.5.2020 e aceito em 18.2.2021.

^{I, IV} Universidade de São Paulo, Instituto de Energia e Ambiente, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{III} Universidad Nacional del Sur, Departamento de Geografía y Turismo, Bahía Blanca, Argentina.

Gestão Adaptativa na Etapa de Acompanhamento da Avaliação de Impacto Ambiental

*EVANDRO MATEUS MORETTO,^I SIMONE ATHAYDE,^{II}
CAROLINA RODRIGUES DA COSTA DORIA,^{III}
AMARILIS LUCIA CASTELI FIGUEIREDO GALLARDO,^{IV}
NEIVA CRISTINA DE ARAUJO,^V CARLA GRIGOLETTO DUARTE,^{VI}
EVANDRO ALBLACH BRANCO,^{VII}
SERGIO MANTOVANI PAIVA PULICE^{VIII}
e DANIEL RONDINELI ROQUETTI^{IX}*

Introdução

A AVALIAÇÃO de Impacto Ambiental (AIA) surgiu no National Environmental Policy Act (Nepa) nos Estados Unidos, em 1969, criando a necessidade de os projetos do governo federal considerarem os impactos sobre o meio ambiente na tomada de decisão. No Brasil, foi instituída em 1981 como instrumento de política ambiental pela Política Nacional de Meio Ambiente (PNMA). Diversas regulamentações seguiram este ato e consolidaram a AIA como o processo técnico-científico que objetiva verificar a viabilidade ambiental e subsidiar a tomada de decisão em processos de Licenciamento Ambiental de empreendimentos e atividades que possam causar significativa degradação ambiental (Sánchez, 2013).

No início do seu funcionamento, as abordagens de AIA estavam direcionadas prioritariamente à produção massiva de grandes bases de dados, com representações limitadas dos sistemas ambientais e produção de modelos insatisfatórios de previsão de impactos (Curi, 1981). Nesse contexto, o Scientific Committee on Problems of the Environment (Scope) organizou um *workshop*, em 1974, que reuniu diversas experiências em Avaliação e Gestão Ambiental Adaptativa, como foi o caso dos trabalhos semanais de C. S. Holling e de seus colaboradores do International Institute of Applied System Analysis (Iiasa) na Áustria e na Universidade de British Columbia (Holling, 1978). A partir de então, a Gestão Adaptativa surge como uma abordagem que reconhece a comple-

xidade e as incertezas dos sistemas socioecológicos, pressupondo o exercício da aprendizagem experiencial (Holling, 1978; Allen et al., 2011).

Atualmente, AIA e Gestão Adaptativa são abordagens consagradas que possuem mais de 40 anos de prática, com suas histórias, estruturas, contextos e resultados de aplicação, ainda que persistam lacunas e desafios. No caso da AIA, um grande desafio ainda existente é a melhoria do desempenho da Etapa de Acompanhamento, a qual é responsável por monitoramento, gestão, avaliação e comunicação dos resultados da execução dos programas ambientais durante as fases de implantação e operação de empreendimentos e atividades (Marshall et al., 2005; Morrison-Saunders et al., 2005; Pinto et al., 2019).

Neste sentido, o presente artigo apresenta uma análise conceitual, também baseada na prática, com o objetivo de identificar e discutir como abordagens baseadas em Gestão Adaptativa podem contribuir com o aperfeiçoamento da Etapa de Acompanhamento da AIA, considerando suas premissas (sistemas socioecológicos, incerteza e informação incompleta) e seus pressupostos (capacidade adaptativa, aprendizagem experiencial e governança).

Sistemas socioecológicos, incertezas e informação incompleta

O conceito de sistema socioecológico tem origem no campo da Ecologia a partir do reconhecimento de que os desafios para o aperfeiçoamento do manejo dos recursos naturais relacionavam-se sobretudo na compreensão das interações entre sociedade e ecossistemas. Trata-se de uma ideia que organiza a compreensão da dinâmica que integra ecossistemas e sistemas sociais (Fischer et al., 2015), incluindo seus componentes culturais, políticos, sociais, econômicos, ecológicos, tecnológicos (Ostrom, 2009; Folke et al., 2010), e os laços de retroalimentação e relações de interdependência que ocorrem entre eles (Resilience Alliance, 2010).

A abordagem dos sistemas socioecológicos reconhece ainda a natureza complexa, as incertezas, os comportamentos não lineares, a heterogeneidade individual e espacial, as escalas espaciais e temporais dinâmicas e a imprevisibilidade como suas características essenciais, que acarretam desafios substanciais para a produção de conhecimento e para processos de tomada de decisão (Levin et al., 2013), como no caso das que ocorrem na AIA.

Grande parte da informação dos sistemas socioecológicos, como uma representação dos sistemas ambientais, está nas relações que existem entre os diversos elementos e de que estes elementos conectados influenciam o comportamento de outras partes (Branco, 2014; Branco et al., 2017). Quando as conexões entre componentes e subsistemas são diversas e intensas (Scheffer, 2009), os comportamentos resultantes não podem ser estudados e explicados por abordagens determinísticas, previsíveis e lineares (Resilience Alliance, 2010).

Como resultado, nas escalas amplas de análise emerge a incerteza como uma propriedade dos sistemas (McLain; Lee, 1996), especialmente quando estão envolvidas relações entre os elementos sociais e biofísicos (Turner, 1994). Ou

seja, o reconhecimento da complexidade em sistemas socioecológicos imputa o reconhecimento de seu alto grau de incerteza (Scheffer, 2009), bem como da existência de múltiplas perspectivas, interesses e objetivos de uso e gestão desses sistemas por diversos atores sociais (Gray et al., 2015).

O desafio que se coloca é quando a avaliação ambiental busca fornecer um entendimento completo dos impactos nos sistemas socioecológicos afetados por um projeto e sobre as medidas necessárias para controlar esses impactos (Lees et al., 2016). Ocorre que as abordagens convencionais, normalmente baseadas em abordagens metodológicas reducionistas ou determinísticas, são incapazes de representar a diversidade de relações que existem nos sistemas complexos, não sendo possível prover informação completa sobre a estrutura e o funcionamento de um sistema socioecológico, considerando sua complexidade, incerteza e imprevisibilidade. Portanto, admitir a natureza complexa e incerta dos sistemas socioecológicos é admitir que o processo de planejamento e gestão ambiental ocorre em um universo de informação incompleta e cercado de imprevisibilidades.

A incerteza nos processos de tomada de decisão relacionados ao planejamento e à gestão ambiental, e a consequente frustração com os modelos determinísticos de avaliação e predição, motivaram o desenvolvimento da Gestão Adaptativa (Rist et al., 2013), assumindo-se a premissa de que os processos de planejamento e gestão ambiental ocorrem sempre em universos de informação incompleta (Magnuszewski et al., 2005; Allen et al., 2011).

Capacidade adaptativa, aprendizado experimental e governança

A solução encontrada pela Gestão Adaptativa ao problema da informação incompleta sobre sistemas complexos foi organizar-se a partir de pressupostos que garantissem a capacidade adaptativa dos processos de planejamento e gestão às incertezas e imprevisibilidades dos sistemas socioecológicos. De forma ampla, capacidade adaptativa pode ser compreendida como a capacidade de um sistema de reagir e se adaptar às mudanças, permanecendo em um domínio de estabilidade à medida que a forma do domínio é alterada, respondendo a distúrbios e mudanças (Gunderson, 1999). É uma medida da robustez e da flexibilidade de um sistema em face das mudanças e pressões.

Há uma relação muito próxima entre o termo e o conceito de resiliência, caracterizado como a capacidade de um sistema de absorver perturbações e reorganizar-se, de modo a reter aspectos essenciais de suas funções, estruturas e relações de retroalimentação, e, portanto, sua identidade. Trata-se da capacidade do sistema aprender com as experiências e o conhecimento acumulado para, assim, ajustar a forma que responde às alterações internas e externas (Folke et al., 2010).

Assim, a capacidade adaptativa pressupõe aprendizado experiencial, ou *learning by doing* (Lee, 1995; Medema et al., 2014), que ocorre a partir da implantação, monitoramento e avaliação dos efeitos das decisões implementadas,

com o objetivo de identificar correções necessárias (McLain; Lee, 1996; Allen et al., 2011). Na Figura 1 estão apresentados os passos de um processo de Gestão Adaptativa, de acordo com Allen et al. (2011), com destaque para a fase de aprendizado experiencial, quando as ações de planejamento e gestão estão em curso, e para a fase em que as decisões ocorrem a partir de um processo sistemático e estruturado de avaliação.

O exercício da aprendizagem experiencial baseado em um processo sistemático de avaliação e tomada de decisão requer a integração de várias formas de conhecimento, além do técnico e científico, a partir do envolvimento das diversas partes interessadas no problema e nas alternativas de solução (Magnuszewski et al., 2005). No início, a solução procedimental adotada para isso foi a realização de oficinas locais ou regionais de modelagem, envolvendo as partes interessadas, quando o problema seria identificado, os objetivos definidos e as diversas formas de conhecimento integradas para que os sistemas socioecológicos pudessem ser modelados com o apoio de ferramentas computacionais (Holling, 1978; Blumenthal; Jannink, 2000).



Fonte: Modificado e traduzido de Allen et al. (2011).

Figura 1 – Ciclo da Gestão Adaptativa.

Porém, a Gestão Adaptativa não pode ser considerada uma panaceia (Allen et al., 2011) e é preciso reconhecer os seus limites. Um deles é se, de fato, as diversas partes interessadas podem ser incluídas no processo. Ou seja, se o processo de aprendizagem experiencial é de fato amplamente legítimo, considerando as complexidades dos sistemas socioecológicos.

McLain e Lee (1996) analisaram três casos de Gestão Adaptativa considerados de sucesso no Canadá e nos Estados Unidos, onde identificaram que apenas o conhecimento científico foi considerado como válido para o processo decisório. Para os autores, o uso exclusivo de técnicas sofisticadas de modelagem dos sistemas, normalmente, desfavorece a participação de algumas partes interessadas, especialmente as comunidades locais e seus saberes diversos.

Assim, independentemente do procedimento para o envolvimento das partes interessadas, é preciso que, previamente, esteja estabelecido o arranjo de governança que irá definir como as diversas partes interessadas participam efetivamente do processo de tomada de decisão, o que permitirá que os agentes técnicos e institucionais possam aprender durante o curso do processo de planejamento e gestão (Blumenthal; Jannink, 2000).

Para Williams e Brown (2014), no desenho dos arranjos de governança, as instituições formais existentes precisam se adaptar para considerarem as instituições sociais de caráter informal, com a definição clara dos papéis das partes envolvidas que garanta o equilíbrio de poder (Westley, 1995) e de métodos de resolução de conflitos (Lee, 1995). No processo de aprendizagem experiencial pressuposto pela Gestão Adaptativa, o rastreamento e o ajuste das perspectivas, valores e oportunidades institucionais das diversas partes interessadas no problema e afetadas pela solução, são tão importantes quanto o aprendizado técnico (Williams; Brown, 2014).

Nesse contexto, o conceito de governança adaptativa tem sido utilizado para abordar os contextos sociais atuantes em iniciativas de Gestão Adaptativa, os quais determinam as condições necessárias para a criação e operacionalização de regras de ação coletiva, ou instituições de coordenação social (Folke et al., 2005). De forma ampla, a governança envolve estruturas, instituições e processos através dos quais as pessoas tomam decisões e compartilham o poder em uma sociedade (Lebel et al., 2006). Algumas características de sistemas sociais aptos a responder a crises envolvem conectar uma multiplicidade de atores através de várias escalas para lidar com as inter-relações entre recursos e ecossistemas, manejo e gestão de sistemas socioecológicos, incluindo incerteza, imprevisibilidade e surpresa (Folke et al., 2005). Esses arranjos também podem ser referidos como sistemas policêntricos de governança (Ostrom, 2009).

O campo da governança, inserido na abordagem da Gestão Adaptativa e dos instrumentos de avaliação e gestão de impacto ambiental, tem enfoque de pesquisa nas análises de atores sociais, redes sociais e instituições, ação coletiva e colaboração, aprendizagem social (incluindo aprendizagem institucional), resolução de conflitos, e avaliação e monitoramento participativos (Folke et al., 2005; Reed et al., 2010), os quais representam oportunidades que podem ser aproveitadas para o aperfeiçoamento dos instrumentos de política ambiental, como no caso da AIA.

Ainda assim, apesar da aplicação de abordagens baseadas em Gestão Adaptativa e de registros de seu sucesso continuarem aumentando ao longo do tempo (Williams; Brown, 2014), elas não podem ser consideradas como soluções simples para problemas perversos (Allen et al., 2011). Capacidade adaptativa, aprendizagem experiencial e governança não são premissas da Gestão Adaptativa, mas pressupostos que devem ser buscados continuamente no desenvolvimento conceitual e prático de suas abordagens.

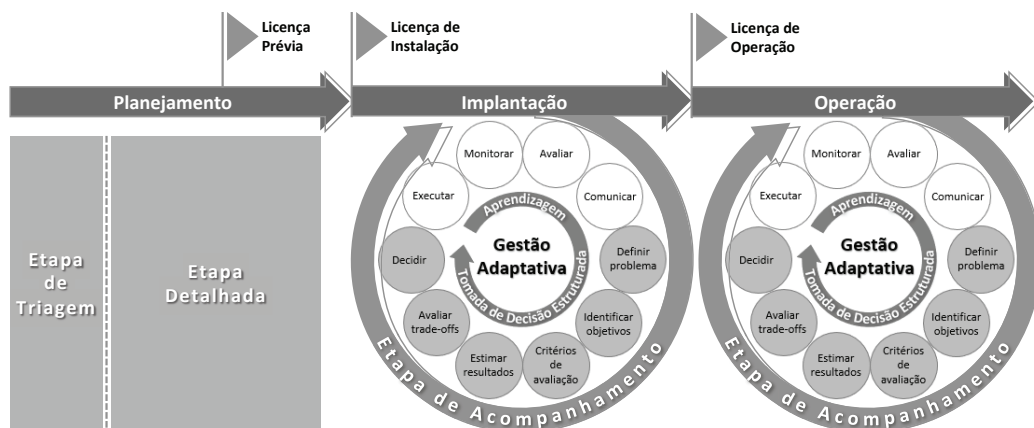
Perspectivas para a etapa de acompanhamento de AIA

Assim como a Gestão Adaptativa, o processo de AIA também trata de universos de tomada de decisão dotados de complexidades, incertezas e imprevisibilidade (Noble, 2000), ou seja, marcados por informação incompleta. Essa premissa em comum pode representar uma oportunidade para o emprego dos pressupostos da Gestão Adaptativa em AIA, especialmente na sua Etapa de acompanhamento, em que as afinidades conceituais e estruturais tornam-se ainda mais próximas entre as abordagens. No Brasil, a Etapa de Acompanhamento da AIA se inicia após a tomada de decisão ou concessão da licença prévia, e perdura durante a implantação e operação de um empreendimento, podendo até incluir o momento posterior ao encerramento do empreendimento, para aqueles que atendem a esta condição. Nela, são implementadas as medidas de prevenção, mitigação, recuperação e compensação de impactos ambientais, bem como ações de gerenciamento, avaliação, monitoramento e controle dos programas ambientais que compõem o Projeto Básico Ambiental (Sánchez, 2013). Essa etapa é considerada uma das mais importantes para a efetiva gestão dos impactos ambientais (Morrison-Saunders et al., 2003; Marshall et al., 2005; Gwimbi; Nhamo, 2016), o que tem sido um desafio e uma exigência cada vez maiores para a aprovação de projetos de infraestrutura.

De acordo com Marshall et al. (2005), os quatro elementos estruturais da Etapa de Acompanhamento são: (1) monitoramento (coleta de dados e informações sobre a qualidade ambiental antes e depois da implantação das ações do empreendimento); (2) avaliação (verificação da conformidade usando padrões, previsões ou expectativas, bem como o desempenho ambiental das ações do empreendimento); (3) gestão (tomadas de decisões e medidas apropriadas em resposta a questões decorrentes de atividades de monitoramento e avaliação); e (4) comunicação (ação de informar às diversas partes interessadas sobre os resultados do acompanhamento, com o objetivo de demonstrar como está a implementação ou o funcionamento do empreendimento e sobre a própria AIA).

A Etapa de Acompanhamento tem a função de garantir que os objetivos estabelecidos durante a fase de planejamento da AIA sejam de fato alcançados durante as fases de implantação e operação, partindo da ideia de que as lições aprendidas com a experiência interativa ajudem a melhorar a efetividade da AIA (Morrison-Saunders et al., 2001). De acordo com Marshall et al. (2005), a execução efetiva dos programas ambientais é a única maneira de se garantir o

controle dos impactos ambientais durante a construção e operação dos projetos. Ou seja, especialmente nesta fase, os elementos estruturais e os objetivos da AIA são plenamente compatíveis com os pressupostos de capacidade adaptativa e de aprendizagem experiencial da Gestão Adaptativa (Lee, 1995; McLain; Lee, 1996; Medema et al., 2014), como proposta na Figura 2. Nela, estão apresentadas as três etapas de AIA, suas relações com as fases de planejamento, implantação e operação do ciclo de vida de um projeto (adaptado de Sánchez, 2013), bem como a inserção da estrutura adaptada de Gestão Adaptativa (Figura 1) nos laços de retroalimentação da Etapa de Acompanhamento, nas fases de implantação e operação.



Fonte: Adaptado de Sánchez (2013) e adaptado e traduzido de Allen et al. (2011).

Figura 2 – Integração da estrutura da Gestão Adaptativa à Etapa de Acompanhamento da AIA.

Para Morrison-Saunders et al. (2003), o sucesso da Etapa de Acompanhamento da AIA depende de sua capacidade adaptativa. Nesse sentido, para os autores, torna-se necessário o envolvimento das partes da sociedade envolvidas no problema, tais como: proponente (agente privado ou governamental que desenvolve o projeto), agência reguladora da AIA (agência de governo ou ainda do fundo que financia o projeto) e comunidade local. Marshall et al. (2005) e Morrison-Saunders; Arts (2005) entendem que as comunidades locais devem participar do planejamento e da gestão dos programas ambientais da Etapa de Acompanhamento e não apenas serem informadas dos seus resultados. Para eles, a adoção da aprendizagem experiencial nesta etapa da AIA, com o devido envolvimento da comunidade local, tem como benefício a incorporação de conhecimento local na tomada de decisão e no monitoramento dos programas ambientais, a construção de confiança e de parcerias.

Recentemente, Pinto et al. (2019) consideraram que o pressuposto da governança tem emergido fortemente dentre as publicações sobre AIA nos últimos anos e propuseram que este tema seja incluído como um quinto elemento da Etapa de Acompanhamento da AIA, em complemento ao que havia sido postu-

lado anteriormente por Marshall et al. (2005). Dessa forma, a sua estrutura conceitual incorpora um quinto elemento de governança que trata dos processos e estruturas garantidores da implementação dos quatro elementos anteriores. Com isso, conceitual e estruturalmente, a Etapa de Acompanhamento da AIA aproxima-se definitivamente da Gestão Adaptativa, restando saber como os seus pressupostos têm ocorrido na prática, bem como quais são as oportunidades que existem para os avanços necessários. Para isso, são analisados a seguir alguns casos que representam sucessos e insucessos sobre esta prática.

Egré e Senécal (2003) analisaram os casos das usinas hidrelétricas de Três Gargantas no Rio Yangtze (China), Ilisu no Rio Tigre (Turquia) e Urra 1 no Rio Sinú (Colômbia), e identificaram o inadequado envolvimento das comunidades locais no momento de planejamento dos programas de gestão dos impactos ambientais que são executados na Etapa de Acompanhamento da AIA. De acordo com os autores, o adequado envolvimento das comunidades locais neste momento diminui percepções equivocadas sobre os impactos sociais e ajuda os programas ambientais a focarem nas questões que as populações de fato consideram as mais importantes.

Um caso emblemático é o da revisão do plano de gestão ambiental da barragem à montante do estuário da cidade de Great Brak, em 2004 na África do Sul, 14 anos depois do início de sua operação (Slinger et al., 2005). Esse processo envolveu ampla participação da sociedade a partir de aprendizagem experiencial em processos de monitoramento participativo durante a revisão do plano de gestão ambiental. A constatação final foi que o processo migrou de uma grande preocupação inicial e conhecimento científico genérico para o aumento do conhecimento sobre o problema com o envolvimento efetivo da comunidade local.

Gallardo e Sánchez (2004) analisaram o caso da duplicação da Rodovia dos Imigrantes no estado de São Paulo e revelaram a existência de um arranjo de AIA que mostrou impactos significativos não previstos inicialmente, bem como permitiu avaliar e aprimorar medidas mitigadoras para a redução da magnitude desses impactos em um ambiente frágil do ponto de vista ecológico – o Parque Estadual da Serra do Mar. Dez anos depois, Gallardo et al. (2015) analisaram também a construção do trecho sul do Rodoanel Mário Covas de São Paulo e entenderam que os procedimentos técnicos empregados para avaliação e proposição de medidas mitigadoras foram fundamentais para reduzir os impactos ambientais sobre mananciais de abastecimento público da região metropolitana de São Paulo. Gallardo et al. (2016) analisaram esses dois casos conjuntamente e conseguiram verificar ciclos de aprendizagem e retroalimentação que permitiram corrigir falhas observadas no caso mais antigo para o mais recente. Esses casos demonstraram que o aprendizado experiencial também ocorre entre projetos diferentes, podendo contribuir com o aperfeiçoamento da própria AIA, como discutido por Sánchez e Mitchell (2017).

Sabo et al. (2017) relatam uma experiência relacionada ao Rio Mekong, responsável por prover energia e segurança alimentar para partes da China, de Myanmar, do Laos, da Tailândia, do Vietnã e do Cambodia. A partir de emprego de abordagem baseada em Gestão Adaptativa, o hidrograma da bacia foi alterado para um regime de baixo fluxo prolongado com um pulso de inundação curto, com o objetivo de alterar a dinâmica do transporte de sedimentos e de garantir rendimentos futuros para os pescadores. Conseqüentemente, esta ação garantiu a segurança alimentar para mais de 60 milhões de pessoas, com equilíbrio entre usos múltiplos, como geração de energia hidrelétrica, produção de arroz e transporte.

Nos Estados Unidos também há casos importantes implementados, especialmente, pelos proponentes de empreendimentos regulados por autoridades ambientais (Canter; Atkinson, 2010). Um deles ocorre na porção alta da bacia do Rio Mississipi que atrai cerca de 12 milhões de turistas por ano e que, nos últimos 80 anos, é objeto de impactos relacionados a barragens, agricultura, mudanças climáticas, espécies invasoras e poluição por disruptores endócrinos (Sparks, 2010). De acordo com o autor, esse cenário motivou o estabelecimento de um processo de Gestão Adaptativa para a sua reabilitação, cujos resultados foram considerados um caminho promissor para o aperfeiçoamento da Etapa de Acompanhamento da AIA dos empreendimentos causadores das degradações ambientais, nesta e em outras bacias dos Estados Unidos.

O outro caso é a bacia do Rio Colorado que abastece cerca de 40 milhões de pessoas em três estados dos Estados Unidos e no México, como um total de 22 barragens ao longo do seu percurso. Nos últimos 20 anos, tem sido executado o Glen Canyon Dam Adaptive Management Program pelo Departamento do Interior dos Estados Unidos, em parceria com o U.S. Geological Survey, com o objetivo de implantar uma estrutura de monitoramento e gestão adaptativa dos recursos pesqueiros, com subsídios para a Etapa de Acompanhamento da AIA das usinas hidrelétricas implantadas na bacia (Bair et al., 2019). De acordo com os autores, as decisões têm sido compartilhadas entre 25 grupos de diferentes setores da sociedade, incluindo alterações no regime de vazão que garantam a distribuição de água para o consumo pela população, para a produção de energia pelas usinas hidrelétricas, para manutenção de estoques pesqueiros utilizados na pesca esportiva e para a recuperação de peixes que estejam ameaçados, como é o caso do Humpback chub. De acordo com Melis et al. (2015), o aprendizado experiencial tem ocorrido, principalmente, a partir de respostas imprevistas, diferentes daquelas obtidas a partir dos modelos convencionais. Outros resultados deste demonstram que a estabilização do fluxo no Rio Colorado (na sua porção dentro do Grand Canyon), com diminuição de pulsos de vazão pela operação das barragens durante o final de semana (quando a demanda de energia elétrica é menor), pode fornecer melhores condições para a postura de ovos de espécies de insetos que servem de base para a cadeia alimentar de peixes nativos da região, como a Humpback chub (Kennedy et al., 2016).

No Brasil, em 2011, a Agência Nacional de Águas publicou a Resolução n.376, de 6 de junho de 2011 (ANA, 2011), que determinou alterações nas operações dos aproveitamentos hidrelétricos de Serra da Mesa, de Peixe Angical e de Lajeado no Rio Tocantins, durante o período de 10 junho a 20 de agosto, com o objetivo de evitar variações no regime de vazão do rio que comprometessem o uso das praias para atividades turísticas. Ainda que não haja evidências de que esta decisão tenha resultado de um processo de Gestão Adaptativa, esse é um caso emblemático de alteração do potencial de geração de energia elétrica para garantir o uso múltiplo dos recursos naturais relacionados ao reservatório das barragens, que revela a existência de oportunidades para a implantação de processos de Gestão Adaptativa associados à Etapa de Acompanhamento da AIA na fase de operação de barragens no Brasil.

Já o caso do aproveitamento hidrelétrico de Belo Monte demonstra um caminho diferente. De acordo com a Nota Técnica da Sociedade Brasileira de Ictiologia (SBI, 2020), o Hidrograma de Consenso proposto pela empresa responsável pelo empreendimento demonstra a priorização do uso da água para a geração de energia elétrica que pode levar a perdas ambientais irreparáveis com impactos significativos nos sistemas socioecológicos locais, como a depleção da fauna aquática e a desestabilização da vegetação marginal. De acordo com a Nota, o Hidrograma de Consenso proposto não considerou todas as partes interessadas, como pesquisadores e comunidades locais.

O mesmo cenário de conflito entre o uso da água para geração de energia elétrica e outros usos locais é relatado por Doria et al. (2018) e Santos et al. (2018) em relação às usinas hidrelétricas de Jirau e Santo Antônio. Os autores discutem que mudanças no regime de vazão do Rio Madeira, em função da construção das barragens, conduziram a profundas mudanças na dinâmica hidrológica que afetam diretamente a pesca. Contudo, apesar de várias tratativas entre pescadores e a empresa, o regime de operação das usinas hidrelétricas ainda permanece como estabelecido inicialmente.

Um importante trabalho de avaliação de programas ambientais da Etapa de Acompanhamento da AIA do Aproveitamento Hidrelétrico de Belo Monte, desenvolvido pelo Centro de Estudos em Sustentabilidade da Fundação Getúlio Vargas (FGV, 2016), relata uma série de problemas para a execução de programas ambientais durante a construção do empreendimento. Entre os principais problemas, estão aqueles relacionados ao saneamento básico da cidade de Altamira, ao desmatamento e à degradação florestal, à proteção territorial indígena e ao aumento da transparência e das capacidades institucionais. A principal recomendação que emerge deste trabalho é que a efetividade de um processo de monitoramento – elemento essencial da Etapa de Acompanhamento da AIA – é dependente do envolvimento da sociedade durante o processo e de como esta sociedade se apropria do conhecimento.

Esses desafios não estão postos apenas para grandes usinas hidrelétricas.

Athayde et al. (2019a) analisaram as lacunas de um processo de AIA realizado para um conjunto de sete pequenas centrais hidrelétricas e uma grande barragem no Rio Cupari (tributário da Bacia do Rio Tajapós na Região Amazônica), tendo identificado deficiências importantes em relação à avaliação de impactos cumulativos realizada no processo de AIA. Os autores chamam a atenção para a possibilidade de emprego da Gestão Adaptativa como forma de fortalecer processos de Avaliação Ambiental Integrada de múltiplos aproveitamentos hidrelétricos, bem como a necessidade de fortalecimento do diálogo intersetorial a partir da participação das diversas partes interessadas em fóruns e comitês. Considerando que os impactos cumulativos resultam de relacionamentos múltiplos entre elementos e tratam de sistemas complexos dotados de altos graus de incerteza, é apropriado admitir o emprego de Gestão Adaptativa para a sua melhor avaliação e controle dentro de processos de AIA (Canter; Atkinson, 2010). Para Morrison-Saunders et al. (2001), a existência de impactos cumulativos torna ainda mais importante o envolvimento das comunidades locais na Etapa de Acompanhamento da AIA, considerando que, normalmente, estas são as partes que mais se interessam pelos impactos cumulativos ao longo do tempo.

Os empreendimentos hidrelétricos citados apresentam como características comuns o fato de estarem localizadas na região Amazônica. Em particular, as usinas hidrelétricas de Jirau, Santo Antônio e Belo Monte foram instaladas mais recentemente e demonstram o fenômeno de avanço da fronteira hidrelétrica para a Amazônia discutido por Moretto et al. (2012) nas duas últimas décadas, o que implica um enorme desafio no equacionamento dos impactos ambientais resultantes. De acordo com Athayde et al. (2019b), o desenvolvimento de abordagens baseadas em Gestão Adaptativa é especialmente promissor na região Amazônica, considerando as complexidades e incertezas de seus sistemas socioecológicos. Assim, o emprego dos pressupostos de Gestão Adaptativa para o aperfeiçoamento da Etapa de Acompanhamento da AIA de usinas hidrelétricas já instaladas na região Amazônica representa não apenas uma oportunidade para o desenvolvimento da Avaliação de Impacto Ambiental, mas sobretudo para o adequado endereçamento dos impactos que persistem sobre os sistemas socioecológicos e povos dessa região.

Neste sentido, uma importante iniciativa presente na Amazônia é a Rede Barragens Amazônicas (RBA) (ADN, 2019), criada com a missão de construir capacidades locais para o avanço da pesquisa inter e transdisciplinar sobre os impactos socioecológicos da construção de barragens hidrelétricas na Amazônia. Atualmente, a rede conta com o desenvolvimento do projeto denominado “*Amazon Dams Network: Advancing Integrative Research and Adaptive Management of Social-ecological Systems Transformed by Hydroelectric Dams*”, financiado pela *US National Science Foundation* e coordenado pela Universidade da Flórida, do qual participam pesquisadores de universidades brasileiras (Universidade Federal de Rondônia [Unir], Universidade Federal do Tocantins [UFT] e

Universidade de São Paulo [USP]), de universidades dos Estados Unidos (University of Florida e Northern Arizona University) e do US Geological Survey, com o objetivo de integrar, sintetizar e compartilhar dados e conhecimentos entre os casos de estudo dos Estados Unidos (especialmente no Rio Colorado) e da Amazônia, promovendo o intercâmbio de conhecimentos sobre experiências de Gestão Adaptativa e monitoramento a longo prazo com o envolvimento das comunidades locais.

Por fim, é necessário resgatar a ideia de que as abordagens baseadas em Gestão Adaptativa foram desenvolvidas a partir do reconhecimento da incerteza e de críticas às limitações das previsões de impactos ambientais sobre sistemas socioecológicos complexos. De acordo com Kwasniak (2010), tal reconhecimento exige que as abordagens emergentes tenham capacidade de gerar mudanças efetivas na gestão de impactos ambientais, o que não significa ferir o princípio da precaução e sobrepujar a prevenção que fundamentam os processos de AIA, servindo de mera ação compensatória. Ou seja, a Gestão Adaptativa não pode ser um método paliativo para situações cujos impactos ambientais poderiam ter sido adequadamente previstos e evitados (Bond et al., 2015).

Conclusões

A Etapa de Acompanhamento da AIA apresenta grande semelhança estrutural com a Gestão Adaptativa e, conceitualmente, com os seus pressupostos de capacidade adaptativa, aprendizagem experiencial e governança. Porém, na prática, tem demonstrado dificuldades em incorporar tais pressupostos, especialmente na efetivação da aprendizagem experiencial a partir do envolvimento de todas as partes interessadas. Como resultado, o pressuposto da governança sequer apareceu na revisão exploratória realizada a partir deste contexto. Os poucos casos de sucesso envolvendo aprendizagem experiencial, com a devida participação das diversas partes interessadas, demonstram não apenas o melhor controle dos impactos ambientais resultantes, mas também a emergência de uma postura ativa das comunidades locais na apropriação dos problemas e dos processos de gestão.

Como desafios importantes no cenário brasileiro, revelam-se as grandes e pequenas usinas hidrelétricas implantadas na região Amazônica, onde ainda residem problemas para a devida efetivação da Etapa de Acompanhamento, considerando-se a existência de contextos socioecológicos dotados de grandes complexidades e incertezas. Por fim, resta claro que o compromisso de se empregar os pressupostos da Gestão Adaptativa para o aperfeiçoamento da Etapa de Acompanhamento da AIA, ou de qualquer outro instrumento, é um exercício que não pode significar, em hipótese alguma, prática de negligência com o princípio da precaução e com a devida prevenção dos impactos, os quais fundamentam a AIA enquanto instrumento de política ambiental.

Agradecimentos – Agradecemos a todas as agências que deram suporte financeiro às atividades de colaboração interdisciplinar e interinstitucional que resultaram neste

artigo: à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (Processo n.88887.371504/2019-00), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (Processo n.303542/2020-9), à National Science Foundation (NSF) (Grant n.1617413), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) (Processos n.2013/14111-9, n.2015/20288-1 e n.2019/18.988-9), à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e à Agência Nacional de Águas (ANA) (Processo n.2180/2017). Gostaríamos também de agradecer ao Conservation and Development Program (TCD), ao Center for Latin American Studies at University of Florida (UF) e à Amazon Dams Network (ADN) pelo apoio institucional e suporte.

Referências

ADN, Amazon Dams Network. Rede Barragens Amazônicas. Disponível em: <<http://amazondamsnetwork.org/>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

ALLEN, C. R. et al. Adaptive management for a turbulent future. *Journal of Environmental Management*, v.92, n.5, p.1339-45, 2011.

ANA, Agência Nacional das Águas. Resolução n.376 de Junho de 2011, 2011.

ATHAYDE, S. et al. Improving policies and instruments to address cumulative impacts of small hydropower in the Amazon. *Energy and Policy*, v.132, p.265-71, 2019a.

ATHAYDE, S. et al. Mapping research on hydropower and sustainability in the Brazilian Amazon: advances, gaps in knowledge and future directions. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, v.37, p.50-69, 2019b.

BAIR, L. S. et al. Incorporating social-ecological considerations into basin-wide responses to climate change in the Colorado River Basin. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, v.37, p.14-19, 2019.

BLUMENTHAL, D.; JANNINK, J. L. A classification of collaborative management methods. *Conservation Ecology*, v.4, n.2, 2000.

BOND, A. et al. Managing uncertainty, ambiguity and ignorance in impact assessment by embedding evolutionary resilience, participatory modelling and adaptive management. *Journal of Environmental Management*, v.151, p.97-104, 2015.

BRANCO, E. A. et al. O sistema terrestre (land system) como plataforma de integração e interpretação das complexas relações ambiente-sociedade. *Sustentabilidade em Debate*, v.8, n.3, p.111-25, 2017.

BRANCO, S. M. *Ecossistêmica: uma abordagem integrada dos problemas do meio ambiente*. São Paulo: Edgar Blücher, 2014.

CANTER, L.; ATKINSON, S. F. Adaptive management with integrated decision making: an emerging tool for cumulative effects management. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v.28, n.4, p.287-97, 2010.

CURI, K. Environmental Impact Assessment from the Point of View of a Developing Country. In: NATO. *Environmental Impact Assessment*. NATO ASI Series. Proceedings of the NATO Advanced Study Institute on Environmental Impact Assessment, Chateau de Bonas, Toulouse, France, 1981.

DORIA, C. R. C. et al. Review of Fisheries Resource Use and Status in the Madeira

- River Basin (Brazil, Bolivia, and Peru) Before Hydroelectric Dam Completion. *Reviews in Fisheries Science & Aquaculture*, v.26, n.4, p.494-514, 2018.
- ÉGRÉ, D.; SENÉCAL, P. Social impact assessments of large dams throughout the world: Lessons learned over two decades. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v.21, n.3, p.215-24, 2003.
- FGV, Fundação Getúlio Vargas. *Indicadores de Belo Monte*. Um diálogo entre condicionantes do licenciamento ambiental e o desenvolvimento local, 2016.
- FISCHER, J. et al. Advancing sustainability through mainstreaming a social-ecological systems perspective. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, v.14, p.144-9, 2015.
- FOLKE, C. et al. Adaptive governance of social-ecological systems. *Annual Review of Environment and Resources*, v.30, p.441-73, 2005.
- FOLKE, C. et al. Resilience thinking: Integrating resilience, adaptability and transformability. *Ecology and Society*, v.15, n.4, 2010.
- GALLARDO, A. L. C. F.; SÁNCHEZ, L. E. Follow-up of a road building scheme in a fragile environment. *Environmental Impact and Assessment Review*, v.24 n.1, p.47-58, 2004.
- GALLARDO, A. L. C. F. et al. Improving effectiveness of mitigation measures in EIA follow-up: The case of a highway construction in Brazil. *Management of Environmental Quality: An International Journal*, v.26 n.4, p.518-37, 2015.
- GALLARDO, A. L. C. F. et al. Linking Environmental Assessment and Management of Highway Construction in Southeastern Brazil. *Journal of Environmental Assessment Policy and Management*, v.18, n.1, p.1-27, 2016.
- GRAY, S. A. et al. Using fuzzy cognitive mapping as a participatory approach to analyze change, preferred states, and perceived resilience of social-ecological systems. *Ecology and Society*, v.20, n.2, 2015.
- GUNDERSON, L. Resilience, flexibility and adaptive management - antidotes for spurious certitude? *Conservation Ecology*, v.3, n.1, p.7, 1999.
- GWIMBI, P.; NHAMO, G. Benchmarking the effectiveness of mitigation measures to the quality of environmental impact statements: lessons and insights from mines along the Great Dyke of Zimbabwe. *Environment, Development and Sustainability*, v.18, p.527-46, 2016.
- HOLLING, C. S. Adaptive environmental assessment and management. *Wiley IIASA international series on applied systems analysis*, 1978.
- KENNEDY, T. A. et al. Flow management for hydropower extirpates aquatic insects, undermining river food webs. *BioScience*, v.66, n.7, p.561-75, 2016.
- KWASNIAK, A. J. Use and abuse of adaptive management in environmental assessment law and practice: a Canadian example and general lessons. *Journal of Environmental Assessment Policy and Management*, v.12, n.4, p.425-68, 2010.
- LEBEL, L. et al. Governance and the capacity to manage resilience in regional social-ecological systems. *Ecology and Society*, v.11, n.1, 2006.
- LEE, K. N. 1993. *Compass and Gyroscope: Integrating Science and Politics for the Environment*. Washington: Island Press, 1995.

- LEES, J. et al. Analysis of Uncertainty Consideration in Environmental Assessment: An Empirical Study of Canadian EA Practice. *Journal of Environmental Planning and Management*, v.59, n.11, p.2024-44, 2016.
- LEVIN, S. et al. Social-ecological systems as complex adaptive systems: Modeling and policy implications. *Environment and Development Economics*, v.18, n.2, p.111-32, 2013.
- MAGNUSZEWSKI, P. et al. Conceptual modeling for adaptive environmental assessment and management in the Barycz Valley, Lower Silesia, Poland. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, v.2, n.2, p.194-203, 2005.
- MARSHALL, R. et al. International principles for best practice EIA follow-up. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v.23, n.3, p.175-81, 2005.
- MCLAIN, R. J.; LEE, R. G. Adaptive Management: Promises and Pitfalls. In: *Environmental Management*, v.20, p.437-48, 1996.
- MEDEMA, W. et al. Integrating adaptive learning into adaptive water resources management. *Environmental Engineering and Management Journal*, v.13, n.7, p.1801-16, 2014.
- MELIS, T. S. et al. Surprise and opportunity for learning in Grand Canyon: The Glen Canyon dam adaptive management program. *Ecology and Society*, v.20, n.3, 2015.
- MORETTO, E. M. et al. Histórico, Tendências e Perspectivas no Planejamento Espacial de Usinas Hidrelétricas Brasileiras. A Antiga e a Atual Fronteira Amazônica. *Ambiente e Sociedade*, v.XV, n.3, p.141-64, 2012.
- MORRISON-SAUNDERS, A.; ARTS, J. Learning from experience: emerging trends in environmental impact assessment follow-up. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v. 23, n. 3, p. 170-4, 2005.
- MORRISON-SAUNDERS, A.; BAKER, J.; ARTS, J. Lessons from practice: Towards successful follow-up. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v.21, n.1, p.43-56, 2003.
- MORRISON-SAUNDERS, A. et al. Roles and stakes in environmental impact assessment follow-up. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v.19, n.4, p.289-96, 2001.
- NOBLE, B. F. Strengthening EIA through adaptive management: a systems perspective. *Environmental Impact Assessment Review*, v.20, p.97-111, 2000.
- OSTROM, E. A general framework for analyzing sustainability of social-ecological systems. *Science*, v.325, n.5939, p.419-22, 2009.
- PINTO, E. et al. Distilling and Applying Criteria for Best Practice EIA Follow-Up. *Journal of Environmental Assessment Policy and Management*, v.21, n.2, 2019.
- REED, M. S. et al. What is social learning? *Ecology and Society*, v.15, n.4, 2010.
- RESILIENCE ALIANCE. *Assessing Resilience in Social-Ecological Systems: Workbook for Practitioners. Workbook for practitioners. Version 2.0*, 2010.
- RIST, L. et al. Adaptive management: Where are we now? *Environmental Conservation*, v.40, n.1, p.5-18, 2013.
- SABO, J. L. et al. Designing river flows to improve food security futures in the Lower Mekong Basin. *Science*, v.358, n.6368, 2017.
- SÁNCHEZ, L. E. Avaliação de impacto ambiental: conceitos e métodos. *Oficina de Textos*, São Paulo: s. n., 2013.

- SÁNCHEZ, L. E.; MITCHELL, R. Conceptualizing impact assessment as a learning process. *Environmental Impact Assessment Review*, v.62, p.195-204, 2017.
- SANTOS, P. C. et al. The decline of fisheries on the madeira river, Brazil: the high cost of the hydroelectric dams in the Amazon basin. *Fisheries Management and Ecology*, v.5, p.380-91, 2018.
- SBI, Sociedade Brasileira de Ictiologia. *Parecer sobre a Nota Técnica NE-PR-SSAI-NT-0346-0 “Estudos experimentais para mitigação de impactos sobre peixes e quelônios na Volta Grande do Xingu”*. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA, 2020.
- SCHEFFER, M. *Critical transitions in nature and society*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- SLINGER, J. H. et al. From impact assessment to effective management plans: Learning from the Great Brak Estuary in South Africa. *Impact Assessment and Project Appraisal*, v.23, n.3, p.197-204, 2005.
- SPARKS, R. E. Forty years of science and management on the Upper Mississippi River: An analysis of the past and a view of the future. *Hydrobiologia*, v.640, n.1, p.3-15, 2010.
- TURNER, B. L. et al. *Land-Use and Land-Cover Change, Science/Research Plan*. IGBP Report No. 35/HDP Report n.7, Stockholm, Sweden, and Geneva, Switzerland, 1995.
- WESTLEY, F. *Governing design: the management of social systems and ecosystem maintenance*. In GUNDERSON L. H. et al. *Barriers and bridges to the renewal of ecosystems and institutions*. New York: Columbia University Press, 1995. p.391-427.
- WILLIAMS, B. K.; BROWN, E. D. Adaptive management: From more talk to real action. *Environmental Management*, v.53, n.2, p.465-79, 2014.

RESUMO – O emprego de abordagens baseadas em Gestão Adaptativa representa uma oportunidade para o aperfeiçoamento da Etapa de Acompanhamento da Avaliação de Impacto, considerando as afinidades conceituais que existem entre suas estruturas. Na prática, há casos que demonstram o aumento da capacidade adaptativa baseado em aprendizado experiencial, o que requer arranjos de governança que sejam capazes de garantir o efetivo envolvimento das diversas partes da sociedade no próprio processo de tomada de decisão. De toda forma, a Gestão Adaptativa é uma abordagem promissora, o que não pode significar o desrespeito aos princípios da precaução e da prevenção que fundamentam os processos de Avaliação de Impacto Ambiental, servindo de mero paliativo para situações cujos impactos ambientais poderiam ter sido previstos e evitados.

PALAVRAS-CHAVE: Avaliação de Impacto Ambiental, Gestão Adaptativa, Sistemas socioecológicos, Complexidade, Incerteza.

ABSTRACT – Approaches based on adaptive management are an opportunity to improve the Environmental Impact Assessment (EIA) follow-up, considering the conceptual affinities between their structures. Some cases demonstrate an increase in adaptive capacity, based on experiential learning, despite a lack of governance arrangements able to guarantee the effective involvement of different parts of society in the decision-making process. Finally, adaptive management is a promising approach for EIA follow-up, whi-

ch does not mean abrogating the principles of precaution and prevention that underlie EIA processes, serving as a mere palliative for situations whose environmental impacts might have been predicted and prevented.

KEYWORDS: Environmental Impact Assessment, Adaptive management, Socioecological systems, Complexity, Uncertainty.

Evandro Matheus Moretto é professor Associado da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), Universidade de São Paulo (USP). @ – evandromm@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-8082-387X>.

Simone Athayde é professora associada do Department of Global and Sociocultural Studies (GSS) and Latin American and Caribbean Center (LACC), Florida International University (FIU). @ – sathayde@fiu.edu / <https://orcid.org/0000-0002-3820-6595>.

Carolina Rodrigues da Costa Doria é professora associada do Departamento de Biologia da Universidade Federal de Rondônia (Unir). @ – carolinarcdoria@unir.br / <https://orcid.org/0000-0003-1638-0063>.

Amarilis Lucia Casteli Figueiredo Gallardo é professora associada do Departamento de Engenharia Hidráulica e Ambiental da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), professora associada do Programa de Mestrado em Cidades Inteligentes e Sustentáveis da Universidade Nove de Julho (Uninove). @ – amariliggallardo@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-5169-997X>.

Neiva Cristina de Araujo é professora adjunta da Universidade Federal de Rondônia (Unir). @ – neiva.araujo@unir.br / <https://orcid.org/0000-0003-3252-4514>.

Carla Grigoletto Duarte é professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Instituto de Ciências Ambientais, Químicas e Farmacêuticas (ICAQF). @ – carla.duarte@unifesp.br / <https://orcid.org/0000-0003-2129-7117>.

Evandro Albiach Branco é pesquisador do Centro de Ciência do Sistema Terrestre (CCST) do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe). @ – evandro.albiach@inpe.br / <https://orcid.org/0000-0002-1132-8250>.

Sergio Mantovani Paiva Pulice é pesquisador bolsista no Centro de Ciência do Sistema Terrestre (CCST) do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe). @ – sergio.pulice@inpe.br / <https://orcid.org/0000-0002-4885-5652>.

Daniel Rondineli Roquetti é pesquisador no Programa de Desenvolvimento Local do Centro de Estudos em Sustentabilidade da Fundação Getulio Vargas (FGVCes). @ – drroquetti@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-7472-2602>.

Recebido em 25.5.2020 e aceito em 18.2.2021.

^I Universidade de São Paulo, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Florida International University, Department of Global and Sociocultural Studies and Latin American and Caribbean Center, Florida, Estados Unidos.

^{III, V} Universidade Federal de Rondônia, Departamento de Biologia, Porto Velho, Rondônia, Brasil.

^{IV} Universidade de São Paulo, Departamento de Engenharia Hidráulica e Ambiental da Escola Politécnica, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{VI} Universidade Federal de São Paulo, Instituto de Ciências Ambientais, Químicas e Farmacêuticas, Diadema, São Paulo, Brasil.

^{VII, VIII} Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, Centro de Ciência do Sistema Terrestre, São José dos Campos, São Paulo, Brasil.

^{IX} Fundação Getúlio Vargas, Programa de Desenvolvimento Local do Centro de Estudos em Sustentabilidade, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Desafios para promoção da abordagem ecossistêmica à gestão de praias na América Latina e Caribe

MARINA RIBEIRO CORRÊA, ^I

LUCIANA YOKOYAMA XAVIER, ^{II} LEANDRA R. GONÇALVES, ^{III}

MARIANA MARTINS DE ANDRADE, ^{IV} MAYARA DE OLIVEIRA, ^V

NICOLE MALINCONICO, ^{VI} CAMILO M. BOTERO, ^{VII}

CELENE MILANÉS, ^{VIII} OFELIA PÉREZ MONTERO, ^{IX}

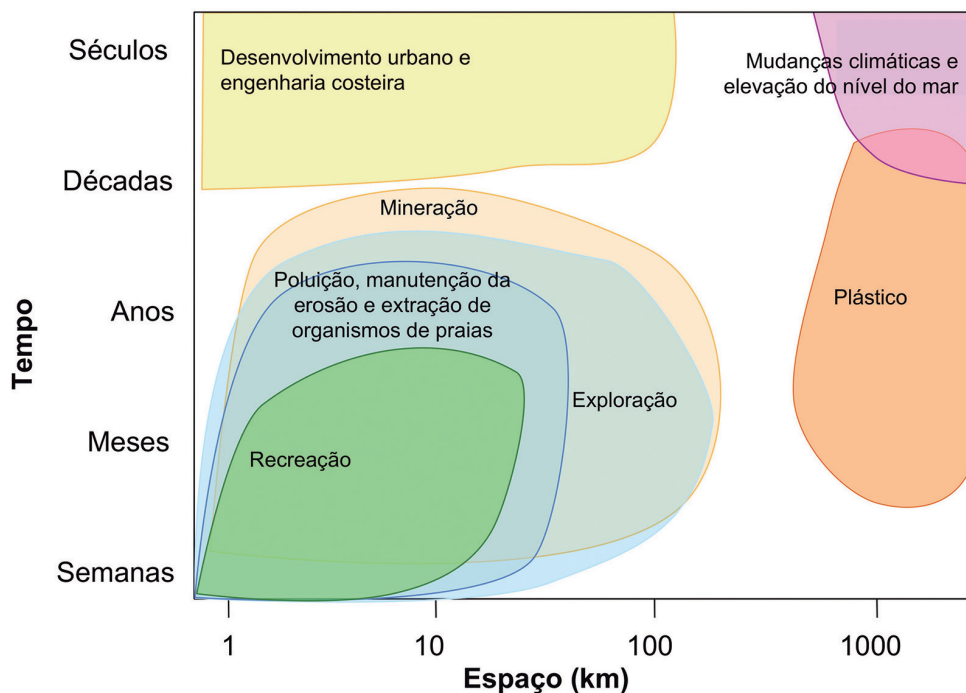
OMAR DEFEFO ^X e ALEXANDER TURRA ^{XI}

Contexto

ECOSSISTEMAS COSTEIROS e marinhos proveem uma série de benefícios para o bem-estar humano (McLeod; Leslie, 2009; Sardá; Lozoya, 2018; Blythe et al., 2020), compondo um panorama de interações que afetam e são induzidas pelo ser humano (Curtin; Pallezo, 2010; Halpern et al., 2019). As mudanças provocadas pelas atividades humanas nesses ecossistemas são observadas em nível global (IPCC, 2018, IPBES, 2019) e vêm se intensificando em ritmo acelerado (Halpern et al., 2019). Essas mudanças diminuem a chance de sucesso de abordagens rígidas de gestão (Chapin III et al., 2009) e motivam a busca por novas estratégias de promoção da sustentabilidade que considerem a complexidade inerente aos sistemas socioecológicos¹ (Berkes; Folke, 1998).

Dentre os ecossistemas costeiros, as praias – depósitos sedimentares formados pela ação de ondas e marés sobre a geomorfologia costeira (McLachlan; Defeo, 2018) – detêm um importante papel socioecológico (Schlacher et al., 2013; Sardá et al., 2015). Elas oferecem diversos Serviços Ecossistêmicos (SE)² relacionados à provisão de alimento; regulação biológica (e.g. manutenção da biodiversidade, de recursos genéticos, área de reprodução, crescimento, descanso e alimentação para diversas espécies); regulação atmosférica e do clima (e.g. sequestro de carbono); controle de doenças humanas; proteção contra inundações e proteção da costa (e.g. diminuição de risco de desastres em eventos de ondas extremas); reciclagem de nutrientes e filtragem de água; promoção de cultura, recreação, educação, pesquisa, saúde humana (Defeo et al., 2009; Schlacher et al., 2013; Unep, 2016; Sardá; Lozoya, 2018). Apesar da relevân-

cia das praias para o bem-estar humano, seus SE vêm sendo comprometidos por ameaças antrópicas que ocorrem em múltiplas escalas (Defeo et al., 2009; Harris et al., 2015; Fanini et al., 2020) (Figura 1). Inseridas na transição entre o domínio terrestre e marinho e sujeitas a impactos derivados de usos que ocorrem tanto nesses dois domínios como em seu próprio território, as praias são consideradas um ecossistema em risco (Defeo et al., 2009; Fanini et al., 2020).



Fonte: Traduzida de McLachlan; Defeo (2018).

Figura 1 – Modelo conceitual e esquemático mostrando as múltiplas escalas e níveis das ameaças antrópicas que afetam o ecossistema praias. As marcações de diferentes cores indicam a extensão potencial de ameaças individuais em cada escala.

Adicionalmente, a gestão e a governança não adequadas ou integradas dessas ameaças podem agravar os impactos às praias (James, 2020). Reconhecer que muitos problemas têm causas que abrangem várias escalas e níveis e de que há necessidade que suas soluções sejam igualmente abrangentes é cada vez mais necessário (Cash et al., 2006). Por exemplo, a poluição tem fontes múltiplas relacionadas a atividades terrestres adjacentes às praias (como a urbanização e alteração da linha de costa), regiões distantes delas (como no caso de sistema de gestão de resíduos e saneamento deficiente ao longo das bacias hidrográficas), e atividades no mar (a exemplo do tráfego marítimo; extração mineral offshore) (Unep, 2016).

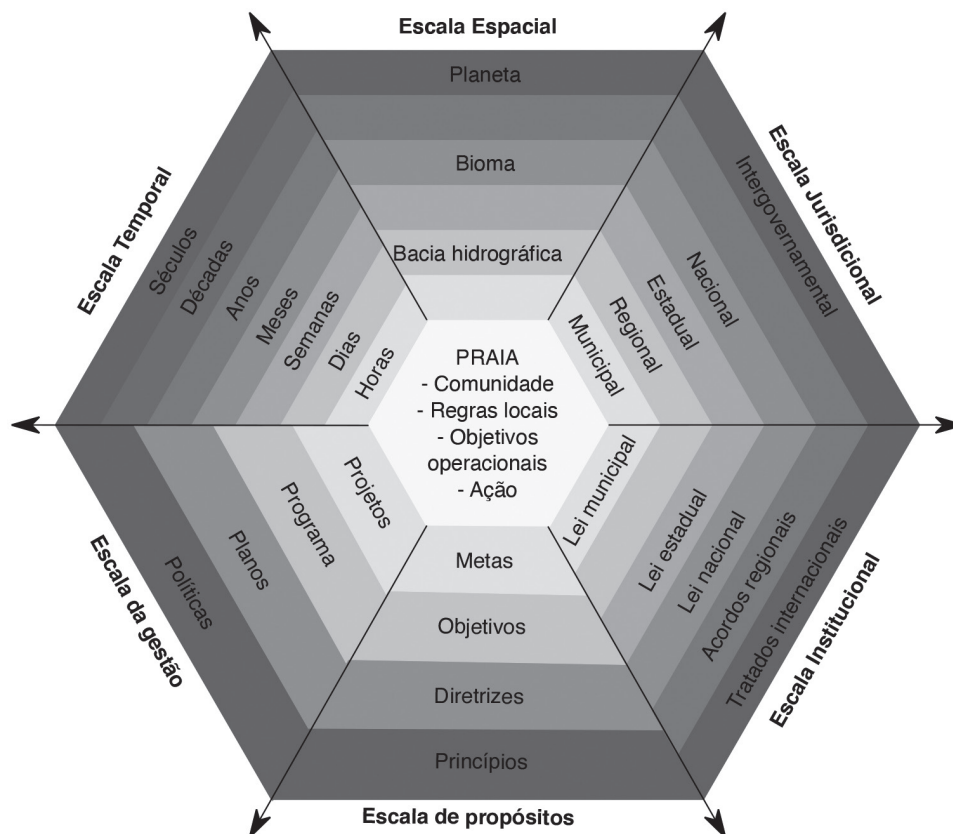
Com uma costa de cerca de 72.182 km de extensão (Reguero; Méndez; Losada, 2013), apresentando diferentes condições climáticas, oceanográficas e

feições geológicas (Silva et al., 2014), os 46 países costeiros e insulares da América Latina e Caribe (AL&C) possuem a maioria dos ecossistemas costeiros existentes no planeta (Barragán, 2001). Dentre eles, o ambiente praias se destaca por ocupar, historicamente, o maior nicho no mercado do turismo (Unep, 2016). As praias da AL&C são internacionalmente reconhecidas por sua diversidade e beleza, sendo apreciadas por visitantes do mundo inteiro que desfrutam de seu uso direto e indireto, o que lhes confere uma importância econômica estratégica (Barragán, 2001; Botero; Williams; Cabrera, 2015).

Além de espaço para recreação e socialização (Botero; Cabrera, Zielinski, 2018), as praias na AL&C contribuem para a segurança alimentar e subsistência de populações tradicionais ao suportar manifestações culturais, como a coleta de alimento (Defeo; de Alava, 1995; Barragán, 2001; Turra et al., 2016). Dada a vulnerabilidade da AL&C a desastres naturais como inundações e furacões (Montero; Milanés, 2020), as praias também desempenham uma função importante de proteção costeira na região (Silva et al., 2014; Unep, 2016). Ainda, esse ambiente fornece outros SE que não estão diretamente relacionados aos usos humanos como os de regulação climática, manutenção da diversidade genética e provisão de habitat para diversas espécies (Sardá; Lozoya, 2018). Esse conjunto de SE evidencia a importância socioecológica das praias na AL&C. Entretanto, o cenário da AL&C não é diferente do restante do globo, visto que o aumento das taxas de crescimento populacional na zona costeira, as alterações de uso do solo,³ a escalada da erosão costeira, o aumento do turismo em massa, a poluição, a perda de biodiversidade e as mudanças climáticas, ameaçam seriamente este ambiente (Barragán-Munoz, 2020; Unep, 2016).

As ameaças às praias na AL&C reforçam a discussão quanto à inadequação de métodos reducionistas tradicionalmente empregados para a solução de problemas complexos (Botero; Williams; Cabrera, 2015). Nesse sentido, é imperativo que a gestão promova a sustentabilidade das praias, considerando a manutenção da biodiversidade e dos SE e confrontando a fragmentação da gestão (Sardá et al., 2015). Esse tipo de abordagem holística é particularmente relevante nos países da AL&C, onde a desigualdade para acessar e controlar recursos naturais provoca o aumento da degradação ambiental e da vulnerabilidade de grupos sociais (Baud et al., 2000).

Dessa maneira, possíveis soluções requerem o envolvimento de diferentes setores (por exemplo, turístico, meio ambiente, planejamento urbano, entre outros), grupos sociais (como governo, sociedade civil e setor privado) e níveis jurisdicionais (de cooperações internacionais a níveis mais locais) que lidam com as diversas escalas espaciais (da praia ao continente e planeta) e temporais (considerando intervalos curtos a seculares) relacionadas às ameaças que incidem sobre este ambiente. Essa abordagem permite que a gestão de praias seja entendida como transescalar e multinível (Figura 2).



Fonte: Elaborada pelos autores.

Figura 2 – Representação das diferentes escalas e níveis a serem considerados na gestão de praia em uma abordagem transescalar.

Considerando o esforço dos países da AL&C em gradualmente implementar diferentes modelos de gestão de praias baseados em modos de governança⁴ (Botero; Milanés 2015) e marcos legais nacionais e internacionais (Barragán, 2001; Botero; Williams; Cabrera, 2015, Barragán-Muñoz, 2020), este artigo visa discutir a importância e os desafios da incorporação da Gestão Baseada em Ecossistemas (GBE) na gestão de praias na AL&C. Primeiramente é apresentado o que é a GBE e como ela se relaciona com os processos de gestão de praias arenosas. Em seguida discute-se o que é importante para implementá-la e que desafios e oportunidades de sua implementação são relevantes para a gestão de praias da AL&C.

A gestão baseada em ecossistemas

Há mais de dez anos é discutido o fomento a novas formas de governança que contraponham sistemas de gestão convencionais para as regiões marinhas e costeiras (Long; Charles; Stephenson, 2015). Para além de uma governança vertical baseada em ações de governo, há vários tipos de estruturas e redes de governança que se relacionam com a GBE, como a governança política (Botero; Milanés, 2015), governança econômica, estratégica ou de gestão de negócios

(Williamson, 1996), governança urbana (Porras, 2018) e governança local (Botero et al., 2017). Elas são integradas no contexto da gestão pública (Kickert et al., 1997), políticas públicas ou redes de políticas (Zurbriggen, 2004), nas quais há um interesse crescente por analisar tendências para estruturas de governança mais horizontais, como “governança sem governo” ou “governança global” (Quintero-Castellanos, 2017), que pressupõem uma maior integração entre os diferentes matizes da tomada de decisão sem necessariamente uma coordenação *top-down* governamental.

Essa discussão ganhou escala em conferências, acordos, metas e levantamentos globais que assumem a complexidade e a interdependência dos processos socioecológicos, como os esforços do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC, 2018), da Plataforma Intergovernamental para a Biodiversidade e os Serviços dos Ecossistemas (IPBES, 2019), das estratégias da Agenda 2030 (UN, 2015) e da Década da Ciência Oceânica para o Desenvolvimento Sustentável (Unesco, 2019), promovidas pela Organização das Nações Unidas. Na institucionalização de agendas globais de governança entende-se a importância atribuída à incorporação da GBE na gestão dos ecossistemas oceânicos e costeiros (CBD, 2004; UN, 2012).

A GBE é definida por Long, Charles e Stephenson (2015, p.59) como:

[...] uma abordagem interdisciplinar que equilibra os princípios ecológicos, sociais e de governança em escalas temporais e espaciais em uma área geográfica distinta para uso sustentável de recursos. Conhecimento científico e monitoramento efetivo são usados para reconhecer as conexões, integridade e biodiversidade dentro de um ecossistema, juntamente com a sua natureza dinâmica e incertezas associadas. A GBE reconhece o sistema como socioecológico, [...] onde as decisões refletem a escolha da sociedade. [tradução dos autores]

A GBE tem como meta manter o ecossistema em uma condição saudável, produtiva e resiliente, fundamentando-se na busca por um processo de gestão holístico e adaptativo (CBD, 2004; Long; Charles; Stephenson, 2015). A partir do entendimento da zona costeira como um sistema socioecológico complexo, a GBE preza tanto pela diversidade de conhecimentos para lidar com as incertezas e a imprevisibilidade associadas, como pelo dinamismo dos ecossistemas costeiros e oceânicos e particularidades dos sistemas sociais e de gestão relacionados (CBD, 2004; Arkema; Abramson; Dewsbury, 2006; McLeod; Leslie, 2009; Curtin; Pallezo, 2010; Long; Charles; Stephenson, 2015). Nesse processo, a GBE considera os atributos particulares do sistema socioecológico, definindo os limites para a gestão operacionalmente e não condicionando-os à delimitações geopolíticas (CBD, 2004; Curtin; Pallezo, 2010) e reconhece a relevância do conhecimento científico interdisciplinar para subsidiar a gestão (Leslie et al., 2015).

Em última instância, implementar a GBE significa transformar o modo como as pessoas se relacionam e interferem nos ecossistemas (McLeod; Leslie,

2009), promovendo mudança no sistema de governança. Assim, é necessária uma visão integrada, na qual a diversidade de atores aumente a capacidade em lidar positivamente com as mudanças (Chapin III et al., 2009). Tal diversidade também é importante para assegurar o potencial de promover um sistema de governança que considere as interações entre os ambientes terrestre e marinho e o papel de diferentes instituições e competências sobrepostas nesses espaços (Pittman, Armitage, 2016) garantindo o funcionamento ecológico. Tal visão demanda comunicação, colaboração e coordenação entre os diferentes níveis e setores da gestão e da sociedade (Arkema; Abramson; Dewsbury, 2006; Christie et al., 2009; Tallis et al., 2010; Leslie et al., 2015; Marshak et al., 2017), endossando ampla participação social no processo de tomada de decisão. Ainda, no processo de implementação da GBE e de mudança no sistema de governança, as políticas públicas têm um papel fundamental, pois garantem a segurança jurídico-institucional das propostas de gestão (Araújo, 2018; Gelcich et al., 2018). Para tanto, é necessária a criação de políticas mais coesas e integradas que visem a conservação dos SE frente aos impactos transescalares e multiníveis que os acometem (Rosenberg; McLeod, 2005; Gelcich et al., 2018).

A prática da GBE engloba uma compreensão transversal dos atuais problemas e desafios da sustentabilidade, norteadas pela produção conjunta de conhecimento, entendimento de escalas e transdisciplinaridade,⁵ o que ressalta, entre outros fatores, a necessidade da integração ciência-política e o papel de liderança de cientistas em alguns registros de sua implementação (Leslie et al., 2015). Promover a transdisciplinaridade, no entanto, implica em integrar universos cujos princípios e práticas são distintos (Xavier; Gonçalves, 2019) e demanda novas formas de produção do conhecimento que conectem epistemologias e códigos de diferentes disciplinas científicas entre si e a processos sociais e de tomada de decisão (Luks; Siebenhüner, 2007). Além de avançarem na discussão epistemológica da ciência, tais abordagens têm o potencial adicional de promover e fortalecer arranjos institucionais e a participação social na gestão (Grilli et al., 2019).

A GBE oferece oportunidades inovadoras para a sustentabilidade das praias ao trazer uma visão holística e diversificada que atende às necessidades específicas do ecossistema praiado (Sardá et al., 2015) (Tabela 1). No processo de implementação da GBE em praias, a identificação de ameaças ao ecossistema pode revelar alterações nos processos e funções ecossistêmicas e na provisão dos SE (Harris et al., 2015; Enriquez-Acevedo et al., 2018), além de destacar aspectos da gestão que devem ser melhorados para não comprometer o funcionamento do ecossistema e a multiplicidade de seus usos (Botero; Cabrera, Zielinski, 2018).

Tabela 1 – Relação entre as necessidades da gestão de praias e os princípios da Gestão Baseada em Ecossistemas (GBE). Necessidades da gestão de praias de acordo com Sardá e colaboradores (2015) e princípios da GBE estabelecidos por Long, Charles e Stephenson (2015)

Necessidades da Gestão de Praias	Princípios da GBE														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Considerar a dinâmica, os diferentes níveis e escalas do funcionamento dos processos naturais que ocorrem e influenciam as praias e adotar uma perspectiva de longo prazo															
Adotar medidas a partir de uma visão holística de uma perspectiva geográfica: as praias não podem ser consideradas de maneira isolada em relação às bacias hidrográficas e os ambientes marinhos que as influenciam															
Reconhecer a dinâmica socioecológica e o funcionamento da praia a partir de sua interdependência com os ambientes terrestre e marinho															
Considerar a dinâmica dos elementos relacionados aos sistemas hidrológico, geomorfológico, climático, ecológico, socioeconômico e cultural de maneira integrada, não excedendo a capacidade de carga do ambiente e evitando os efeitos negativos vindos de desastres naturais e do desenvolvimento urbano															
Garantir a presença e o uso da biodiversidade de acordo com as especificidades de cada praia															
Evitar danos ao funcionamento natural da praia e, quando ocorrer degradação, restaurar o ambiente															
Se guiar a partir dos processos que ocorrem no sistema, visando o desenvolvimento sustentável das praias e ecossistemas adjacentes															
Desenvolver um sistema de informação para orientar a tomada de decisão e incluir conhecimentos científicos, indígenas e locais, inovações e monitoramento no processo de gestão															
Garantir o Manejo adaptativo para que as mudanças no sistema sejam levadas em consideração															
Promover a coordenação institucional entre os diferentes serviços administrativos e as autoridades regionais e locais competentes pela zona costeira, também incluindo as diferentes disciplinas científicas															
Utilizar o planejamento participativo de maneira transparente em um no processo de tomada de decisões que inclua as populações locais															
Construir/Desenvolver uma estrutura de governança eficaz e adequada															
Garantir que a gestão das praias seja considerada nos planos e programas de desenvolvimento urbano ou outras políticas setoriais, pois podem afetar o ambiente praias															
Acomodar e priorizar os serviços públicos necessários para as atividades que ocorrem nas praias considerando sua multiplicidade e os aspectos socioecológicos															
Priorizar a conexão entre o bem-estar humano e o funcionamento das praias e incluí-la nas políticas públicas															

Princípios da GBE: 1. Considerar a dinâmica natural dos ecossistemas/ 2. Considerar a conexão entre os ecossistemas/ 3. Prezar pela integridade ecológica e biodiversidade/ 4. Ter monitoramento apropriado dos parâmetros ambientais/ 5. Visar a sustentabilidade/ 6. Aplicar o Manejo Adaptativo/ 7. Reconhecer as incertezas/ 8. Ter uma visão interdisciplinar/ 9. Empregar o conhecimento científico/ 10. Garantir que o processo de tomada de decisão reflita escolhas da sociedade/ 11. Praticar a Gestão Costeira Integrada/ 12. Garantir amplo envolvimento social / 13. Reconhecer características socioecológicas do sistema/ 14. Considerar diferentes escalas espaciais e temporais / 15. Definir a unidade de gestão a partir dos atributos socioecológicos do sistema. *Fonte:* Traduzida e adaptada de Sardá et al. (2015).

A Gestão de Praias na América Latina e Caribe e os desafios para a implementação da GBE

A maioria dos países costeiros da AL&C (n=26) possui algum tipo de política ou estratégia setorial relevante para a Gestão Costeira Integrada⁶ (GCI) (Barragán-Muñoz, 2020), o que pode ser promissor para a implementação da GBE em praias, visto que ambas compartilham princípios relacionados à integração, participação e gestão adaptativa (Arkema; Abramson; Dewsbury, 2006) e podem ser complementares. Ainda assim, a implementação da GBE deve considerar o contexto anterior a sua implementação, pois, se representar um afastamento radical do modelo de gestão existente, ela pode gerar resistência e afetar o equilíbrio delicado entre alterar os princípios da gestão e manter processos em prática (Christie et al., 2009; Leslie et al., 2015).

O compartilhamento de princípios com a GCI e o alinhamento dos países da AL&C com acordos e tratados internacionais baseados na abordagem ecossistêmica, indicam o potencial para promoção da GBE (Gelcich et al., 2009; Araújo, 2018). No entanto, apenas dois países da AL&C fazem referência a princípios da GBE em suas políticas de gestão costeira (Barragán-Muñoz, 2020), e mesmo nessas condições, a inclusão de tais princípios em normas e acordos nos diversos níveis institucionais, bem como sua aplicação na prática da gestão, ainda representam desafios (Gelcich et al., 2009; Araújo, 2018). Tais desafios são proeminentes em países em desenvolvimento, pois estes enfrentam desafios adicionais para gerir ecossistemas costeiros complexos, como pressão do setor privado, escassez de recursos econômicos, capacidade institucional limitada, treinamento técnico inadequado dos gestores e forte influência de estratégias que reforçam a fragmentação da gestão (Botero; Williams; Cabrera, 2015; Vélez; García; Tenório, 2018).

A instabilidade política, Estados fracos, governos corruptos, grande desigualdade social, participação social incipiente ou nula e a economia baseada em recursos naturais para exportação também são apontados como desafios para implementação e manutenção da GBE nos trópicos (Christie et al., 2009). Essa situação é agravada pela ausência de políticas de Estado que possam munir e manter a GBE com investimento e apoio institucional a longo prazo (Tallis et al., 2010). Esse cenário, com poucas exceções (Cabrera et al., 2009), também ocorre na gestão de praias da AL&C, onde programas governamentais são criados para serem implantados no período do mandato de seus proponentes, de modo que, quando efetivados, acabam sendo realizados em curto prazo, a partir de decisões centralizadas, reducionistas e setorializadas (Botero; Williams; Cabrera, 2015).

Além da importância geral da participação social na implementação e manutenção da GBE em praias (Sardá et al., 2015), na AL&C a maioria dos países classificam as praias como bens de uso público (Barragán, 2001; Barragán-Muñoz 2020), o que reforça a importância da tomada de decisão de forma participativa e plural, incluindo os diferentes setores da sociedade (Botero; Diaz,

2009). Alcançar tal cenário e promover a gestão participativa, entretanto, pode representar um desafio intrínseco na AL&C, a exemplo do Brasil, onde atores sociais e governamentais nem sempre detêm as habilidades, os meios ou mesmo a disposição para tomar parte em processos de tomada de decisão (Seixas et al., 2019).

A falta de conhecimento científico acerca da dinâmica dos sistemas socioecológicos e dos efeitos da gestão no próprio ecossistema é outra barreira para a implementação da GBE (Marshak et al., 2017; James, 2020). O ambiente praial é um tema pouco explorado na literatura científica mundial e costuma ser abordado em trabalhos mais disciplinares, desvinculados de processos de gestão (Nel et al., 2014; Fanini et al., 2020) e com pouca descrição das conexões entre os diversos componentes do ecossistemas e suas interações (*feedback loop*) (James, 2000; Gelcich et al., 2009). A AL&C é uma região importante no desenvolvimento da pesquisa relacionada a sistemas socioecológicos e interação ciência-política, com um crescimento recente de estudos acerca da gestão de praias, incluindo temas ligados à GBE, gestão de riscos, geomorfologia ou governança (Botero; Cervantes; Finkl, 2018). Porém ainda há a necessidade de integrar as diferentes disciplinas e grupos de pesquisa (Baud et al., 2000; Grilli et al., 2019; Xavier; Gonçalves, 2019). Ademais, a instabilidade política e econômica na região tem o potencial de prejudicar o desenvolvimento científico (Ciocca; Delgado, 2017) e sua possível tradução em políticas públicas. Estudos sobre SE vêm crescendo em número na AL&C (Enriquez-Acevedo et al., 2018), no entanto de forma pouco balanceada considerando temas abordados, a exemplo dos poucos estudos com foco em praias (Botero; Wilians; Cabrera, 2015) e de estudos que conectem processos ecológicos à provisão de SE (Balvanera et al., 2012), e a produção dos diferentes países.

O desafio da produção de conhecimento também permeia a disponibilização das informações e a aplicação do conhecimento produzido para subsidiar mudanças regulatórias e institucionais (como falta de robustez legal; ausência de regulamentação local; sobreposição de competências; responsabilidades desconectadas) (Leslie et al., 2015) e propostas de objetivos operacionais para a gestão (Arkema; Abramson; Dewsbury, 2006). Mesmo quando os dados científicos são abundantes e disponíveis, estruturas de governança frágeis e centradas na institucionalidade pública podem obstruir o compartilhamento e o acesso a dados relacionados à implementação da GBE ou mesmo limitar sua aplicação na gestão (Tallis et al., 2010; Leslie et al., 2015).

A região carece, ainda, de estudos empíricos e teóricos sobre a própria implementação da GBE. Exemplos de implementação da GBE são majoritariamente oriundos de países desenvolvidos e baseados em estratégias coordenadas pelo governo, exigindo novos planos de gestão e a integração entre os órgãos (Gelcich et al., 2009). Entretanto, quando se analisa a gestão de praias na AL&C, entende-se que a implementação da GBE conduzida pelo governo

não é suficiente para superar os múltiplos desafios de ordens e níveis variados que existem na região (Figura 3).

No contexto da AL&C, a consolidação de diretrizes para superar os desafios apresentados para a implementação da GBE pode fortalecer a rede regional e internacional, favorecendo a troca de experiências e de conhecimento. Mesmo que em estágios diferentes, a aplicação da GBE na AL&C promovida por iniciativas que focam no incentivo à participação social (Gelcich et al., 2009; Seixas et al., 2019) e reforçam as conexões do sistema sociedade-natureza (relacionados à questão dos SE) (Balvanera et al., 2012), é uma realidade que pode ser transposta para a gestão de praias. Espera-se que a troca de experiência entre os diversos países em cooperação possa beneficiar os múltiplos atores envolvidos e dar volume ao controle social para lidar com os desafios ambientais relacionados à gestão de praias.



Fonte: Elaborada pelos autores.

Figura 3 – Desafios a serem considerados para a implementação da Gestão Baseada em Ecossistemas (GBE) nos países da América Latina & Caribe.

Considerações finais sobre a GBE em praias na AL&C

Apesar das disparidades existentes entre os países, no fim do século XX a gestão costeira na região da AL&C sinalizava novas tendências de integração e evidenciava desafios comuns como o baixo reconhecimento público e institucional, recursos limitados (financeiros e humanos) e pouca informação científica (Barragán, 2001; Barragán-Muñoz, 2020). Duas décadas depois, avanços na gestão e fomento à implementação da GCI ocorreram na maioria dos países costeiros da AL&C. No entanto, muitos dos desafios perduram, em especial a disparidade entre os diferentes países (Barragán-Muñoz, 2020). Sendo a gestão integrada das praias uma aplicação da GCI em nível local (Botero; Diaz, 2009), é lógico supor que essa enfrenta, se não os mesmos, desafios mais complexos dadas as particularidades desse ambiente e as diversas escalas que o afetam.

A necessidade de aquisição de dados contínuos sobre os processos, efeitos cumulativos e forçantes do ambiente praias como sistema socioecológico (Harris et al., 2015; James, 2000) se faz imperativa na gestão de praias da AL&C,

como se pode concluir a partir de sua caracterização. O estabelecimento de parcerias, agendas comuns e cooperação entre os países da região pode contribuir para aprimorar e aprofundar o conhecimento regional sobre a implementação da GBE em países em desenvolvimento e contornar os problemas de produção e aplicação do conhecimento científico. Espera-se que a abordagem integrada aplicada em projetos de cooperação promova avanços na promoção da GBE na AL&C nas próximas décadas (Muñoz-Sevilla; Le Bail, 2017). Exemplos regionais, como a Rede Proplayas e a Rede Ibermar (Rede Iberoamericana de Manejo Costeiro Integrado), vêm sendo apontados como relevantes na promoção da ciência e do conhecimento sobre gestão de praias e para a superação dos desafios relacionados à interface ciência-política (Lahsen et al., 2013). Dessa maneira, promover a incorporação da GBE na gestão de praias na AL&C é uma ferramenta a ser fortalecida para a promoção da transdisciplinaridade e, consequentemente, a sustentabilidade das praias.

Ademais, a interação ciência-gestão também pode desenvolver a capacidade institucional e técnica para a tomada de decisão na AL&C. Ao favorecer capacitar e a cocriação de conhecimento, a implementação da GBE pode orientar a escolha de parâmetros sistêmicos para a análise crítica e adequação dos processos de gestão para cada contexto, bem como no fortalecimento da interação ciência-gestão e da gestão participativa de praias. Deve-se considerar o estímulo ao interesse de órgãos públicos de diferentes níveis na implementação de abordagens descentralizadas e transparentes, o que pode resultar na formulação de políticas que respondam às escolhas da sociedade e contribuam para a sustentabilidade do ecossistema praias.

Agradecimentos – Esta publicação é vinculada aos projetos “Governança ambiental na macrometrópole Paulista face à variabilidade climática” (Fapesp 2015/03804-9), “Fostering the ecosystem-based approach in beach spatial planning and conservation” (Fapesp 2018/19776-2) e “Será que vai dar praia? Inovações para a sustentabilidade dos oceanos” (Fundação Grupo Boticário, Process. 1133-20182). Os autores agradecem o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (AT 309697/2015-8; 310553/2019-9), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (LYX 2017/21797-5 e 2019/13851-5; LRG 2018/00462-8 e 2019/04481-0; MRC 2018/13238-9 e 2019/13898-1) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (código financeiro 001: NM; MO; MRC).

Notas

1 Sistema Social-ecológico, ou Sistema Social-ecológico Acoplado, como usado por McLeod e Leslie (2009), é um termo que descreve um sistema homem-natureza dinâmico, intrinsecamente relacionado e coevolutivo, onde é reconhecida a complexidade e a variabilidade das características ecológicas, econômicas, culturais e institucionais inerentes aos ecossistemas e sociedades (Berkes; Folke, 1998). Nestes sistemas, as interações en-

tre a dimensão social e natural ocorrem em múltiplas escalas (geográfica, organizacional) e podem ser intermediadas pelos SE. (McLeod; Leslie, 2009, p.4-5).

- 2 Serviços Ecosistêmicos equivalem a um conceito comumente descrito como as “contribuições dos ecossistemas para o bem-estar humano” (de Groot et al., 2010, p.25).
- 3 A mudança no uso do solo é um conceito que engloba uma série de eventos, processos e ações que levam a mudanças ambientais. Refere-se principalmente a urbanização e construção/ mineração (Unep, 2016).
- 4 Governança é um sistema social voltado a orientar o comportamento coletivo em direção aos resultados desejados e longe dos resultados indesejáveis. Um sistema de governança é um conjunto de elementos que inclui arranjos institucionais e atores, que formam o núcleo desse sistema, mas que também inclui elementos cognitivos, culturais e tecnológicos (Young, 2017)
- 5 Transdisciplinaridade relaciona-se ao envolvimento de cientistas de diferentes áreas do conhecimento e de não cientistas no processo de produção do conhecimento (Luks; Siebenhüner, 2007)
- 6 Gestão Costeira Integrada (GCI) equivale a uma proposta adaptativa, participativa e integrativa de gestão que é focada em gerenciar as atividades humanas, considerando a dimensão natural e envolvendo diferentes setores, conhecimentos, instituições e governos, garantindo sua consistência interna às propostas (Cicin-Sain; Knecht, 1998).

Referências

ARAÚJO, F. C. B. Desafios à adoção da abordagem ecossistêmica como instrumento jurídico para a gestão de recursos marinhos na zona costeira brasileira. In: OLIVEIRA, C. C. et al. (Ed.) *Meio ambiente marinho e Direito* - Volume II: A gestão sustentável dos recursos marinhos na zona costeira e no espaço marinho. Curitiba: s. n., 2018.

ARKEMA, K. K.; ABRAMSON, S. C.; DEWSBURY, B. M. Marine Ecosystem-Based Management: From Characterization to Implementation. *Front Ecol Environ*. v.4, n.10, p.525-32, 2006.

BALVANERA, P. et al. Ecosystem services research in Latin America: The state of the art. *Ecosyst Serv.*, v.2, p.56-70, 2012.

BARRAGÁN, J. M. The coasts of Latin America at the end of the century. *J. Coastal Res.* v.17, n.4, p.885-99, 2001.

BARRAGÁN-MUÑOZ, J. M. Progress of coastal management in Latin America and the Caribbean. *Ocean Coast Manage*, v.184, 2020.

BAUD, M. State-building and Borderlands in Latin America. In: VAN DIJK, P.; OUCNCCL, A.; ZOOMERS, A. (Ed.) *Fronteras: Towards a Borderless Latin America*. Amsterdam: CEDLA Latin American Studies, p.41-82. 2000.

BERKES, F.; FOLKE, C. Linking Social and Ecological Systems for Resilience and Sustainability. *Beijer Discussion Paper Series*, v.5, p.1-23, 1998.

BLYTHE, J. et al. Frontiers in coastal well-being and ecosystem services research: a systematic review. *Ocean & Coastal Management*, v.185, p.105028, 2020.

BOTERO, C. M.; CABRERA, J. A.; ZIELINSKI, S. Tourist Beaches. In: FINKL, C.;

- MAKOWSKI, C. (Ed.) *Encyclopedia of Coastal Science*. Encyclopedia of Earth Sciences Series. Springer. 2018.
- BOTERO, C. M.; CERVANTES, O.; FINKL, C. W. (Ed.) *Beach Management Tools - Concepts, Methodologies and Case Studies*. Coast Res Lib. Springer. 2018. v.24.
- BOTERO, C.; DIAZ, L. H. La playa como espacio costero particular en la Gestión Integrada Costera, revisión desde la bibliografía especializada. *Revista Medio Ambiente, Turismo y Sustentabilidad*, v.2, p.99-107, 2009.
- BOTERO, C. M. et al. Indicadores de gobernabilidad para la gestión del riesgo costero en Colombia. *Revista Luna Azul*, v.45, p.227-51, 2017.
- BOTERO, C. M., MILANÉS, C. (Ed.) *Aportes para la Gobernanza Marino-Costera. Gestión del riesgo, gobernabilidad y distritos costeros*. Bogotá: Fondo de publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda, 2015. 554p.
- BOTERO, C. M., WILLIAMS, A. T., CABRERA, J. A. Advances in Beach Management in Latin America: Overview from Certification Schemes. In: FINKL, F.; MAKOWSKI, C. (Ed.) *Environmental Management and Governance*. Coast Res Lib., 2015, v.8.
- CABRERA, J. A. et al. Evaluación del programa de manejo integrado de la playa de Varadero (Cuba): 7 años de experiencias y reto. *Revista Medio Ambiente, Sustentabilidad y Turismo*, v.2, p.67-79, 2009.
- CASH, D. W. et al. Scale and cross-scale dynamics: Governance and information in a multilevel world. *Ecol Soc*, v.11, n.2, p.8, 2006.
- CONVENTION ON BIOLOGICAL DIVERSITY (CBD). *The Ecosystem Approach, Guidelines*. 50p. Montreal: CBD. 2004. Disponível em: <<https://www.cbd.int/doc/publications/ea-text-en.pdf>>. Acesso em: Fev. 2020.
- CHAPIN III, F. S.; KOFINAS, G. P.; FOLKE, C. (Ed.) *Principles of ecosystem stewardship: resilience-based natural resource management in a changing world*. New York: Springer, 2009. 401p.
- CHRISTIE et al. Back to basics: an empirical study demonstrating the importance of local-level dynamics for the success of tropical marine ecosystem-based management. *Ocean Coast Manage*, v.37, n.3-4, p.349-73, 2009.
- CICIN-SAIN, B.; KNECHT, R. Integrated coastal and ocean management: concepts and practices. *Island press*. 1998.
- CIOCCA, D. R.; DELGADO, G. The reality of scientific research in Latin America; an insider's perspective. *Cell Stress and Chaperones*, v.22, n.6, p.847-52, 2017.
- CURTIN, R.; PRELLEZO, R. Understanding marine ecosystem based management: a literature review. *Mar Policy*, v.34, n.5, p.821-30, 2010.
- DEFEO, O.; DE ALAVA, A. Effects of human activities on long-term trends in sandy beach populations: the wedge clam *Donax hanleyanus* in Uruguay. *Mar Ecol Prog Ser.*, v.123, p.73-82, 1995.
- DEFEO, O. et al. Threats to sandy beach ecosystems: a review. *Estuar Coast Shelf Sci.*, v.8, n.1, p.1-12. 2009.
- DE GROOT, R. S. et al. Challenges in integrating the concept of ecosystem services and values in landscape planning, management and decision making. *Ecol Complex.*, v.7, n.3, p.260-72. 2010.

- ENRIQUEZ-ACEVEDO, T. et al. Willingness to pay for Beach Ecosystem Services: The case study of three Colombian beaches. *Ocean Coast Manag*, v.161, p.96-104, 2018.
- FANINI, L.; DEFEO, O.; ELLIOTT, M. Advances in sandy beach research – Local and global perspectives. *Estuar Coast Shelf Sci.*, v.234, 2020.
- GELCICH, S. et al. Marine ecosystem-based management in the Southern Cone of South America: Stakeholder perceptions and lessons for implementation. *Mar Policy.*, v.33, n.5, p.801-6, 2009.
- GELCICH, S. et al. Assessing the implementation of marine ecosystem based management into national policies: Insights from agenda setting and policy responses. *Mar Policy*, v.92, p.40-7. 2018.
- GRILLI, N. de M. et al. Integrated science for coastal management: Discussion on a local empirical basis. *Ocean Coast Manage*, v.167, p.219-28, 2019.
- HALPERN, B. S. et al. Recent pace of change in human impact on the world's ocean. *SCI Rep-Uk.*, v.9, n.1, p.1-8, 2019.
- HARRIS, L. et al. Quantifying cumulative threats to sandy beach ecosystems: a tool to guide ecosystem-based management beyond coastal reserves. *Ocean Coast Manage*, v.110, p.12-24, 2015.
- INTERGOVERNMENTAL PANEL ON CLIMATE CHANGE (IPCC). Special Report on the Ocean and Cryosphere in a Changing Climate. 2018. Disponível em: <<https://www.ipcc.ch/srocc/>>. Acesso em: Fev. 2020.
- INTERGOVERNMENTAL SCIENCE-POLICY PLATFORM ON BIODIVERSITY AND ECOSYSTEM SERVICES (IPBES). Global assessment report on biodiversity and ecosystem services of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services. 2019. Disponível em: <<https://ipbes.net/global-assessment>>. Acesso em: Fev. 2020.
- JAMES, R. J. From beaches to beach environments: linking the ecology, human-use and management of beaches in Australia. *Ocean Coast Manage*, v.43, p.495-514, 2000.
- KICKERT, J. M.; KLIJN, E.; KOPPENJAN, J. *Managing Complex Networks: Strategies for the Public Sector*. London: Sage, 1997.
- LAHSEN, M. et al. The contributions of regional knowledge networks researching environmental changes in Latin America and Africa: a synthesis of what they can do and why they can be policy relevant. *Ecol Soc.*, v.18, n.3, p.14, 2013.
- LESLIE, H. et al. Learning from ecosystem-based management in practice. *Ocean Coast Manage*, v.43, n.5, p.471-97, 2015.
- LONG, R. D.; CHARLES, A.; STEPHENSON, R. L. Key principles of marine ecosystem-based management. *Mar Policy*, v.57, p.53-60, 2015.
- LUKS, F.; SIEBENHÜNER, B. Transdisciplinarity for social learning? The contribution of the German socio-ecological research initiative to sustainability governance. *Ecol Econ.*, v.63, n.2-3, p.418-26, 2007.
- MARSHAK, A. R. et al. International perceptions of an integrated, multi-sectoral, ecosystem approach to management. *ICES J Mar Sci.*, v.74, n.1, p.414-20, 2017.
- MCLACHLAN, A.; DEFEO, O. *The Ecology of Sandy Shores*. 3.ed. s. l.: Academic Press, 2018.

- MCLEOD, K. L.; LESLIE, M. *Ecosystem-based management for the oceans*. Washington, DC: Island Press, 2009. 392p.
- MONTERO, P.; MILANÉS C. B. Social perception of coastal risk in the face of hurricanes in the southeastern region of Cuba. *Ocean Coast Manage*, v.184, n.1, 2020.
- MUÑOZ SEVILLA, N. P.; LE BAIL, M. Latin American and Caribbean regional perspective on Ecosystem Based Management (EBM) of Large Marine Ecosystems goods and services. *Environmental Development*, v.22, p.9-17, 2017.
- NEL, R. et al. The status of sandy beach science: Past trends, progress, and possible futures. *Estuar Coast Shelf Sci.*, v.150, n.A, p.1-10, 2014.
- PITTMAN, J.; ARMITAGE, D. Governance across the land-sea interface: a systematic review. *Environmental Science & Policy*, v.64, p.9-17, 2016.
- PORRAS, F. Modelo canónico, problemas fundamentales y gobernanza urbana. *Rev. filos.open insight, Querétaro*, v.9, n.15, p.11-44, 2018.
- QUINTERO-CASTELLANOS, C. E. Gobernanza y teoría de las organizaciones. *Perf. latinoam.*, México, v.25, n.50, p.39-57, 2017.
- REGUERO, B. G.; MÉNDEZ, F. J.; LOSADA, I. J. Variability of multivariate wave climate in Latin America and the Caribbean. *Global Planet Change*, v.100, p.70-84, 2013.
- ROSENBERG, A. A.; MCLEOD, K. L. Implementing ecosystem-based approaches to management for the conservation of ecosystem services. *Mar Ecol Prog Ser.*, v.300, p.270-4, 2005.
- SARDÁ, R. et al. Towards a new integrated beach management system: the ecosystem-based management system for beaches. *Ocean Coast Manage*, v.118, p.167-77, 2015.
- SARDÁ R.; LOZOYA, J. P. A Decision Making (DEMA) Tool to Be Used in Ecosystem-Based Management System (EBMS) Applications. In: BOTERO, C. M.; CERVANTES, O.; FINKL, C. W. (Ed.) *Beach Management Tools - Concepts, Methodologies and Case Studies*. S. l.: Coastal Research Library, Springer, 2018. v.24, p.21-40.
- SCHLACHER, T. A. et al. Open-coast Sandy beaches and coastal dunes. In: LOCKWOOD, J. L.; MASLO, B.; VIRZI, T. (Ed.) *Coastal Conservation*. Cambridge: University Press, 2013. p.37-94.
- SEIXAS, C. S. et al. Collaborative Coastal Management in Brazil: Advancements, challenges and opportunities. In: SALAS, S.; BARRAGÁN-PALADINES, M. J.; CHUENPAGDEE, R. (Ed.) *Viability and Sustainability of Small-Scale Fisheries in Latin America and The Caribbean*, MARE Publication Series. s. l.: Springer International Publishing, 2019. p.425-51.
- SILVA, R. et al. Present and future challenges of coastal erosion in Latin America. *J Coastal Res.*, v.71, n.1, p.1-16, 2014.
- TALLIS, H. et al. The many faces of ecosystem-based management: making the process work today in real places. *Mar Policy*, v.34, n.2, p.340-8, 2010.
- TURRA, A. et al. Assessment of recreational harvesting of the trigonal clam *Tivela macroides*: Socioeconomic aspects and environmental perception. *Fish Res*, v.174, p.58-67, 2016.
- UNITED NATIONS (UN). “*The future we want*”, Outcome document of the United

Nations Conference on Sustainable Development, Rio de Janeiro, 2012. p.20-2. Disponível em: <www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/66/288&Lang=E>. Acesso em: Fev. 2020.

UNITED NATIONS (UN). “*Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development*”, Resolution adopted by the General Assembly of United Nations A/RES/70/1, New York, 2015. P.25-27. Disponível em: <<https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/21252030%20Agenda%20for%20Sustainable%20Development%20web.pdf>>. Acesso em: Fev. 2020

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). *The Science we Need for the Ocean We Want: The United Nations Decade of Ocean Science for Sustainable Development (2021-2030)*. Paris. p.24. 2019.

UNEP (United Nations Environment Programme). *GEO-6 Regional Assessment for Latin America and the Caribbean*. Nairobi, Kenya. 2016. Disponível em:<<https://www.unenvironment.org/resources/assessment/geo-6-regional-assessment-latin-america-and-caribbean>>. Acesso em: Fev. 2020.

VÉLEZ, J. M. M.; GARCÍA, S. B.; TENORIO, A.E. Policies in coastal wetlands: Key challenges. *Environ Sci Policy*, v.88, p.72-82, 2018.

WILLIAMSON, O. E. *The mechanisms of governance*. New York: Oxford University Press Inc, 1996. 429p.

XAVIER, L. Y.; GONÇALVES, L. R. Ciência e política: desafios e oportunidades para gestão do território macrometropolitano. In: TORRES, P. et al. (Org.) *Governança e Planejamento Ambiental: adaptação e políticas públicas na Macrometrópole Paulista*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p.82-9.

XAVIER, L. Y. et al. Different frames, different sketches: the beach as a social-ecological system (*in prep.*).

YOUNG, O. R. *Governing complex systems: social capital for the Anthropocene*. S. l.: MIT Press, 2017.

ZURBRIGGEN, C. *Las redes de políticas públicas. Una revisión teórica*. Colección de Documentos, Institut Internacional de Governabilitat de Catalunya. 2004. Disponível em: <www.iigov.org/documentos> Acesso em: Fev. 2020.

RESUMO – A complexidade das mudanças globais e seus efeitos nos sistemas socioecológicos motivam o desenvolvimento de abordagens de gestão mais integradas e inovadoras para equilibrar as relações sociedade-natureza. Com o desafio de suprir demandas globais e considerar impactos locais, a Gestão Baseada em Ecossistemas (GBE) aparece como uma estratégia de avaliação e ação com potencial de qualificar as interações socioecológicas. Nesse sentido, as praias arenosas surgem como um importante e complexo sistema socioecológico cuja gestão é historicamente realizada de forma reducionista, imediatista, fragmentada e tecnocrática, o que são desafios para a implementação da GBE. Dessa forma, esse artigo visou discutir as oportunidades de incorporar a GBE na gestão de praias e os desafios para sua implementação na América Latina e Caribe. Assim, observa-se que a GBE pode orientar a adequação dos processos da gestão de praias.

Apesar dos desafios enfrentados na AL&C sua implementação é uma ferramenta a ser fortalecida na região por meio da transdisciplinaridade e cooperação internacional para promover a sustentabilidade das praias.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão costeira, Sustentabilidade, Praias arenosas, América do Sul, América Central.

ABSTRACT – The complexity of global changes and their effects on social-ecological systems motivate the development of more integrated and innovative management approaches to balance the society-nature relationship. With the challenge of meeting global demands and considering local impacts, Ecosystem-Based Management (EBM) emerges as an assessment and action strategy with the potential to qualify social-ecological interactions. In this sense, sandy beaches are an important and complex social-ecological system whose management has been historically characterized by a reductionist, immediatist, fragmented and technocratic approach – all challenges for EBM implementation. This article aims to discuss opportunities to incorporate EBM in beach management and the challenges to its implementation in Latin America and the Caribbean (LA&C). GBE can guide beach management processes towards achieving sustainability. Despite the challenges faced in LA&C, GBE implementation must be strengthened in the region to support beach sustainability through the promotion of transdisciplinarity and international cooperation.

KEYWORDS: Coastal management, Sustainability, Sandy beaches, South America, Central America.

Marina Ribeiro Corrêa é mestre pelo Programa de Ciência Ambiental do Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo (IEE-USP) e pesquisadora visitante no Leibniz Centre for Tropical Marine Research (ZMT), em Bremen/Alemanha. @ – marina.ribeiro.correa@alumni.usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-7522-1727>.

Luciana Yokoyama Xavier é doutora em Oceanografia pelo Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo (USP), pós-doutoranda no mesmo instituto e pesquisadora visitante no Leibniz Centre for Tropical Marine Research (ZMT), em Bremen/Alemanha. @ – lyxavier@usp.br / <https://orcid.org/0000-0001-7074-9365>.

Leandra Gonçalves é doutora em Relações Internacionais pela Universidade de São Paulo (USP), pós-doutoranda no Instituto Oceanográfico da USP, e pesquisadora visitante na Universidade da Califórnia em Santa Barbara/EUA. @ – leandra.goncalves@usp.br / <https://orcid.org/0000-0003-1182-418X>.

Mayara de Oliveira é mestre em Oceanografia pelo Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo (USP) e doutoranda na University of Queensland, Brisbane/Australia. @ – m.deoliveira@uq.net.au / <https://orcid.org/0000-0003-3435-8820>.

Mariana Martins de Andrade é mestre em Oceanografia pelo Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo (USP). @ – mariana.martinsdeandrade@gmail.com / <http://orcid.org/0000-0001-5161-6372>.

Nicole Malinconico é mestre em Oceanografia pelo Departamento de Oceanografia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutoranda no Instituto Oceanográfico da USP. @ – nicolemalin@usp.br / <https://orcid.org/0000-0001-9327-5027>.

Camilo M. Botero é mestre em Gerenciamento de Águas e Costeiro, mestre em Engenharia de Portos e Costeira, doutor em Gerenciamento de Águas e Costeiro, e Professor na Universidade Sérgio Arboleda, Colômbia. @ – playascol@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-6886-8920>.

Celene Milanés Batista é mestre em Gerenciamento Integrado da Zona Costeira e em Conservação e Reabilitação da Herança Construída e doutora em Ciências Técnicas pela Universidade José Antonio Hechavarría in La Habana, Cuba, e é Professora na Universidad de la Costa, Barranquilla, Atlántico, Colômbia, e coordenadora do mestrado em Desenvolvimento Sustentável. @ – celenemilanes@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-2560-8859>.

Ofélia Pérez Montero é professora na Universidad de Oriente. Doctora en ciencias sociológicas. Directora del Centro de Estudios Multidisciplinarios de Zonas Costeras, de la Universidad de Oriente, Cuba. @ – ofeliapm2019@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-3423-9744>.

Omar Defeo é doutor em Ciência pela Universidade Cinvestav Merida, e professor na Unidad de Ciencias del Mar, Facultad de Ciencias. @ – odefeo@dinara.gub.uy / <http://orcid.org/0000-0001-8318-528X>.

Alexander Turra é mestre e doutor em Ecologia pelo Instituto de Biologia (Unicamp), Professor titular do Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo (Iousp) e Coordenador da Cátedra Unesco para Sustentabilidade dos Oceanos. @ – turra@usp.br / <https://orcid.org/0000-0003-2225-8371>.

Recebido em 25.5.2020 e aceito em 18.2.2021.

^I Universidade de São Paulo, Instituto de Energia e Ambiente, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II, III, V, VI, XI} Universidade de São Paulo, Instituto de Oceanografia, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{IV} University of Queensland, Brisbane, Australia.

^{VII} Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, Colômbia.

^{VIII} Universidad de la Costa, Barranquilla, Atlántico, Colômbia.

^{IX} Universidad de Oriente, La Habana, Cuba.

^X Universidad de la República, Unidad de Ciencias del Mar, Montevideo, Uruguai.

Pesquisa participativa reconectando diversidade: democracia de saberes para a sustentabilidade

LEANDRO L. GIATTI,^I JUTTA GUTBERLET,^{II}
RENATA FERRAZ DE TOLEDO^{III}
e FRANCISCO NILSON PAIVA DOS SANTOS^{IV}

Introdução

A CRISE GLOBAL contemporânea de insustentabilidade se expressa por meio de degradação de ecossistemas, depleção da biodiversidade, exaustiva exploração de recursos e profundas mudanças nas dinâmicas da biosfera (Rockström et al., 2009; Steffen et al., 2015). Porém, os significados e possibilidades de mitigação dessa crise adquirem grande complexidade no processo de busca de ações através de distintas escalas territoriais, onde questões socioambientais, políticas e institucionais impossibilitam soluções simples e uniformemente replicáveis.

O necessário diálogo transescalar que se estende do local ao global impõe desafios para ações e coerências desde as pequenas comunidades, essas que são frequentemente implicadas em suas próprias realidades e contingências. Não existe racionalidade singular para delinear um modelo de sustentabilidade e, de fato, dinâmicas socioambientais locais devem ser vistas como fundamentais para a ressignificação e engajamento em cada contexto (Leff, 2017). A polissemia necessária deve corresponder às capacidades locais de criação de alternativas aplicáveis, arraigadas a práticas sociais e a saberes do senso comum (Magnani, 2002; Sousa Santos, 2009; Schatzki, 2015).

Consideramos, todavia, que há contundentes rupturas na fluidez do diálogo entre múltiplos níveis organizacionais, por exemplo, entre comunidades e o poder local, ou entre ambos e as agendas globais. Em grande parte, essas rupturas associam-se substancialmente à exclusão cognitiva (Sousa Santos, 2007; Giatti, 2019), conformada pela imposição de saberes hegemônicos relacionados a estruturas de poder e tomada de decisão dentre distintos setores (Foucault, 1980).

Nossa hipótese é de que pesquisas participativas promotoras de saberes colaborativos e de diversidade, capazes de envolver diversos atores sociais em distintos níveis organizacionais, são contribuições a mitigar as rupturas da ex-

clusão cognitiva e o isolamento de práticas e governanças em silos. Em suma, investigamos interações dialógicas em experiências de pesquisas participativas de abrangência multinível, que propiciam saberes híbridos e ações intersetoriais colaborativas.

Reconhecendo e reconectando a diversidade

A partir da teoria geral de sistemas alguns fundamentos caracterizam interesse analítico quanto à complexidade emergente em Sistemas Socioecológicos (SSE). Particularmente, ressaltamos as propriedades de auto-organização e o papel intrínseco da diversidade em dinâmicas interações. A auto-organização está relacionada à adaptação frente a distúrbios, e representa possibilidades criativas e plasticidade de organismos ou comunidades específicas, sendo também relacionada a autonomia (Folke et al., 2010; Von Bertalanffy, 1968).

Nesse sentido, a plasticidade da auto-organização, que em sistemas biológicos pode ter suas bases em características genéticas e fisiológicas, encontra nos SSE uma amplificação devido à subjetividade, intersubjetividade, comunicação, cultura e linguagem (Maturana; Varela, 1992). A auto-organização não decorre individualmente, ela envolve mediações com outros sistemas, em dinâmicas de reciprocidade, que revertem em adaptações para ambos. Nesse sentido, acoplamentos estruturais ocorrem sistematicamente nessas mediações, caracterizando *feed-backs* fundamentais para a auto-organização envolvendo pares ou sistemas em distintos níveis organizacionais. Com isso, podemos esperar, por exemplo, mediações entre uma comunidade periférica e o poder público local, dentro do escopo de uma política pública (Souza; Wals; Jacobi, 2019).

A diversidade, também inerente à auto-organização, se associa a competências adaptativas e à resiliência, essa que é a potencialidade de um dado sistema retomar sua integridade mediante impactos. Em síntese, quanto mais diversidade existe em um sistema, maior é sua amplitude de algoritmos de respostas possíveis (Gell-Mann, 1995, p.; Kay et al., 1999; Walker et al., 2004).

Mas é justamente nesse sentido que a crítica mais elementar se coloca: há um esvaziamento de diálogo e de reconhecimento da importância dos saberes e práticas locais (senso comum) mediante ao processo de implementação de políticas e na governança ambiental (Newig; Fritsch, 2009). Desse modo, há uma profusão de rupturas através de níveis organizacionais que inibem possibilidades de acoplamentos estruturais necessários à potencialidade criativa e adaptativa da auto-organização em SSE.

A constatação de que não pode haver justiça social global sem que haja correspondente justiça cognitiva (Sousa Santos, 2009, 2007) é por nós interpretada dentro de uma análise sistêmica, tendo como foco o princípio da auto-organização e a importância da diversidade. Assim, interações colaborativas podem ser consideradas como elementos muito relevantes na evolução. Esta suposição reflete ideias precedentes do início do século XX (Kropotkin, 2012), trazendo um contraponto à suposição de Darwin e Wallace de que a luta pela

existência seria o fator central para a evolução. Cooperação e ajuda mútua entre comunidades e espécies, ou entre seres humanos, podem resultar em evolução e adaptabilidade muito mais do que, por vezes, a incansável e competitiva luta individual.

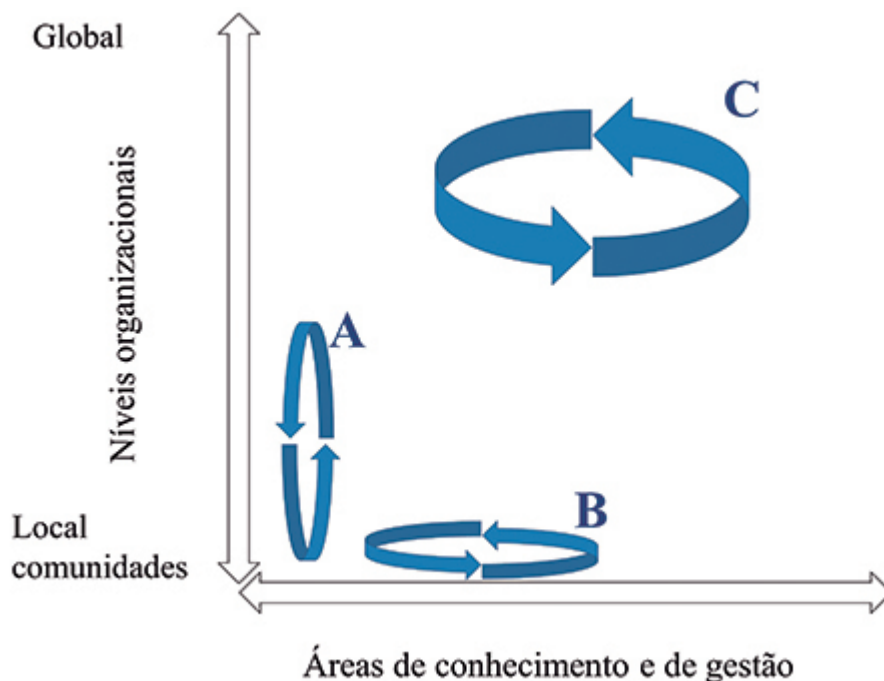
Os acoplamentos estruturais, por meio do diálogo, são elementares para se potencializar diversidades biológicas, materiais e cognitivas, criando soluções inovadoras e democracia do conhecimento (Hall, 2015). A hibridização entre saberes distintos corresponde a uma ecologia de saberes, possibilitando que os mesmos interajam de forma criativa, gerando abundância de alternativas e inclusão cognitiva. Porém, a tendência de hegemonia do saber acadêmico cerceia alternativas da ecologia de saberes, corroborando a exclusão cognitiva (Souza Santos, 2009). Na analogia da autopoiese (Maturana; Varela, 1992) tem-se ainda que a auto-organização coloca os indivíduos, comunidades ou SSE como produtores de si mesmos. Ao se auto-organizar e interagir em mediação com pares, um sistema se adapta ao se redefinir constantemente, caracterizando indissociabilidade entre produto e produtor. A exclusão cognitiva tende assim a perpetuar o cerceamento da autoprodução e da inerente autonomia de indivíduos, comunidades ou outros tipos de sistemas sujeitos às mesmas rupturas, limitando, portanto, alternativas para a sustentabilidade.

Se, de um lado, a auto-organização decorre entre pares por mediação entre si e com o ambiente, cabe, de outro, o paralelo com a premissa freiriana de que os homens educam entre si e mediados pelo mundo. As formulações fundamentais de Paulo Freire em seu clássico *Pedagogia do Oprimido* (Freire, 2017) corroboram prerrogativas da pesquisa participativa difundidas internacionalmente (Wallerstein et al., 2017), como a dialogicidade (dialógica), que consiste em interações simétricas entre atores sociais em processos de reciprocidade em aprendizagem. A dialógica deve consistir de base de interação entre acadêmicos e sujeitos da pesquisa, como no caso de moradores de comunidades em condições de vulnerabilidade a serem envolvidos colaborativamente na busca da sustentabilidade.

Com isso, o entendimento é de que a ecologização de saberes e a busca conjunta de ações voltadas à realidade concreta, como características da pesquisa participativa, podem viabilizar uma diversidade de alternativas e criações constantes e fundamentais aos SSE. Por sua vez, isso caracteriza uma prática libertária para com o processo de auto-organização, ampliando os acoplamentos estruturais e diversificando para viabilizar a conexão entre o local (comunidades) e o global.

Mas além de contribuir para a superação da exclusão cognitiva, defendemos que interações dialógicas e ecologia de saberes representam intervenções cabíveis para superar a convencional estrutura de gestão setorial de elementos inerentes às dimensões de sustentabilidade. Ou seja, do mesmo modo como é possível envolver atores sociais com distintos saberes promovendo justiça cognitiva, também é possível contribuir com racionalidades e diálogos intersetoriais.

Na Figura 1 apresentamos dois eixos e possíveis fluxos de interação dialógica, que por meio de ações e intervenções de pesquisa participativa podem contribuir na busca pela sustentabilidade por meio de acoplamentos estruturais e promoção de diversidade criativa. O eixo vertical está relacionado a experiências de abrangência multinível, pressupondo interação entre saberes técnicos, científicos e do senso comum. O eixo horizontal remete a interação necessária entre setores de gestão, corroborando abordagens interdisciplinares e intersetoriais entre estruturas de governança pré-existentes.



Fonte: Elaborada pelos autores.

Figura 1 – Eixos de interação dialógica em pesquisas participativas.

As interações participativas em processos cíclicos e adaptativos (Giatti, 2019) são representadas por formas circulares em azul, onde: A – supõe interação dialógica que transcende escalas e saberes de gestores e das comunidades, por exemplo, ao considerar uma abordagem envolvendo moradores de bairros sob condição de iniquidade no abastecimento de água, dialogando com gestores públicos municipais ou atores da governança da bacia hidrográfica; B – representa uma comunidade em que a proposta dialógica realiza-se em nível local, porém, interagindo com saberes e práticas cotidianas, por exemplo, quanto ao acesso à água, energia e alimentos; C – uma interação em que o diálogo ocorre de forma ampliada entre representantes e gestores. Aqui tomamos como exemplo o relato de Van Den Hove (2000), sobre *workshops* de negociações da Comissão Europeia relacionados com a Conferência das Partes na Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre as alterações climáticas. Essa experiência en-

volveu nível organizacional continental dialogando com uma crise global, tendo participação de representantes de diversos países e especialistas de diversas áreas, ampliando fluxos de interações em ambos os eixos.

A seguir, analisamos experiências de pesquisa participativa quanto a interações dialógicas que transitam entre níveis organizacionais, distintos saberes e nichos setoriais de gestão. Procedemos por meio de uma meta-pesquisa (Ioannidis, 2018; Ioannidis et al., 2015), buscando interpretar e integrar resultados a partir de padrões e variações, buscando melhores alternativas para acoplar e fundir diferentes conhecimentos e práticas sociais (Bondas; Hall, 2007). Nesse sentido, também identificamos convergências quanto ao empoderamento de comunidades (Wallerstein et al., 2017) e sua perspectiva de protagonismo em processos de governança na busca da sustentabilidade.

Experiências em pesquisa participativa

O nexó água-energia-alimentos desde uma comunidade periférica urbana

A escassez interdependente de recursos que atinge populações urbanas vulneráveis adquire nova interpretação na perspectiva do nexó água-energia-alimentos, em que para promover inclusão social é necessário explorar e mitigar inerentes compensações (*trade-offs*). Fornecer água demanda de energia, produção de energia implica demanda hídrica, produção de alimentos requer água e energia. A relação intrínseca do nexó relaciona-se a uma crise global, porém impacta diretamente a vida de pessoas em contextos urbanos (Artioli; Acuto; McArthur, 2017; Hoff, 2011).

Embora comunidades urbanas adaptem-se constantemente por meio de práticas sociais e saberes do senso comum (Magnani, 2002; Schatzki, 2015), isso pode acarretar duas vias opostas quanto ao nexó: a primeira, desejável, remete a sinergias em que as práticas sociais otimizam o acesso aos recursos mitigando compensações entre água, energia e alimentos; a segunda é das contradições, por práticas que exacerbam a escassez dos recursos. Tanto sinergias como contradições podem se estabelecer desprovidas de um processo reflexivo local-global, isso em decorrência da exclusão cognitiva de populações que meramente lutam pela sua sobrevivência. Essas circunstâncias são frequentemente ignoradas no âmbito de políticas públicas de inclusão e redução de vulnerabilidade (Giatti et al., 2019).

Relatamos uma experiência de pesquisa participativa conduzida no âmbito do projeto ResNexus,¹ realizado no bairro de Novo Recreio, Guarulhos, Região Metropolitana de São Paulo. A pesquisa enfocou o nexó água-energia-alimentos em contexto de vulnerabilidade urbana e se valeu de estratégias de investigação etnográfica, implementação de uma horta comunitária (Honda, 2018) e realização de oficinas participativas envolvendo moradores locais, pesquisadores, gestores municipais e trabalhadores locais da unidade de básica de saúde (UBS) e da Escola Municipal Nazira Abbud Zanardi (Giatti, 2019).

O bairro possui áreas de risco sujeitas a deslizamentos, abastecimento intermitente de água, ausência de esgotamento sanitário e apresenta relativo isolamento, com transporte público precário. Uma questão central identificada pelo estudo etnográfico foi a dificuldade de adquirir alimentos localmente, principalmente os frescos e saudáveis. Por questões financeiras e pelo inconveniente de se deslocar para fora do bairro, os moradores acabavam comprando localmente alimentos industrializados e ultraprocessados. Em interação com saúde e nutrição, as sinergias identificadas quanto ao nexo seriam a produção local de alimentos e o oferecimento de feiras livres. Isso poderia atenuar a pressão por recursos de diversas maneiras em suas cadeias produtivas e de distribuição (Azevedo, 2015).

A implementação da horta comunitária ocorreu por um processo de pesquisa-ação enfocando uma sinergia quanto ao nexo desde o âmbito local. Para isso, envolveram-se instituições públicas (UBS e escola municipal) e moradores com seus prévios saberes e práticas agrícolas. Na dialógica de interações, os sujeitos constituíram saberes coletivos sobre a produção de alimentos, buscaram alternativas para recursos necessários e agiram conjuntamente (Honda, 2018). A implementação da horta foi mediada por oficinas e diálogos com o poder público local, viabilizando doação de composto orgânico e de telhas de fibrocimento para a construção de canteiros suspensos, além de assistência técnica e doação de mudas de hortaliças. O diálogo com os gestores públicos, estratégia de interação do projeto, envolveu potencialidades locais com políticas públicas já instituídas.

O conjunto de abordagens conduzidas em Novo Recreio possibilitou reflexões quanto a temas que não são convencionalmente tratados, embora façam parte do cotidiano de todas as pessoas na busca constante por acesso à água, energia e alimentos. Também foram inaugurados diálogos sem precedentes, pois moradores ignoravam suas capacidades e chances de interagir com políticas públicas, e gestores, por sua vez, desconheciam ou não se aprofundavam em contextos locais.

Potencialidades e limites da mobilização social na percepção de Agentes Comunitárias de Saúde da UBS Paraisópolis II

Há códigos específicos em nível local para dialogar com elementos que parecem se constituir como abstrações acadêmicas, assim, problemas complexos não passam isentos pela percepção e saberes do senso comum. Por isso, reflexões dialógicas são primordiais em pesquisas participativas para conectar e ressignificar saberes e práticas sociais em processos de aprendizagem colaborativa entre pesquisadores e sujeitos da pesquisa (Wallerstein et al., 2017). Nesse sentido, enfocando questões de saúde ambiental, aspectos positivos e negativos, com influência direta e indireta na saúde, foram reconhecidos e mapeados por Agentes Comunitárias de Saúde (ACS), da Unidade Básica de Saúde (UBS) Paraisópolis II, durante uma pesquisa-ação desenvolvida por meio de Círculos de Cultura e Itinerário de Pesquisa (Santos; Toledo, 2020; Freire, 2017; Calvante, 2016).

A comunidade de Paraisópolis, com cerca de 60 mil habitantes, a maioria em situação imobiliária irregular, localiza-se na Vila Andrade, no bairro do Morumbi, na zona sul da cidade de São Paulo. Trata-se de um território de elevada vulnerabilidade socioambiental e iniquidades em saúde, com poucas opções culturais e de lazer, insuficiência de planejamento urbano e de serviços de saneamento (Maziviero; Silva, 2018). O córrego Antonico, por exemplo, que corta Paraisópolis, transborda frequentemente, especialmente pelo acúmulo de resíduos e esgoto doméstico em seu leito e pela ocupação de suas margens por moradias bastante precárias, ficando os moradores expostos aos diversos riscos.

A vulnerabilidade socioambiental de Paraisópolis permanece desafiadora considerando sua complexidade e subjetividade, dificultando soluções padronizadas. Embora esse contexto seja reconhecido há anos por associações de moradores e profissionais da saúde, mobilizando diversos atores sociais na busca por soluções, resta romper barreiras que favorecem a exclusão cognitiva (Sousa Santos, 2007) de saberes comunitários legítimos e indispensáveis à efetivação de políticas públicas já existentes.

Assim, destacam-se esforços realizados pelas equipes de Estratégia Saúde da Família que compõem a UBS Paraisópolis II, em parceria com a comunidade, o poder público e o terceiro setor. Durante esta pesquisa-ação evidenciou-se que a atuação de equipes multiprofissionais de saúde, assim como o potencial de auto-organização da comunidade têm se configurado pelo enfrentamento destes desafios e adversidades (Magnani, 2002; Walker et al., 2004).

Assim, no decorrer dos Círculos de Cultura, dentre as diversas situações refletidas pelo grupo, foi relatada pelas ACS a revitalização de espaços que eram “pontos viciados de acúmulo de lixo”, por meio de iniciativas da Agente de Promoção Ambiental (APA) dessa UBS, que desenvolveu atividades com foco na corresponsabilização para que, posteriormente, os próprios moradores assumissem o cuidado para com estes espaços. Com forte participação popular, uma das revitalizações foi realizada na Rua das Goiabeiras² e chamou a atenção pela capacidade de articulação com diversos setores da sociedade (São Paulo, 2018). O despejo de grande quantidade de “lixo” no local levou, inclusive, ao fechamento de três pontos de comércio, especialmente pela presença de pragas urbanas. Ou seja, o descarte irregular prejudicava a saúde e impactava negativamente a economia local.

Após diversas reuniões com moradores, tanto para esclarecer sobre os riscos à saúde como para buscar alternativas coletivas, foram realizadas articulações com parceiros. A Ecourbis, concessionária de coleta de resíduos, retirou seis caminhões de entulho e lixo; a Prefeitura Regional de Campo Limpo doou mudas de árvores frutíferas e alguns moradores se organizaram para buscá-las; a Sabesp consertou um vazamento de água; comerciantes doaram materiais de construção para revitalização do espaço; grafiteiros pintaram muros do entorno. Enquanto isso, moradores se revezavam nas madrugadas para que novos descar-

tes irregulares não ocorressem. No dia da inauguração do novo espaço houve apresentação para a comunidade de outras alternativas relacionadas às questões socioambientais, como o uso de cisterna para aproveitar água de chuva, compostagem doméstica de resíduos orgânicos e o plantio de ervas medicinais (São Paulo, 2018). Com a revitalização, os moradores iniciaram discussões de como buscar autorização para o fechamento da rua das Goiabeiras aos finais de semana para atividades culturais e de lazer.

Durante os Círculos de Cultura, ao relatarem o processo de revitalização deste espaço público em Paraisópolis, as ACS participantes da pesquisa deixaram transparecer certo sentimento de culpabilização em suas falas, tanto pelo possível descuido de alguns moradores como por suposta ignorância destes. Relataram que informações por elas “passadas” eram frequentemente “ignoradas pela comunidade”, a qual, portanto, continuava “sofrendo” com as consequências do descarte inadequado de resíduos nas ruas e córregos (Santos; Toledo, 2020). Isso denota que havia expectativas por parte das ACS em torno de ações educativas unidirecionais, do tipo “eu sei o que é melhor para você” (Sevalho, 2018). Entretanto, esse sentimento, ao ser codificado e decodificado, como propiciam os Círculos de Cultura por troca de saberes populares e especializados, desvelou criticamente não apenas a sua superação, como também a compreensão das ACS sobre a importância de que soluções e alternativas de mobilização locais ganhem outras escalas e se ampliem enquanto políticas públicas efetivas (Santos; Toledo, 2020; Wallerstein et al., 2017), já que esses problemas são recorrentes em outras ruas de Paraisópolis.

Assim, ao possibilitar aos profissionais da saúde envolvidos – dentre eles as ACS que são também moradoras locais – assumirem-se e reconhecerem-se como “sujeitos da própria história” (Freire, 2017), essa pesquisa-ação contribuiu não apenas para o empoderamento e mobilização social, mas também para ampliar o entendimento de todos participantes sobre a importância de abordagens dialógicas, intersetoriais e transescalares para o rompimento da exclusão cognitiva e efetivação das políticas públicas locais.

Gestão e governança participativa e sustentável de resíduos sólidos

Estruturas mais complexas de interação entre atores sociais também podem oportunizar a realização de pesquisas participativas com o intuito de fortalecer e democratizar processos de governança. Extração, produção, consumo e geração de resíduos sólidos estão relacionados e no cerne da atual crise climática global (Gutberlet, 2018). A discussão a seguir situa-se no contexto da Região Metropolitana de São Paulo (RMSP), onde as pesquisas participativas discutidas foram realizadas, a partir de uma abordagem integrada e relacional que busca ajudar a desembaraçar os processos econômicos, políticos, sociais, culturais e ecológicos envolvidos no tema resíduos sólidos resultando em paisagens, formas e processos urbanos diferenciados e altamente desiguais. Essa visão possibilita a

inclusão de uma gama mais ampla de atores (como os catadores de materiais recicláveis) e suas experiências, envolvidos nas questões acerca de resíduos sólidos, permitindo então, examinar conflitos, relações de poder e ações de resistência para informar teoria e prática sobre como os ambientes urbanos são moldados, politizados e contestados. A pesquisa discutida aqui toma um enfoque feminista e pós-colonial tentando entender e romper desigualdades socioeconômicas buscando transformar as relações de poder (Miraftab, 2009) e interações humano-ambiente (Ribeiro, 2010, 2017).

Resíduos podem ser identificados como risco, objeto de gerenciamento, mercadoria, recurso, sujeira, arquivo, fetiche, desordem, matéria deslocada, objeto governável ou desperdício (Moore, 2012), dependendo das nossas percepções, normas culturais, estrato econômico e regime de resíduos em vigor (Gille, 2010). Para aqueles que recuperam os materiais recicláveis ou produtos reutilizáveis do lixo, inserindo esses numa economia circular, os resíduos são considerados recursos que sustentam as suas vidas (Dias, 2016; Gutberlet, 2016).

O regime de resíduos representa as estruturas dominantes (instituições, convenções, regulamentos) que determinam o que é lixo, como lidar com resíduos (por exemplo, qual tecnologia usar) e como regular a prevenção e o tratamento ou a transferência de resíduos (Gille, 2013; Lane, 2011). Instituições sociais desempenham um papel fundamental na formação dos padrões de comportamento e das práticas na sociedade, estabelecendo normas sociais e, portanto, decidindo sobre uso de recursos naturais virgens ou sua substituição por reutilização ou uso de recursos recicláveis. Conseqüentemente, o valor associado aos resíduos e aos serviços atrelados à recuperação de recursos pode mudar ao longo do tempo e em contextos geográficos diferentes e, assim, pode também mudar a infraestrutura tecnológica para coleta e recuperação dos recursos.

A governança de resíduos sólidos é um tema transversal e deve envolver múltiplos atores, além de técnicos do governo, empresas prestadoras de serviços, ONG e representantes da sociedade civil, incluindo peritos acadêmicos. Os catadores cumprem papel fundamental na prestação de serviços urbanos de coleta seletiva, contribuindo para a construção de cidades mais inclusivas e sustentáveis (Sobral Santos; Gutberlet, 2018; Gutberlet, 2013). Em muitas cidades da América Latina, os catadores já se organizam em cooperativas e associações, criam redes regionais e frequentemente um movimento social (Samson, 2009). Em alguns casos os catadores organizados estabelecem diálogo com o governo para serem incluídos em programas de gerenciamento de resíduos e estabelecem parcerias com a indústria para fornecer serviços de coleta e separação de resíduos (Gutberlet, 2015a, 2015b; Tavares Campos, 2014).

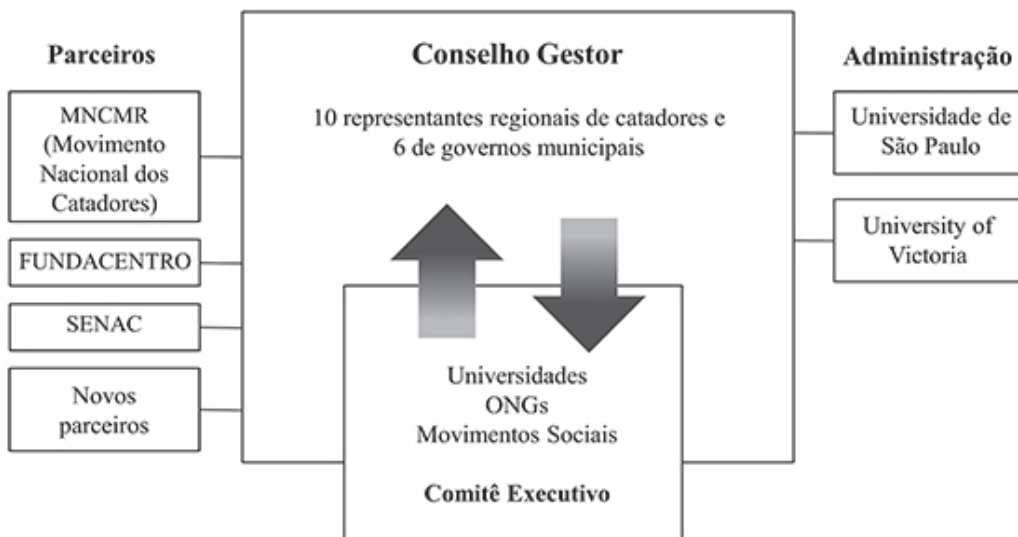
A pesquisa participativa realizada com catadores organizados na RMSP relatada aqui foi conduzida no âmbito do *Projeto Coleta Seletiva Brasil – Canadá*, (2005-2012) que posteriormente deu continuidade a novas iniciativas (*Mapeando Governança de Resíduos Sólidos*) (2017-2020). O *Projeto Brasil – Canadá*

teve como enfoque a capacitação de lideranças de grupos de catadores/as e de técnicos do governo municipal para o desenvolvimento de estratégias, metodologias e políticas públicas participativas de gestão de resíduos sólidos. Esse projeto desenvolveu múltiplas ações de formação, levantamento de dados, pesquisa qualitativa e elaboração de materiais educativos, além da produção acadêmica; estabeleceu fóruns e redes de discussão sobre gestão participativa e integrada de resíduos sólidos e implementou ações práticas como a formação de redes de grupos de catadores para a comercialização coletiva dos materiais. O projeto *Mapeando Governança* é uma parceria internacional que procura identificar, examinar e documentar inovações e desafios sociais com base na governança de resíduos em diferentes regiões geográficas (Argentina, Brasil, Canada, Nicarágua, Quênia, Tanzânia), capturando várias narrativas e usando abordagens interdisciplinares.

A metodologia utilizada em ambos os projetos é provocativa do exercício permanente do diálogo entre os diferentes saberes e áreas de conhecimento que emergem dos participantes, ampliando sua capacidade de análise, descoberta e desenvolvimento de seus potenciais e habilidades técnicas para melhoria da sua qualidade de vida e inserção no mercado de trabalho, com atitudes fundamentadas em valores como: respeito, solidariedade, afetividade, determinação, resiliência e atitudes empreendedoras. Essa metodologia permitiu ampla participação de diferentes grupos de catadores (principalmente da RMSP), técnicos dos governos locais, ONG e acadêmicos, fornecendo diversos espaços de decisões coletivas, nos quais se privilegiaram vozes dos setores mais vulneráveis.

A concepção dessas pesquisas foi pautada em resgatar a dignidade humana das pessoas envolvidas, criar possibilidades, por meio de processos formativos que oportunizem o pensar e problematizar dos fatos do cotidiano, com auxílio de outras ferramentas político-pedagógicas. Assim, os projetos se desenvolveram a partir das demandas dos catadores(as), da condição de vulnerabilidade desses trabalhadores, da necessidade de fortalecimento de sua organização e de ampliar a resiliência desses grupos para poderem se adaptar melhor aos desafios do cotidiano (como por ex.: incêndios e roubos nas cooperativas; o não cumprimento dos contratos formais estabelecidos para a coleta seletiva local pelas prefeituras; a ameaça da possível instalação de usina de incineração de resíduos sólidos; contaminação e a baixa qualidade de materiais na coleta; novos tipos de materiais coletados que não são recicláveis; concorrência com novos atores, como microempresas, pelos resíduos; altas variações nos preços dos recicláveis; e conflitos).

O projeto *Brasil – Canadá*, construído de forma participativa, contou, para a coordenação geral, com um Conselho Gestor formado por representantes dos grupos de catadores, das prefeituras e dos parceiros, e um Comitê Gestor Executivo, formado por representantes das universidades, ONG e do Fórum Recicla São Paulo (representando o movimento dos catadores na região), que teve como princípio o diálogo constante e a mediação na busca dos objetivos do projeto (Figura 2). A metodologia buscou, por meio dessas experiências, exercitar o planejamento participativo em reuniões regulares do Conselho Gestor.



Fonte: Elaborada pelos autores.

Figura 2 – Coordenação geral do Projeto Coleta Seletiva Brasil – Canadá.

Uma metodologia participativa (no caso do projeto a participação de representantes dos catadores no conselho gestor deliberativo do projeto) provoca os participantes a se assumirem como sujeitos sócio-históricos-culturais do ato de conhecer, na perspectiva de superar a monocultura do saber e avançar na construção de “uma ecologia de saberes” (Sousa Santos, 2007), que permita fortalecer os processos que geram alternativas de mudança social no sentido do que nos dizia Paulo Freire: “Gosto de ser gente porque a História em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte, é um tempo de possibilidades e não de determinismo” (Freire, 1996, p.30).

Ao longo dos anos esses projetos têm se constituído como projetos de educação, integrando várias áreas temáticas (sustentabilidade econômica e ambiental; consolidação e construção de políticas públicas; saúde e trabalho, visando redução de riscos ocupacionais; questões de gênero, inclusão digital), realizando oficinas, cursos, palestras com os catadores e produzindo materiais informativos sobre as temáticas abordadas para a formação coletiva dos catadores. O projeto *Brasil – Canadá* também tem criado o embrião da rede de colaboração para a venda coletiva (Rede Coopcent-ABC). O projeto *Mapeando Governança* trabalha com o mapeamento dessas redes na RMSP e a articulação política entre as redes, promovendo o diálogo e a mobilização em torno da logística reversa.

O método participativo aplicado na pesquisa-ação apresentado aqui mostrou que os diversos níveis de diálogo, por via do *Conselho Gestor do Projeto Brasil – Canadá* e das intervenções em oficinas, cursos, conferências, palestras, seminários têm promovido ações concretas, beneficiando o coletivo (por exemplo, na negociação com governos, na organização em redes, no aprimoramento do trabalho na cooperativa) e o individual (por exemplo, autoestima, empode-

ramento e aumento de renda). Essas experiências privilegiaram as bases, que geralmente são o ponto mais fraco em projetos internacionais de pesquisa. Os estudos e a coleta de dados que foram realizados no âmbito desses projetos com os(as) catadores(as) têm servido de base para a construção de conhecimento científico e de uso comum pela comunidade integrante do projeto. A geração de conhecimento não acontece num vácuo, mas sempre depende de um coletivo de vozes, onde cada um contribui na geração de novos conhecimentos, fortalecendo, portanto, a democracia dos saberes.

Considerações finais

Retomando nossa hipótese inicial, os casos relatados trazem processos dialógicos de pesquisa participativa em que ciclos de interações e empoderamento, a partir do nível local, viabilizam acoplamentos através de níveis organizacionais distintos, como das políticas públicas. Em si, esses processos ajudam a romper com o isolamento de grupos periféricos e, ao fortalecerem atores sociais em nível local, corroboram inclusões cognitivas, diversidade, ecologia de saberes e hibridização em processos de decisão.

Uma comunidade periférica no município de Guarulhos pode, assim, convergir seus anseios, como na implantação de uma horta comunitária para encontrar alternativas de apoio do poder público a partir de recursos já disponíveis, como insumos e suporte técnico. Do mesmo modo, a inclusão de catadores e suas cooperativas em estruturas de governança participativa de resíduos sólidos não apenas corrobora democracia e justiça, como transcende múltiplos níveis e viabiliza uma diversidade de percepções e alternativas emergentes. Por sua vez, a interação entre agentes comunitárias de saúde, implicadas com a realidade local de determinantes, denota como é fundamental envolver a subjetividade de atores locais em reflexões e em ações mais assertivas para promoção da saúde e do ambiente.

Experiências como estas promovem diversidades fertilizadoras, democratizam saberes e se opõem ao convencional epistemicídio decorrente da hegemonia de saber e unilateralidade de decisões (Hall, 2015; Sousa Santos, 2009). Por outro lado, defendemos que esses processos, além de justos, são imprescindíveis, pois apenas com inclusão cognitiva pode-se obter gama de alternativas legítimas e criativas na busca pela sustentabilidade.

O movimento emancipador proporcionado pelo diálogo e pela participação social permite transitar entre distintas formas de conhecimento (interdisciplinaridade e intersetorialidade) e através de diferentes níveis organizacionais. Com isso, tem-se a superação da monocultura de saber e da imposição de soluções estáticas. Para as comunidades, e outros grupos sociais marginalizados, o diálogo e a participação representam um potencial para a própria autoprodução (autopoiese), ampliando sua capacidade de se redefinir a cada ciclo de interação com outros níveis organizacionais. Consideramos, portanto, que esses processos emancipadores possibilitam reflexão e aproximação entre os contextos locais e a

amplitude global das crises ambientais contemporâneas, transcendendo escalas e barreiras mantidas por saberes hegemônicos.

Agradecimentos – Este artigo foi desenvolvido no âmbito de cooperações do projeto MacroAmb, com apoio Fapesp (proc. n.2015/03804-9; e 2019/12804-3). LLG também agradece ao CNPq (proc. n. 309840/2018-1).

Notas

1 Projeto temático em cooperação internacional financiado pela Fapesp. Disponível em: <<http://resnexus.org/>>; <<https://bv.fapesp.br/pt/auxilios/92515/resiliencia-e-vulnerabilidade-quanto-ao-nexo-urbano-de-alimentos-agua-energia-e-ambiente-resnexus/>>.

2 Uma das ruas de acesso à comunidade, próxima a diversos estabelecimentos comerciais, local de socialização e fortalecimento de identidade.

Referências

ARTIOLI, F.; ACUTO, M.; MCARTHUR, J. The water-energy-food nexus: An integration agenda and implications for urban governance. *Political Geography*, v.61, p.215-23, 2017.

AZEVEDO, E. D. O Ativismo Alimentar na perspectiva do Locavorismo. *Ambiente & Sociedade*, v.18, n.3, p.81-98, 2015.

BONDAS, T.; HALL, E. O. Challenges in approaching metasynthesis research. *Qualitative health research*, v.17, n.1, p.113-21, 2007.

CAVALCANTE R. A Educação biocêntrica dialogando nos círculos de cultura. In: SPIGOLON, N. I.; CAMPOS, C. B. G. (Org.) *Círculos de cultura: teorias, práticas e práxis*. Curitiba: CRV, 2016. p.77-97.

DIAS, S. M. Waste pickers and cities. *Environment and Urbanization*, v.28, n.2, p.375-90, 2016. <https://doi.org/10.1177/0956247816657302>

FOLKE, C. et al. Resilience thinking: integrating resilience, adaptability and transformability. *Ecology and society*, v.15, n.4, 2010.

FOUCAULT, M. Power/knowledge. *Selected Interviews and Other Writings of Michel Foucault*, 1980.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra; 1996.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

GELL-MANN, M. *The Quark and the Jaguar: Adventures in the Simple and the Complex*. [s.l.]: Macmillan, 1995.

GIATTI, L. L. *Participatory research in the Post-Normal Age: Unsustainability and uncertainties to rethink Paulo Freire's Pedagogy of the Oppressed*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing, 2019

- GIATTI, L. L. et al. Nexos de exclusão e desafios de sustentabilidade e saúde em uma periferia urbana no Brasil. *Cadernos de Saúde Pública*, v.35, p.e00007918, 2019.
- GILLE, Z. Actor networks, modes of production, and waste regimes: Reassembling the macro-social. *Environment and Planning A*, v.42, n.5, p.1049-64, 2010. <https://doi.org/10.1068/a42122>
- _____. From risk to waste: global food waste regimes. *The Sociological Review*, v.60, n.S2, p.27-46, 2013. DOI: 10.1111/1467-954X.12036.
- GUTBERLET, J. Gestão de resíduos sólidos. *Revista de Geografia (UFPE)*, v.30, n.1, p.6-23, 2013.
- _____. Cooperative urban mining in Brazil: Collective practices in selective household waste collection and recycling. *Waste Management*, v.45, p.22-31, 2015a. <http://dx.doi.org/10.1016/j.wasman.2015.06.023>
- _____. More inclusive and cleaner cities with waste management co-production: Insights from participatory epistemologies and methods. *Habitat International*, v.46, p.234-43, 2015b. <http://dx.doi.org/10.1016/j.habitatint.2014.10.004>
- _____. *Urban Recycling Cooperatives: Building Resilient Communities*. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.
- _____. Waste in the City: Challenges and Opportunities for Urban Agglomerations, Urban Agglomeration, (Ed.), InTech, DOI: 10.5772/intechopen.72047. 2018. Disponível em: < <https://www.intechopen.com/books/urban-agglomeration/waste-in-the-city-challenges-and-opportunities-for-urban-agglomerations>>.
- HALL, B. L. *Field Report*, December 11-17, 2007, Victoria, University of Victoria (UVic), 2007.
- _____. *Beyond epistemicide: Knowledge democracy and higher education*. S.l., 2015.
- HOFF, H. *Understanding the nexus*: Background paper for the Bonn2011 Nexus Conference. [s.l.]: SEI, 2011.
- HONDA, S. L. O. *Pesquisa-ação na implantação de horta comunitária: empoderamento e sustentabilidade na periferia de Guarulhos*. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo.
- IOANNIDIS, J. P. et al. Meta-research: evaluation and improvement of research methods and practices. *PLoS biology*, v.13, n.10, p.e1002264, 2015.
- _____. Meta-research: Why research on research matters. *PLoS biology*, v.16, n.3, p.e2005468, 2018.
- KAY, J. J. et al. An ecosystem approach for sustainability: addressing the challenge of complexity. *Futures*, v.31, n.7, p.721-42, 1999.
- KROPOTKIN, P. *Mutual aid: A factor of evolution*. [s.l.]: Courier Corporation, 2012.
- LEFF, E. Power-knowledge relations in the field of political ecology. *Ambiente & Sociedade*, v.20, n.3, p.225-56, 2017.
- LANE, R. The waste commons in an emerging resource recovery waste regime: Contesting property and value in Melbourne's hard rubbish collections. *Geographical Research*, v.49, n.4, p.395-407, 2011. <https://doi.org/10.1111/j.1745-5871.2011.00704.x>

- MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Rev. bras. Ci. Soc.*, v.17, n.49, Jun. 2002.
- MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. *The tree of knowledge*. Boston: Shambala, 1992.
- MAZIVEIRO, M. C.; SILVA, A. S. O caso do Complexo Paraisópolis em gestões: diferenças conceituais em programas de intervenção em favelas em São Paulo. *Urbe Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v.10, n.3, p.500-20, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2175-3369.010.003.a003>
- MIRAFTAB, F. Insurgent Planning: Situating Radical Planning in the Global South. *Planning Theory*, v.8, n.1, p.32-50, 2009.
- MOORE, S. A. Garbage matters: concepts in new geographies of waste. *Progress in Human Geography*, v.36, n.6, p.780-99, 2012. <http://dx.doi.org/10.1177/0309132512437077>.
- NEWIG, J.; FRITSCH, O. Environmental governance: participatory, multi-level - and effective? *Environ. Policy Gov.*, v.19, p.197-214, 2009.
- RIBEIRO, W. C. Teorias socioambientais: em busca de uma nova sociedade. *Estudos Avançados*, v.23, p.9-13, 2010.
- _____. Justiça espacial e justiça socioambiental: uma primeira aproximação. *Estudos Avançados*, v.31, p.147-65, 2017.
- ROCKSTRÖM, J. et al. A safe operating space for humanity. *Nature*, v.461, n.7263, p.472, 2009.
- SAMSON, M. (Ed.) *Refusing to be cast aside: Waste pickers organising around the world*. Cambridge: Women in Informal Employment: Globalizing and Organizing (Wiego), 2009.
- SANTOS, F. N. P.; TOLEDO, R. F. Círculos de cultura sobre determinantes socioambientais: pesquisa-ação com agentes comunitárias de saúde de Paraisópolis, SP. *Revista Gaúcha de Enfermagem*, 2020 (aceito para publicação).
- SÃO PAULO (ESTADO). Secretaria Municipal de Saúde. Município de São Paulo. Revitalização ambiental transforma viela de Paraisópolis em local mais verde. 2018. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/noticias/?p=269034>>. Acesso em: 9 Jan. 2020.
- SCHATZKI, T. Spaces of practices and of large social phenomena. *Espaces Temps*, v.24, n.3, 2015.
- SEVALHO, G. O conceito de vulnerabilidade e a educação em saúde fundamentada em Paulo Freire. *Interface (Botucatu)*, v.22, n.64, p.177-88, 2018. DOI: 10.1590/1807-57622016.0822
- SOBRAL SANTOS, M. L.; GUTBERLET, J. Transformando relações entre sociedade e resíduos. *Caderno Diálogos Socioambientais na Macrometrópole*, v.1, p.30-7, dez. 2018. Disponível em: <<http://govamb.iec.usp.br/?q=caderno-dialogos-socioambientais-n0>>.
- SOUSA SANTOS, B. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos-CEBRAP*, n.79, p.71-94, 2007.
- _____. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. [s.l.]: Siglo XXI, 2009.

SOUZA, D. T.; WALSH, A. E.; JACOBI, P. R. Learning-based transformations towards sustainability: a relational approach based on Humberto Maturana and Paulo Freire. *Environmental Education Research*, p.1-15, 2019.

STEFFEN, W. et al. The trajectory of the Anthropocene: the great acceleration. *The Anthropocene Review*, v.2, n.1, p.81-98, 2015.

TAVARES CAMPOS, H. K. Recycling in Brazil: Challenges and prospects. *Resources, Conservation and Recycling*, v.85, p.130-8, 2014.

VAN DEN HOVE, S. Participatory approaches to environmental policy-making: the European Commission Climate Policy Process as a case study. *Ecological Economics*, v.33, n.3, p.457-72, 2000.

VON BERTALANFFY, L. General system theory. *New York*, v.41973, n.1968, p.40, 1968.

WALKER, B. et al. Resilience, adaptability and transformability in social-ecological systems. *Ecology and society*, v.9, n.2, 2004.

WALLERSTEIN, N. et al. Shared Participatory Research Principles and Methodologies: Perspectives from the USA and Brazil—45 Years after Paulo Freire's "Pedagogy of the Oppressed". *Societies*, v.7, n.2, p.6, 2017.

RESUMO – Há uma hegemonia na produção de conhecimento associada à concentração de poder e exclusão cognitiva, cerceando o diálogo com saberes marginalizados que podem ser fundamentais para a sustentabilidade na necessária reconexão local-global. Para romper com esse contexto consideramos que ecologia de saberes, reflexão, e auto-organização podem ser promovidas por meio de pesquisas participativas, em que analisamos três distintas experiências para identificar interações intersetoriais e interdisciplinares, e diálogo envolvendo diferentes atores sociais em níveis organizacionais distintos. Com isso, arguimos que a natureza de processos participativos e dialógicos viabiliza a democratização de saberes, o engajamento e a diversidade de soluções compatíveis com os desafios da sustentabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Ecologia de saberes, Sistemas socioecológicos, Sustentabilidade, Interações dialógicas, Exclusão cognitiva.

ABSTRACT – There is hegemony in the production of knowledge, associated with the concentration of power and cognitive exclusion, restricting the dialogue with marginalized knowledge that can be fundamental for sustainability in the requisite local-global reconnection. To break from this context, we believe that ecology of knowledge, reflection, and self-organization can be promoted through participatory research, whereby we analyze three distinct experiences to identify interdisciplinary and intersectoral interactions, as well as a dialogue among different social actors at distinct organizational levels. We thus argue that the nature of participatory and dialogical processes enables democratization of knowledge, engagement and diversity of solutions compatible with the challenges of sustainability.

KEYWORDS: Ecology of knowledge, Socioecological systems, Sustainability, Dialogical interactions, Cognitive exclusion.

Leandro L. Giatti é livre-docente em Saúde Pública, professor associado da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo. @ – lgiatti@usp.br / <https://orcid.org/0000-0003-1154-6503>.

Jutta Gutberlet é doutora em Geografia, professora do Departamento de Geografia da Universidade de Victoria, Canadá. @ – gutber@uvic.ca / <https://orcid.org/0000-0003-4602-1483>.

Renata Ferraz de Toledo é doutora em Saúde Pública, pós-doutora em Educação. Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. @ – renata.toledo@saojudas.br / <https://orcid.org/0000-0002-4770-7842>.

Francisco Nilson Paiva dos Santos é mestre em Saúde Ambiental. Hospital Israelita Albert Einstein – UBS Paraisópolis II. Instituto Israelita de Responsabilidade Social. @ – franpaivasantos1975@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-3100-3402>.

Recebido em 25.5.2020 e aceito em 18.2.2021.

^I Universidade de São Paulo, Faculdade de Saúde Pública, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de Victoria, Departamento de Geografia, Victoria, Canadá.

^{III} Universidade São Judas Tadeu, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Brasil.

^{IV} Hospital Israelita Albert Einstein, UBS Paraisópolis II, Instituto Israelita de Responsabilidade Social, São Paulo, Brasil

Patrimônio cultural: saberes e fazeres no discurso cultural-epistemológico

SÍLVIA HELENA ZANIRATO,^I TATIANA GOMES ROTONDARO,^{II}
MARIA LETÍCIA MAZZUCCHI FERREIRA^{III} e CYRIL ISNART^{IV}

Introdução

A DIVISÃO NATUREZA e cultura em reinos separados em termos ontológicos e epistemológicos é uma das bases do conhecimento moderno e de como as sociedades modernas são reguladas (Jones, 2009), numa lógica que divide, define e classifica para então explicar. Essa divisão fundamenta a separação mente/corpo, sujeito/objeto, real/imaginário, material/imaterial e considera o homem como ator principal e a natureza como o destinatário passivo, externo à ação.

O dualismo é visível nas formulações das ciências sociais e ciências naturais, na negação da agência na natureza e sua exclusão nas formulações históricas, políticas e éticas dominantes (Jones, 2009). Ele igualmente fundamenta compreensões acerca da conservação da natureza ao considerar que a proteção deve ocorrer separada da sociedade, em reservas naturais, sem levar em conta que a natureza não é um estágio passivo na história humana, mas um dos principais atores do programa (Jones, 2009). A separação também se expressa no entendimento de patrimônio cultural, uma formulação do conhecimento moderno, que, de modo geral, considera como herança cultural os edifícios e obras de engenharia, artes e ofícios, idiomas e tradições e raramente as criações originadas na interação homem/natureza, ou mesmo as terras e os mares que habitamos e exploramos, os solos, plantas e animais que constituem os ecossistemas do mundo, a água que bebemos, o próprio ar que respiramos (Lowenthal, 2005).

No entanto, o patrimônio em um sentido amplo é bem mais híbrido do que se afirma. Em sua aplicação se justapõem o natural/cultural-social, o tangível/intangível e o objetivo/subjetivo.

Com vistas a particularizar essa condição é que o artigo se volta. Nele são discutidas as formas de pensamento que separaram cultura e natureza, que originaram a busca por um conhecimento tido como puro, a influência desse tipo de pensamento na formulação inicial e os desdobramentos que articularam e incorporaram aspectos naturais e intangíveis e explicitaram a pluralidade semântica dessa categoria analítica. Os desafios de proteção de bens, num cenário de

aceleradas transformações sociais, também se vinculam à concepção mais holística do conceito.

Culturalização da natureza/naturalização da cultura

Poucos temas apresentam uma história tão controversa na filosofia das ciências quanto a dicotomia natureza e cultura, que mobiliza em maior ou menor grau esforços intelectuais de cientistas sociais e naturais.

Não seria exagero dizer que essa dicotomia repousa na base do conjunto de disciplinas (Florit, 2000), que resultaram em compreensões da natureza como uma realidade externa ao homem, objetiva, a ser compreendida e dominada pelas ciências físicas, químicas, biológicas, e dos fazeres humanos no controle dessa realidade, apreendidos pela sociologia, antropologia, história, economia, psicologia. Nessa relação se viram duas zonas ontológicas distintas: a primeira dos fazeres humanos, culturais e sociais, caracterizados pela subjetividade; e a segunda do mundo natural, no qual reina a objetividade (Latour, 1993, 2004).

Na busca pela razão tanto para apreender o movimento da realidade quanto para intervir nela é que se compreende o sentido que a cultura adquiriu, vista como progresso, evolução, razão; um preceito comparativo em relação a outras formas ou estilos de vida, numa perspectiva evolucionista, da selvageria à civilização.

A cultura foi tida como a norteadora do uso da razão, inventiva, ativa, capaz de construir os conhecimentos para colocar o homem acima da natureza e criar o mundo material. A natureza, por sua vez, foi considerada uma entidade externa, passiva, dotada de recursos a serem explorados para satisfazer as necessidades humanas.

Natureza e cultura como entidades separadas inserem-se, assim, na constituição do pensamento moderno ocidental e na expectativa de um conhecimento verdadeiro, puro, objetivo.

Em termos biológicos, a “pureza” resulta da ideia de “isolamento” (ou “endogamia”), levando à homozigose biológica (ou neidade genética). Em termos culturais, ela deriva do “refinamento” ou “convencionalização” de processos tradicionais, às vezes assistidos por autoritarismo, por tamanho pequeno e por uma seleção de velocidade na adaptação a novos ambientes – e minimização da variabilidade dentro da tradição cultural, uma condição associada à homogeneidade. Puro, significa ter características relativamente homogêneas (homozigoto em termos biológicos), com menor variação interna. Seu oposto seria o híbrido, heterogêneo em sua composição (Stross, 1999).

A especialização engendrada no âmbito acadêmico a partir do século XIX relegou às ciências sociais a tarefa de explicar as relações das sociedades modernas, o que implicou delimitar o social da forma mais abrangente possível (Comissão Gulbenkian, 1996), afirmando, por exemplo, que nas sociedades modernas só seria possível pensar na existência de uma natureza socializada. Como consequência, a categoria “natureza” em termos sociológicos tendeu a aparecer

como residual. Levar o ideal científico ao âmbito do estritamente social implicou a taxativa avaliação de que os processos que envolvem os seres humanos são históricos e não naturais.

“Os fenômenos sociais não são naturais”, esse foi o axioma fundador do *mainstream* do pensamento sociológico sistemático – conforme mencionado por Durkheim (1984), Weber (1997) e Parsons (1961), uma forma de pensar que delimitou “sociedade” e “natureza” como componentes epistemológicos antagônicos (Latour, 1994).

Todavia, a estabilidade da fronteira foi abalada, sobretudo, a partir da explosão das biotecnologias e da genômica na década de 1990, quando proliferou uma literatura perplexa e alarmada com o estatuto e o futuro da vida em geral, e da natureza humana em particular e fez com que tudo que até então se compreendia como natural (biológico) e base da vida social, se tornasse artefato manipulável por meio de tecnologias reprodutivas (celular ou genômica). Tal feito levou, de forma até então inimaginável, a um avanço no processo de culturalização da natureza (Leite, 2003). A implosão de fronteiras entre natureza e cultura impulsionou o reconhecimento científico de objetos híbridos.

Tem-se então o entendimento de que a natureza é “um departamento da empresa humana” e que a distinção entre o natural e o cultural é uma “construção cultural como sempre havia sido” (Strathern, 1992, p.55). Um dos desdobramentos desse entendimento foi o de que “o próprio meio ambiente, seja ele tradicionalmente entendido como natural ou cultural, não se encontra mais alheio à vida social humana, mas é perpassado e reordenado por ela. Se houve um dia em que os seres humanos souberam o que era a ‘natureza’, agora não o sabem mais” (Beck, 1997, p.8).

Isso levou Sarah Franklin a cunhar uma releitura conceitual de Própria Vida (Life Itself):

A natureza pode-se dizer, tem sido des-tradicionalizada. [...] Isso não significa que ela seja menos útil, como já argumentamos, mas a natureza entrou em parafuso. No lugar antes ocupado por “fatos naturais” há um novo quadro de referência, um rebento da era genômica, que é a própria vida – agora órfã da história natural, mas cheia de promessas deslumbrantes (dazzling). (Franklin, 2000, p.190-1)

Implicações dessas mudanças se expressaram nas formulações sobre patrimônio, um conceito também criado pelo pensamento moderno ocidental.

O patrimônio como categoria conceitual

Hoje temos que o conceito patrimônio é ambíguo, polissêmico; uma construção social cujo significado se reveste de diferentes atributos conforme quem o emprega, o tempo histórico e a finalidade com que o emprega (Poulot, 2009). Há um labirinto de significados (Bonfil-Batalla, 1997) e se pode até dizer que “não existe o patrimônio em si, mas sim certas categorizações e qualificações que são socialmente construídas” (Valdebenito, 2005, p.289).

O entendimento do vocábulo remete tanto aos regimes de ação, que constroem sentidos sociais de pertencimento, quanto ao direito privado e administrativo, vinculado à propriedade privada. Quando se fala em patrimônio cultural, a expressão é transportada a outro campo e se refere a um conjunto específico de ações institucionais que se aplicam a elementos considerados acervo da sociedade (Ariño, 2007). Os elementos convertidos em patrimônio passam a ter um sentido particular e são submetidos a um modo específico de gestão (Poulot, 2009). Nesse processo, o objeto ou lugar muda de status, seu repertório de significado e de usos se altera (Rautenberg, 2010).

Essa mudança é denominada por Natalie Heinich como artificação, ou seja, alterações pelas quais passa o elemento patrimonializável, cultural ou natural e que são de ordem semântica, jurídica, cognitiva (Heinich, 2014). Para isso, o elemento é extraído ou deslocado de seu contexto inicial (um pré-requisito para a artificação), alterado terminologicamente (passa a ser conceituado como monumento histórico, obra-prima, artística, espaço natural protegido), normatizado por dispositivos jurídicos (acautelado pelo poder público por instrumentos como registro, chancela, tombamento) e inserido em discursos que reiteram sua excepcional condição (Shapiro; Heinich, 2013).

Esse tipo de ação difere do que se entende como patrimônio por regimes de ação: um bem assim considerado por apropriação social, valorado por sentimentos, por significações construídas na relação com o tempo, com a continuidade. Isso permite dizer que há um patrimônio formado pelos “regimes de ação” e um patrimônio instituído, uma patrimonialização institucional, que altera o status de objetos e lugares (Bonfil-Batalla, 1997; Rautenberg, 2010; Heinich, 2014).

O patrimônio discutido neste texto é o instituído, uma construção social, “uma categoria eminentemente ocidental e que acompanha a história dessa civilização” (Hartog, 2003, p.163-206). Não é algo natural, nem eterno, nem estático. Sua significação foi produzida na configuração dos Estados modernos, ao se defender a existência de uma herança pública a ser preservada para o futuro.

A construção social do patrimônio instituído

Natureza e cultura são categorias fundamentais empregadas nos discursos e práticas em torno à patrimonialização a expressar entendimentos que reforçaram a dualidade concebida na Modernidade.

O patrimônio cultural ativado ou instituído – algo assim considerado por ações procedentes de instituição pública – tem sua origem vinculada às preocupações com as perdas da criação humana, conseqüentes da Revolução Francesa e das Guerras Napoleônicas. Esse sentido foi estabelecido mais claramente em 1837, na primeira Comissão dos Monumentos Históricos da França, tendo como objeto patrimonializável fundamentalmente a arquitetura, cuja seleção era definida por critérios que privilegiavam a materialidade, a monumentalidade, a ancianidade; os valores históricos, artísticos, técnicos e científicos do bem. Nesse

entendimento o olhar especializado se voltava para a manufatura remanescente da Antiguidade e da Idade Média: abadias, catedrais, castelos, fortificações, símbolos do poder, tidos como expressão da genialidade criativa dos antepassados e que mostravam a cultura ilustrada, o processo evolutivo da sociedade rumo à civilização (Choay, 2001). A proteção pública a esses bens era feita em nome do povo, “destinatário eminente e, ao mesmo tempo, o derradeiro responsável por essa herança” (Poulot, 2009, p.26).

A seleção dos objetos vinha ao encontro de um entendimento da disciplina História, centrada em fatos singulares e excepcionais, nos personagens da elite, nas minúcias dos grandes acontecimentos capazes de mostrar a evolução das ações humanas, seu aprimoramento e seu caminhar em direção à civilização, ao progresso. Como lembra Poulot (2009, p.71), a História era a “narrativa feita com arte; descrição, narração consistente, ininterrupta e verdadeira dos fatos mais memoráveis e das ações mais célebres”. A eleição do que seria patrimonializado também levava em consideração a Arte, cuja história se tornara uma disciplina científica, concebida a partir de critérios que priorizavam a beleza plástica, as formas. Com esse arcabouço, as obras convertidas em patrimônio eram objetos de dilação estética e também de interesse e classificação científica, selecionados a partir de valores como autenticidade, integridade e excepcionalidade.

Para perpetuar sua permanência, as obras elevadas à condição de patrimônio deveriam ser isoladas do uso e disponíveis apenas para a contemplação. O mesmo juízo se aplicava aos espaços urbanos portadores de uma arquitetura considerada histórico/artística, vistos como monumentos que não podiam ser utilizados, mas apreciados para garantir sua integridade. Sua função era prope-dêutica, um testemunho das ações do homem no passado; por isso a preocupação em “preservar os conjuntos urbanos antigos como se conservam os objetos de museus”, ou seja, com restritos usos (Choay, 2001).

A proteção pública era o requisito para conservação não só para os contemporâneos, mas para as gerações futuras. Por isso, a preocupação com a integridade física, com ações de preservação e restauro, mediante a especialização científica, na expectativa de “conservá-lo como foi encontrado” (Smith, 2011).

Essa retórica patrimonial foi repetida por discursos autorizados do Estado, fundados em disciplinas científicas como a Arquitetura, a Arqueologia e a História, e se tornou o entendimento mais comum do ser patrimônio.

A patrimonialização da natureza emergiu quase ao mesmo tempo em que a de bens culturais e foi resultante de entendimentos de que o crescimento populacional, o aumento da área cultivada, a industrialização e a expansão urbana se faziam à custa dos ecossistemas naturais (McCormick, 1992; Nash, 2014).

Na década de 1840, George Perkins Marsh expôs as consequências do impacto humano sobre o meio ambiente e propôs ações corretivas para conter o desmatamento e a erosão do solo. Em sua publicação de 1864, *Man and Nature*, Marsh argumentou que, sem uma reforma drástica, a humanidade reduziria

a Terra às condições estéreis da Lua (Lowenthal, 2005). Às preocupações de Marsh se somaram as de Henry David Thoreau (1817-1862) sobre a extinção de povos indígenas e animais silvestres pelo avanço da fronteira, com argumentos a favor da criação de reservas naturais onde indígenas e animais pudessem sobreviver (Nash, 2014).

Todavia, concepções acerca da degradação causada pela presença humana, associadas aos entendimentos de natureza com entidade autônoma, fizeram com que o ambiente fosse considerado um bem em si mesmo. É o que se pode ver por ocasião da criação de parques naturais como o de Yellowstone (1872), nos Estados Unidos, uma área com significativa diversidade biológica e de grande beleza cênica, que deveria ser mantida, pela ação do Estado, intocada e livre de qualquer pressão humana para as gerações futuras. A argumentação foi a de que cabia ao poder público proteger o lugar para as gerações futuras e de que a conservação deveria ocorrer sem a presença humana, ainda que populações tradicionais tivessem modos de vida seculares no ambiente. O deslocamento de grupos humanos foi considerado condição necessária para a manutenção da beleza e dos bens naturais, e admitidas apenas a pesquisa e visitação turística para reconhecimento dos atributos naturais e estéticos, numa perspectiva propedêutica (Nash, 2014).

Os mesmos argumentos para a proteção de áreas tidas como pouco alteradas foram usados pelo Canadá ao criar seu primeiro parque nacional em 1885, pela Nova Zelândia em 1894, pela África do Sul e pela Austrália em 1898, pelo México em 1894, pela Argentina em 1903 e pelo Chile em 1926, sempre em territórios onde havia a presença de povos tradicionais. O sentido era o de afastar a população e manter a intocabilidade do lugar na expectativa de que a natureza regenerasse e se mantivesse estável. Havia que proteger os bens naturais tidos como de pertencimento coletivo, mesmo que houvesse a perda do conhecimento local das populações moradoras, de seus valores, símbolos, crenças e mitos, o que justificava a gestão pública para a vigilância, apropriação e eficiência científica no uso dos bens.

Assim, bens culturais e naturais passaram a ser apresentados como herança do povo, na acepção de algo público (independentemente de ser propriedade de alguém), de ser extensivo a todos (independentemente da representação majoritária dos bens de elite, da exclusão de populações tradicionais, do processo de gestão de tais bens que pôs em confronto saberes científico e tradicional e dos limitados usos), e de ser destinado à preservação para o futuro (Ariño, 2007).

A conservação desse legado se fundou em discursos autorizados (Smith, 2006) que apartaram cultura e natureza ao considerar os usos sociais como degradantes, ao desarticular os aspectos intangíveis dos bens a serem conservados, ao privar pela proteção de criações “civilizatórias” em detrimento das criações anônimas da cultura popular em sua interação com o meio ambiente e ao considerar como atribuição exclusiva de especialistas nomeados pelo poder público, a ordenação do legado cultural e natural. A comprometer ainda mais a dualidade,

a criação de instituições públicas não dialógicas para os dois tipos patrimoniais: o cultural e o natural.

A institucionalização do patrimônio em si e sua separação em cultural e natural reforçaram os entendimentos da purificação das formas de pensar ser possível gerir a natureza e a cultura.

Do puro ao híbrido

A construção de “zonas ontológicas distintas” entre o natural e o cultural por meio do exercício de *purificação* é uma das características mais típicas de nosso tempo, o que, na concepção de Latour (1993), não passa de uma ilusão moderna, uma vez que durante o processo de *purificação* ocorre exatamente o seu oposto: a constante construção de novos híbridos de natureza e cultura – processo denominado por esse autor de translação.

Se recuperarmos as antinomias centrais natureza versus cultura (ou história) e sujeito versus estrutura, conforme sugeridas por Anderson (1984), percebemos que

[...] ambas conotam o mesmo dilema teórico, o de decidir se as relações entre os termos opostos são de continuidade (solução reducionista) ou de descontinuidade (solução autonomista ou emergente). A cultura é um prolongamento da natureza humana, exaustivamente analisável em termos de biologia da espécie, ou ela é uma ordem suprabiológica que ultrapassa dialeticamente seu substrato orgânico? A sociedade é a soma das interações e representações dos indivíduos que a compõem, ou ela é sua condição supraindividual, e como tal um “nível” específico da realidade? (Viveiros de Castro, 2002, p.302)

Como postulou Bruno Latour (2001, p.337), a dicotomia natureza versus cultura é eminentemente arma de “ressentimento e vingança” na imposição de um domínio (natureza) e de uma atividade (ciência) como fundamentos esclarecedores da política, configurando um método de classificação para separar o moderno do tradicional (Latour, 1994, p.70-1), para distinguir o que pertenceria ao passado (*crença*, ou a confusão entre coisas e homens) do que apontaria para o futuro (*conhecimento*, ou a capacidade de discriminar objetos e sujeito).

Mas a todo tempo “somos confrontados com evidências crescentes de que nossa tentativa de entender a natureza e a cultura como entidades separadas não se adequa mais ao nosso mundo” (Hinchliffe; Woodward, 2004, p.3), pois esse se conforma de forma híbrida. A hibridização não significa o encontro de duas culturas originais e o conseqüente nascimento de uma terceira, mas antes o surgimento de um “terceiro espaço” no qual se pode desenvolver novas posições (Bhabha, 1994). Isso é o que se viu em relação ao sentido do patrimônio ao longo do século XX.

O patrimônio como categoria híbrida

Se em sua formulação inicial o patrimônio instituído foi concebido como materialidade, expressão de uma história, uma identidade e um fazer de poucos,

proclamados como de uma nação, hoje deparamos com entendimentos ampliados, expressos tangível e intangivelmente, de grupos e em espaços múltiplos, cuja proteção vai além de imobilizar e/ou segregar espaços culturais e naturais.

O discurso autorizado na constituição inicial definiu o patrimônio como objetos materiais, lugares de beleza estética e frágeis, a justificar a necessidade da proteção pública. Esse discurso dispôs que o patrimônio é algo que se “encontra”, que seu valor é inato, sua essência é algo que “falará” às gerações presentes e futuras e assegurará sua compreensão e seu “lugar” no mundo (Smith, 2011: 43).

A ideia de discurso, para Laurajane Smith, não se refere simplesmente ao uso de palavras ou linguagem, mas a uma prática social na qual significados, formas de conhecimento e experiência, relações de poder e ideologias são incorporados e reproduzidos via linguagem. Isso explica por que o discurso autorizado sobre o patrimônio se tornou altamente ativo na última parte do século XX, “quando aparecem e se definem os conceitos-chave” (Ariño, 2007, p.74), com sentidos expressos em normas e técnicas definidas por legislação e acordos nacionais e internacionais para a gestão do que se convencionou como patrimônio (Smith, 2006).

Uma instituição produto e produtora desse sentido foi a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), criada em 1946, a quem coube formular diretrizes, definir critérios e prioridades para a proteção do patrimônio cultural instituído em escala internacional.

Ao longo da segunda metade do século XX e início do XXI, as disposições da Unesco expressaram as mudanças de entendimentos de cultura, arte, história, cidade e natureza, que favoreceram a que os bens considerados patrimônio deixassem de ser referidos como “monumentos” resguardados da ação humana.

A cultura, antes tida como um atributo de eruditos, passou a ser vista como “um sistema de concepções herdadas, expressa em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem o seu conhecimento e as atitudes perante a vida” (Hunt, 1992, p.97). A arte deixou de ser considerada exclusivamente como a criação da elite, resultante de um aprendizado formal, para ser vista como uma forma de expressão das relações humanas, pois “nada existe realmente a que se pode dar o nome de Arte. Existem somente artistas [...]. Arte, com A maiúscula, não existe” (Gombrich, 1999, p.3). A escrita da História se voltou para os estudos antropológicos e passou a contemplar todos os atores sociais e todos os campos nos quais se expressa a atividade humana, pois “onde o homem passou, onde deixou qualquer marca de sua vida e de sua inteligência, aí está a História” (Le Goff, 2003, p.530). A aceleração da urbanização fez que a cidade histórica deixasse de ser pensada como um museu e passasse a ser compreendida como um tecido vivo, no qual se veem arquiteturas, praças, ruas, formas de sociabilidade; um espaço não homogêneo e articulado, mas um mosaico, muitas vezes sobreposto, que expressa tempos e modos dife-

renciados de viver (Zanirato; Ribeiro, 2006). A natureza deixou de ser imaginada como mero objeto, fonte de recursos naturais, objetiva e desumanizada para se converter num conjunto de elementos naturais e culturais que propicia o desenvolvimento da vida em todas as suas formas (Lenoble, 2002).

Tais sentidos se fizeram presentes na Convenção da Unesco para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972, quando as categorias patrimônio cultural, natural e mundial foram tratadas na expectativa de aproximar cultura e natureza como bens cujos sentidos depreendem dos contextos sociais nos quais são gerados. Assim, se consideraram como patrimônio as obras do homem e da natureza e a importância de integrar esse patrimônio à vida coletiva e de associar sua proteção aos programas de planificação geral (Unesco, 1972).

É importante considerar o contexto no qual se insere a Convenção de 1972, uma vez que não é possível dissociá-la de outros movimentos e tendências envolvendo temas culturais como a Mesa de Santiago do Chile, do mesmo ano, na qual o papel dos museus foi colocado em questão e a ideia de um museu integral se conformou como resposta ao distanciamento das instituições museológicas tradicionais frente a realidades sociais diversas. Ao museu integral caberia o papel de conscientizador e transformador social, fundamentando a tese de que os bens culturais possuem significados intrinsecamente associados e traduzidos em diferentes contextos sociais.

Ambas, Mesa de Santiago do Chile e Convenção de 1972, apresentaram questões que se tornaram desafios às sociedades contemporâneas, pressionadas por buscar soluções a problemas sociais de grande amplitude, aos quais se agregavam questões ambientais e cuja perspectiva de futuro estava a exigir novas abordagens para o patrimônio.

Uma contribuição significativa para o alargamento do conceito foi dada em 2003, quando da incorporação das “criações do povo” ao patrimônio cultural e a consideração de que os bens das diversas culturas expressos em saberes e fazeres informam a dimensão imaterial da criação humana. No texto da Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) constou a importância da proteção desse tipo patrimonial que compreende:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. (Unesco, 2003)

Em acordo com o documento citado, trata-se de um patrimônio

[...] que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (ibidem)

O texto explicitou a importância da diversidade cultural e afirmou que toda cultura se desenvolve em relação com as características de seu entorno natural, que influencia as formas particulares de vida e gera sentimentos de identidade. A conservação desse patrimônio se faria mediante a participação “mais ampla possível das comunidades, dos grupos e dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio” (ibidem).

Nessa Convenção se podem observar mais claramente novos sentidos e usos do patrimônio instituído ao definir que esse se exprime nos conhecimentos e usos relacionados com a natureza e que, para protegê-lo é preciso apoiar seus portadores e o contexto social e cultural nos quais estes se encontram, pois disso depende a transmissão desse saber. Por isso, a proteção deve levar em consideração as dinâmicas da criação, da renovação e da transmissão cultural.

Ainda assim, lembra Smith (2006), trata-se de um discurso autorizado, que tende a privilegiar suposições europeias e geralmente ocidentais e no qual dissonâncias e diferenças são reguladas, arbitradas e gerenciadas. Ao afirmar a “profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio cultural e natural”, os riscos gerados pela globalização e resultados antagônicos como aproximações culturais e exacerbação de intolerâncias e destruição de referências culturais, a Convenção entranhou-se no caráter híbrido do patrimônio, concebendo-o em sua gênese com a proeminência dos atores sociais diretamente afetados por ele, suas diferentes manifestações e expressões, o que solicita novos e diversos instrumentos legais a compor o léxico patrimonial tal como a ideia de salvaguarda.

O texto da Convenção de 2003 da Unesco em seu artigo 2 definiu salvaguarda como um conjunto de medidas que buscam garantir “a viabilidade do patrimônio cultural imaterial”. Essas medidas, que são da ordem da identificação, documentação, pesquisa, promoção, valorização, apresentam como objetivo fundamental atuar na continuidade do bem cultural, em sua reprodutibilidade social através da transmissão. Ainda que a Convenção reconheça procedimentos e quadros normativos nacionais e locais, busca a universalização de princípios metodológicos que se organizam em torno da ideia de diversidade cultural, comunidade de destino e, fundamentalmente, do papel dos atores sociais, detentores do patrimônio.

Em contraste com a concepção do patrimônio edificado, externo aos sujeitos, o patrimônio imaterial se voltava para o reconhecimento desses sujeitos, secretado no interior de uma cadeia de transmissão, formatado na tradição que se reinventa e se traduz na complexa sinergia entre o meio e o tempo.

Assim, foi no patrimônio imaterial que as manifestações culturais, antes invisibilizados pelo patrimônio monumental, adquiriram maior representatividade. Ele possibilitou a primazia do processo de constituição dos objetos culturais frente aos conceitos de autenticidade, antiguidade, raridade. Ele também permitiu compreender que o “patrimônio” não é uma “coisa”, não é um “local”,

um edifício ou outro objeto material; como lembra Laurajane Smith (2006), o patrimônio é o que acontece nesses lugares. Embora os lugares sejam importantes, diz essa autora, o uso desses é que os tornou patrimônio, não o mero fato de sua existência. Assim, para ela, todo patrimônio é intangível.

Nessa perspectiva é menos relevante o patrimônio do que seu processo gerador, a patrimonialização, compreendida como “o processo pelo qual um coletivo reconhece o estatuto de patrimônio aos objetos materiais e imateriais de maneira a se perceber como herdeiro dos que os produziram e com a obrigação de preservá-los e transmiti-los” (Davallon, 2014), é um processo que se formaliza por meio de ações que garantem sua viabilidade. O reconhecimento do valor do objeto, a produção de um conhecimento sobre ele, a declaração da condição de patrimônio, a conservação e a extroversão desses objetos culturais constituem-se nos cinco pontos identificados por Davallon como parte dessa operação patrimonial.

E não foram somente as dimensões intangíveis das culturas que foram incorporadas ao processo de patrimonialização. Desde as fases iniciais de aparecimento do patrimônio instituído, o que a literatura filosófica ocidental chamava de “natureza” compunha o rol de bens patrimonializáveis sob o conceito de paisagem.

A Convenção de 1972 explicitou que a paisagem compreendia tanto a criada pela natureza quanto a que expressava a interação dessa com a cultura. Ela podia ser produzida intencionalmente, como os jardins, ou ser “prova manifesta da sua dinâmica natural ao longo do tempo”, assim como podia ser uma paisagem associativa, definida pelos significados simbólicos, não imediatamente tangíveis à natureza (Unesco, 1972). O artigo 1º das Diretrizes para a Aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial de 1992 reafirmou que a paisagem é “uma obra conjugada do homem e da natureza: pode ser um jardim ou um parque, uma paisagem relíquia ou uma paisagem viva, marcada por sua história, ou uma paisagem que associa o elemento natural a um fato religioso, artístico ou cultural” (Unesco, 1992).

Nova mudança se viu em 2011, na 36ª Sessão de sua Conferência Geral, que incluiu o sentido de “paisagem histórica urbana”, algo que expressa a pertinência ao território vivido e sentido e que não se limita aos espaços naturais, pois inclui também o meio urbano. A paisagem, como dispôs o documento, vai além do “centro histórico” e inclui o contexto urbano mais amplo e seu ambiente geográfico (Unesco, 2011).

Enfim, a paisagem passou a ser compreendida como uma realidade dinâmica, resultante de processos ambientais e culturais que sucedem ao longo do tempo no território e fruto de distintos agentes que interveem na construção e uso dos espaços (Zanirato, 2020).

Dentro do campo semântico do patrimônio, que remete mais ou menos de maneira sistemática à noção de monumento pela memória e traços – necessa-

riamente plurais – do passado, inserem-se os produtos da ação humana em interação com objetos, conhecimentos, representações e seres não-humanos (Bouchenaki, 2003). Assim, os acervos e as listas que a comunidade internacional, as nações e/ou os grupos reconhecem e valorizam como patrimônio se fazem híbridos no que diz respeito às categorias classificatórias as quais os elementos pertencem, enquanto os processos que conduzem ao estatuto de patrimônio apresentam-se relativamente homogêneos e unificados.

Todavia, recorda-se que as categorias em uso nas políticas, nas práticas ou nas ferramentas legislativas de regulamento do patrimônio, são ligadas a entendimentos e sistema conceitual de origem ocidental, com as quais as várias configurações locais lidam e negociam para conseguir entrar no palco do patrimônio mundial ou nacional, e implementar medidas de reconhecimento e de salvaguarda.

Seguindo as orientações do perspectivismo, conceitualizadas no seio da antropologia das ontologias (Viveiro de Castro, 2002; Descola, 2005), é possível perceber que além da hibridez dos elementos tidos como patrimônio, escondem-se outras formas de hibridez nas concepções sobre classificar, gerir, cuidar, conservar, salvaguardar e proteger.

É nessa direção que reportamos uma vez mais a Laurajane Smith (2006) acerca da classificação e gestão do que se concebe como patrimônio instituído, posto que o discurso relativo à conservação apela à participação social, mas mistifica e naturaliza as relações de poder existentes por não considerar que a participação implica em reconhecer outros saberes que não a escolaridade ocidental, expressa nas falas dos especialistas moldados pela formação acadêmica (Waterson; Smith, 2010).

A assunção da condição híbrida implica quebrar também esses pontos, reconhecendo efetivamente a participação dos detentores do patrimônio na gestão, em seu sentido amplo.

Tem-se então que as referências puras que faziam sentido nas concepções iniciais do patrimônio estão a se modificar na experiência vivida e expressam o quadro contemporâneo no qual a proliferação, como aborda Jean-Louis Tornatore, aponta para um movimento cada vez mais expansivo e globalizante e no qual a justificativa do Estado Nação já não se coloca de forma definidora para a ação patrimonial. Múltiplos agentes, sentidos e significados conferem ao termo uma amplitude semântica, operando como categoria de pensamento (Gonçalves, 2009), expressão política da memória (Candau, 2011), modernidade, ruptura e reinvenção do Ocidente (Poulot, 2009), transbordamento e excesso (Jeudy, 2008).

A percepção de patrimônio como um bem com múltiplos sentidos e funcionalidades, um conceito híbrido, alterado gradativamente, tem passado de um campo semântico a outro, do monumental apanágio de elites sociais e econômicas ao vernacular; do cultural e monumental ao natural e imaterial e dos altos lugares da história universal aos espaços definidores de identidades locais.

Considerações finais

As formas instituídas do pensamento moderno que separaram cultura e natureza se fizeram presentes nas formulações iniciais do patrimônio formalizado por ação pública. A força desse tipo de pensamento marcou modos de se conceber o patrimônio, ainda que se tenham observadas mudanças ao longo do século XX e início do XXI, com a incorporação de aspectos naturais e intangíveis nessa categoria analítica.

Seguem desafios de transpor asserções ainda vinculadas às concepções da Modernidade, entre elas as relacionadas à gestão desse patrimônio que não só mantém instâncias separadas de conservação de bens culturais e bens naturais, como sustenta a gestão no âmbito dos conhecimentos de especialistas, sem a efetiva inclusão dos detentores do patrimônio no processo de seleção, classificação, difusão e meios de proteção. Finalmente, há que se ter claro que se trata do patrimônio instituído, gerido e controlado por instituições de poder, e diferente do patrimônio sentido, vivido. Sem essa distinção, todo entendimento de mudança permanece confinado à retórica e a um desafio sistêmico real.

Referências

- ANDERSON, P. *A crise da crise do marxismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARIÑO, A. La invención del patrimonio y la sociedad del riesgo. In: RODRIGUEZ M. A. *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel, 2007. p.71-88.
- BHABHA, H. K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.
- BECK, U. *Risk Society – Towards a New Modernity*. London: Sage Publications, 1992.
- BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- BONFIL BATALLA, G. Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. In FLORESCANO, E. (Coord.) *El patrimonio nacional de México*. México: Conaculta, 1997. p.28-56.
- BOUCHENAKI, M. The interdependency of the tangible and intangible cultural heritage. In: *14th ICOMOS General Assembly and International Symposium*. Victoria Falls, Zimbabwe, 2003, p. 27-31.
- CANDAU, J. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Ed. Unesp, 2001.
- COMISSÃO GULBENKIAN. *Para abrir as ciências sociais*. São Paulo: Cortez Ed. 1996.
- DAVALLON, J. À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions. In: *Patrimonialização e sustentabilidade do patrimônio: reflexão e prospectiva*. Lisboa: s. n., 2014.
- DESCOLA, P. *Par-de là nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DURKHEIM, E. *Da divisão do trabalho social*. Lisboa: Presença, 1984.

- FLORIT, L. O lugar da ‘natureza’ na teoria sociológica contemporânea. In: XXIV ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. Petrópolis, Anpocs, Petrópolis, out. 2000.
- FRANKLIN, S.; LURY, C.; STACEY, J. *Global Nature, Global Culture*. London: Sage Publications Ltd., 2000.
- GOMBRICH, E. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.25-33.
- HARTOG, F. *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil. 2003.
- HEINICH, N. O Inventário: um patrimônio em vias de desartificação? *PROA – Revista de antropologia e arte*, n. 5, 2014.
- HINCHLIFFE, S.; WOODWARD, K. Introduction. In: HINCHLIFFE, S.; WOODWARD, K. (Ed.) *The Natural and the Social: Uncertainty, Risk, Change*. London; New York: Routledge, 2004. p.1-6.
- HUNT, L. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JEUDY, H. P. *La machinerie patrimoniale*. Paris: Circé, 2008.
- JONES, O. Nature-Culture. Ed. R. Kitchin, N. Thrift . *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, v.7, t.1, p.309-323, 2009.
- LATOURE, B. *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- _____. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- _____. When things strike back: a possible contribution of ‘science studies’ to the social sciences. *British Journal of Sociology*, v.51, n.1, p.107-23, 2000.
- _____. *A esperança de Pandora*. São Paulo: Edusc, 2001.
- _____. The Social as Association. In: GANE, N. *The Future of Social Theory*. London: Ed. Continuum, 2004.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEITE, M. Hegemonia e crise na noção de ‘Gene’ nos 50 anos do DNA. *Anais do 49º Congresso Nacional de Genética*. Águas de Lindoia, 2003.
- LENOBLE, R. *História da ideia de Natureza*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- LOWENTHAL, D. Natural and Cultural Heritage. *International Journal of Heritage Studies*. v.11, n.1, p.81-92, March 2005.
- MCCORMICK, J. *Rumo ao paraíso: a história do movimento ambientalista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- NASH, R. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- PARSONS, T. *The Structure of Social Action: a study in social theory with special reference to a group of recent European writers*. New York: Free Press of Glencoe, 1961.
- POULOT, D. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

- POULOT, D. A razão patrimonial na Europa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.34, 2012.
- RAUTENBERG, M. Patrimônio, continuidade ou ruptura no uso e nas representações dos lugares? *Jornades Nacionales de Patrimoni Etnològic*, Barcelona, 2010.
- SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação. *Sociedade e Estado*, v.28, n.1, Jan./Apr. 2013.
- SMITH, L. *Uses of Heritage*. New York: Routledge, 2006.
- _____. El “espejo patrimonial” ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda, Rev. Antropol. Arqueol.* Bogotá, n.12, p.39-63, Enero–Junio 2011.
- STRATHERN, M. *Reproducing the future*. Essay on anthropology, Kindship and the new reproductive technologies. Nova York: Routledge, 1992.
- STROSS, B. The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture. *The Journal of American Folklore*, v.112, n.445, p.254-67, Summer 1999.
- UNESCO. *Convención para la protección del patrimonio mundial natural y cultural*, 1972. Disponível em: <www.unesdoc.unesco.org/>. Acesso em: 14 fev. 2018.
- _____. *Diretrizes para a Aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, 1992. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00026>>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- _____. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*, 2003. Disponível em: <www.unesco.org>. Acesso em: 25 nov. 2016.
- _____. *Recommandation sur le paysage urbain historique - Projet de texte revise*. Paris: Unesco, 2011. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/fr/activites/638/>>. Acesso em: 14 fev. 2018.
- VALDEBENITO, R. M. G. Identidades territoriales y Patrimonio Cultural: la apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales. *Revista F@ro*, ano 1, n.2, p.32-41, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem* (e outros ensaios de antropologia). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WATERTON, E.; SMITH, L. The recognition and misrecognition of community heritage, *International Journal of Heritage Studies*, v.16, n.1-2, p.4-15, 2010.
- WEBER, M. A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, G. *Max Weber*. São Paulo: Ática, 1997.
- ZANIRATO, S. H. Paisagem cultural e espírito do lugar como patrimônios. Em busca de um pacto social de ordenamento territorial. *Revista CPC*, n.29, junho de 2020 (prelo).
- ZANIRATO, S. H.; RIBEIRO, W. C. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. *Revista Brasileira de História*, v.26, n.51, p.251-62, 2006.

RESUMO – O conceito de patrimônio é uma construção social, definida a partir da percepção do risco de desaparecimento de bens da criação humana e bens da natureza. A institucionalização de práticas patrimoniais em domínios separados cultura e natureza

expressou o dualismo cartesiano mais amplo, por compreender de modo desarticulado os aspectos tangíveis e intangíveis dos bens a serem conservados e por ter em conta a valoração de criações “civilizatórias” e a menos valia das criações da cultura popular em sua interação com o meio ambiente. No entanto, as práticas conservacionistas desde o final do século XX acabaram por mostrar quão híbrido é o conceito, e que a eficácia da conservação só pode ocorrer a partir da superação da dualidade material/imaterial e da interação de diferentes saberes, tantos os científicos quanto os empíricos.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio, Híbrido, Práticas conservacionistas, Natureza, Cultura.

ABSTRACT – The concept of heritage is a social construction, defined from the perception that natural and human-created goods run the risk of disappearing. The institutionalization of heritage practices in separate domains of culture and nature expresses the broader Cartesian dualism, disarticulating the tangible and intangible aspects of the items to be preserved, assigning value to “civilizing” creations and diminishing the value of the creations of popular culture in their interaction with the environment. However, conservationist practices since the end of the 20th century have shown how hybrid this concept is, and that conservation can be effective only by overcoming the material/immaterial duality and through the interaction of different types of knowledge, both scientific and empirical.

KEYWORDS: Heritage, Hybrid, Conservationist practices, Nature, Culture.

Sílvia Helena Zanirato é doutora em História, professora no curso de Gestão Ambiental e nos Programas de Pós-Graduação em Ciência Ambiental e em Mudança Social e Participação Política, Universidade de São Paulo. @ – shzanirato@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-9484-5359>.

Tatiana Gomes Rotondaro é doutora em Sociologia, professora do Departamento de Economia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo. @ – tatiana.rotondaro@usp.br / <https://orcid.org/0000-0002-0208-0732>.

Maria Letícia Mazzucchi Ferreira é doutora em História, professora do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, Universidade Federal de Pelotas. @ – leticiamazucchi@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-3379-6378>.

Cyril Isnart é doutor em Antropologia, pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique, França e do Institut d’Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative, Aix Marseille Université CNRS. @ – isnartc@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-9251-1542>.

Recebido em 25.5.2020 e aceito em 18.2.2021.

^I Universidade de São Paulo, Programas de Pós-Graduação em Ciência Ambiental e em Mudança Social, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{III} Universidade Federal de Pelotas, Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

^{IV} Université CNRS, Institut d’Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative, Aix Marseille, France.

Espaços religiosos II

O Museu de Arte Sacra de São Paulo: História de um acervo

CHRISTIAN MASCARENHAS¹

Dom Duarte – gosto pela arte e pela história

É IMPOSSÍVEL falar desse acervo sem esbarrar na figura de seu idealizador, o primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, cuja biografia está intimamente ligada às motivações da criação do referido museu.

A iniciativa isolada de criação de um museu nomeadamente voltado para a salvaguarda da arte sacra e religiosa em São Paulo surgiu como inédita no país, graças ao trabalho visionário empreendido pelo arcebispo durante as quatro primeiras décadas do século passado, quando esteve à frente do governo da Arquidiocese de São Paulo (1907-1938). Dessa forma, torna-se importante compreender as aspirações desta figura que culminaram na criação de um dos maiores e mais importantes acervos de arte sacra do país.

A “carreira”, por assim dizer, de Dom Duarte (Figura 1) começou em São Paulo na igreja de Santa Cecília. Ali, ainda enquanto padre, ele permaneceu por um curto período no qual organizou a vida social e pastoral da região. Naquela paróquia, que se lhe tornou tão cara,¹ ele iniciou – seguindo as ordens os projetos de Dom Arcoverde – a edificação de sua primeira igreja, que atualmente dá nome ao largo que o abriga.

Alguns fatos como ter “levantado” a Paróquia de Santa Cecília (material e espiritualmente) e criado ali um minucioso arquivo paroquial fizeram com que, à época, aquela fosse considerada uma das mais bem organizadas da diocese e até mesmo do país – um prenúncio do que seria seu trabalho enquanto bispo.

Um aspecto interessante da figura de Duarte que pode ser relacionado ao colecionismo é o seu papel de mecenas. Isso fica muito claro na especial relação que ele cultivou durante toda a vida com a Igreja de Santa Cecília (Philippov, 2016). Para a decoração da igreja, foi realizado um belíssimo programa iconográfico, encomendado por Dom Duarte a Benedito Calixto, que executa a maior parte das pinturas e convida outros artistas² a tomarem parte do projeto.

O arcebispo foi, inclusive, retratado no interior da igreja, na galeria dos primeiros bispos de São Paulo. Ali ele figurava como o último bispo paulista (no momento da realização da obra) e também o único a usar o púlpito, numa referên-

cia a seu título de metropolitano, até então inédito nessa sede episcopal. Anos mais tarde, foi ereto um monumento na frente daquela igreja a fim de homenagear o seu primeiro e mais ilustre vigário. Naquele, são retratadas as construções que marcam seu legado na cidade: a Igreja de Santa Cecília, a Catedral da Sé e o Seminário Central do Ipiranga.

A fama do padre Duarte o levou a ser indicado para o episcopado. Assim, em 1904 Duarte é sagrado bispo em Roma e assume a diocese de Curitiba.³ Apesar de curto, seu governo à frente daquela diocese é muito elogiado pela dinamicidade com que realizou seu trabalho pastoral e administrativo. Organizou os patrimônios de sua diocese, do seminário e da nascente diocese de Santa Catarina.

Na passagem para o ano de 1907, após ter permanecido dois anos à frente da diocese de Curitiba, Dom Duarte é escolhido para ser bispo de São Paulo⁴ após seu predecessor em Curitiba, que naquele momento ocupava o sólio paulista, falecer tragicamente.⁵ No ano seguinte, é nomeado arcebispo da mesma diocese.

Já como arcebispo, é possível identificar outras de suas ações ligadas ao patrimônio artístico. Ainda na região central da cidade, mais duas igrejas parecem abrigar frutos do interesse do arcebispo mecenas. A popularmente chamada Igreja de Santa Ifigênia abriga obras dos conhecidos de Dom Duarte em Santa Cecília: Benedito Calixto e Gino Catani, além de Carlos Oswald (1882-1971) e Henri Bernard (1868-1941), outro artista que também correspondia ao gosto do prelado. A igreja Nossa Senhora da Consolação, por sua vez, tem o seu interior também decorado por Benedito Calixto, desta vez acompanhado de Oscar Pereira da Silva.

Além de seu visível apreço pela arte, um dos fatores que mais pode ter impulsionado Duarte à criação do museu foi sua participação no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, instituição pela qual tinha muito apreço. Sua ligação com o Instituto era tamanha que chegou a tornar-se vice-presidente durante a gestão de Altino Arantes, no triênio 1919-1921. Nesse período, porém, foi ele que dirigiu a maioria dos trabalhos do Instituto, visto que seu companheiro de cargo exercia a presidência do Estado naquele momento.

Dom Duarte parecia alimentar uma grande vontade de realizar contribuições significativas no campo da História, mas o ofício eclesiástico lhe tomava a maior parte do tempo. Ainda assim, ele conseguiu publicar alguns estudos onde resgata e analisa importantes fontes históricas. O mais conhecido de seus trabalhos é fruto de sua pesquisa intitulada “O Clero e a Independência” (1923), que busca narrar e documentar o apoio do clero brasileiro às lutas pela independência, numa grande defesa da ação da Igreja católica no Brasil.

Nessa e em outras obras, Duarte torna visível o seu caráter de historiador através de uma ampla pesquisa nas fontes eclesiásticas e historiográficas da época, deixando claras as dificuldades que enfrentou em sua investigação documental como a falta de dados completos e a preocupação com a origem e veracidade das fontes.



Fonte: Boletim, 1907, p.195.

Figura 1 – Dom Duarte Leopoldo e Silva, XII bispo de São Paulo.

A modernização paulista e o apagamento do passado colonial

Na passagem do século XIX para o XX a cidade de São Paulo passa por diversas e rápidas transformações ligadas principalmente ao crescimento da economia cafeeira. A antiga cidade construída em taipa de pilão era considerada provinciana demais e não se adequava aos interesses do projeto “civilizador” da elite cafeeira que buscava construir uma imagem “moderna” para a crescente metrópole.

Em outro âmbito, após um longo período de estreita ligação entre Igreja e Estado, com a proclamação da República ocorre a separação entre as duas instituições. Esse “divórcio”, celebrado logo no início do governo provisório,⁶ mudou completamente o panorama da Igreja no Brasil, que deu início ao processo chamado de “romanização” do catolicismo nacional. Somado a isso, após a separação, percebeu-se a necessidade de uma construção institucional da Igreja católica no Brasil (Miceli, 1988, p.139-41). Fazia-se necessário definir um modelo organizacional para a instituição que pudesse garantir a sua autonomia material, financeira e institucional frente à nova esfera política estabelecida.

Grande parte da nova geração de prelados brasileiros sagrados no início do século XX (como é o caso de Dom Duarte) assumiu uma espécie de programa básico de empreendimentos a desenvolver em suas dioceses, isto incluía a construção do palácio episcopal (sede da cúria), do seminário diocesano (para uma formação local do clero), da catedral e de estabelecimentos de ensino com orientação católica.

Durante o episcopado de Dom Duarte (e até por ordem sua, inclusive, como foi o caso da sé paulista) acontece um processo de demolição dos edifícios antigos e sua substituição por novos, desta vez adequados não apenas à renovada cidade que se erguia a partir do enriquecimento da elite paulista, mas, como é o caso dos templos, também ajustados aos desejos romanizadores que norteavam as práticas da igreja naquele momento.

Simultaneamente a essa “modernização” ocorrida em São Paulo no início do século XX, os paulistas assistem à destruição de uma grande parcela de seu patrimônio colonial. Frente a isso, Dom Duarte demonstrou possuir uma sensibilidade histórica muito aguçada e é possível destacar duas das criações de seu governo como reflexo desta preocupação: o Arquivo Geral do Arcebispado e o Museu de Arte Sacra.

Arquivo da cúria

Para entender a criação do Museu da Cúria, é importante tratar da repartição da Cúria ao qual ele foi subordinado em sua primeira fase: o Arquivo.

Durante os primeiros anos de seu governo à frente da arquidiocese, Dom Duarte percebeu vários problemas causados pela falta de um sistema de arquivo centralizado que unificasse e preservasse os documentos e livros espalhados pelas então 122 paróquias do vasto território sob sua jurisdição e mantidos, em sua maioria, em péssimo estado de conservação (Souza, 2005, p.338). Disso surge outra iniciativa marcante de seu governo, a criação do arquivo geral do arcebispado em 1918. Com a criação do novo espaço físico, ele determina que todos os livros e documentos avulsos fossem recolhidos dentro de um prazo determinado (Paula, 1966, p.438).

Apesar de sua publicação ser posterior, também é possível que as dificuldades de acesso aos documentos encontradas pelo arcebispo durante a elaboração de sua série de conferências reunidas sob o título “O Clero e a Independência”, tenham motivado ainda mais seu projeto de arquivo eclesiástico.

O arcebispo também escreveu, ele próprio, o regulamento do Arquivo, onde fica claro o desejo de preservação de toda aquela documentação para a posteridade. Suas preocupações, inclusive, estavam muito avançadas ao considerar não apenas a guarda daqueles materiais, mas também a sua desinfecção antes da entrada no acervo e o funcionamento de uma oficina especializada para o restauro e encadernação.

Os bens da antiga catedral

Movido por seu impulso de colecionador⁷ e admirador de arte, logo após assumir a diocese de São Paulo, Dom Duarte começou a recolher diversas peças das antigas igrejas e capelas paulistas, com o intuito de evitar que estas sumissem ou fossem destruídas perante o avanço do “progresso” da época, salvaguardando-as (Neto, 1973, p.5).

Infelizmente, ainda não foi encontrada documentação segura relativa à data de criação do Museu da Cúria. Entretanto, através das políticas de preservação dos bens da igreja adotadas pelo prelado de São Paulo antes da demolição da antiga Sé em 1911, já é possível reconhecer seu anseio embrionário pela criação de uma coleção. Aqui, é importante lembrar que ele foi o “idealizador” da nova catedral – a ideia já existia desde o século anterior, mas foi Dom Duarte quem possibilitou a sua materialização na atual construção.

As tratativas para a construção da nova catedral de São Paulo iniciaram em reunião da Assembleia Provincial, realizada a 21 de março de 1888, onde foi votada a Lei n.54 que concedia 2 mil contos para a empreitada. A história daquela igreja, porém, sofreu um revés quando, exatamente, no dia 15 de novembro de 1889, após uma reunião convocada por Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho para discutir a nova catedral, teve fim o regime monárquico. Com isso, os planos da nova igreja também ficaram no passado, já que não seria mais possível contar com o aporte anteriormente assegurado pela Assembleia.

Os sucessores de Dom Lino na cátedra paulista não conseguiram retornar ao assunto. Dom Antonio Candido de Alvarenga teve seu bispado marcado pelo conflito judicial entre a Cúria e o Estado que envolvia a antiga igreja do Colégio. Dom José de Camargo Barros, por sua vez, teve um governo abreviado por seu falecimento no naufrágio citado anteriormente e não houve tempo de retomar a questão.

Apenas com Dom Duarte a discussão sobre a sé paulista é reiniciada. Diante de todas as transformações urbanísticas que estavam ocorrendo em São Paulo, o bispo viu-se na obrigação de aproveitar o momento para modernizar e aumentar a principal igreja da cidade. Assim, em 25 de janeiro de 1912, Dom Duarte convoca representantes das famílias mais influentes de São Paulo para uma reunião no Palácio São Luiz e, desse encontro, nascem a Comissão Executiva e o Conselho Geral da Nova Catedral de São Paulo, equipes responsáveis por levantar fundos e coordenar a construção da nova catedral.

Nessa reunião, Dom Duarte realiza um memorável discurso, onde deixa bem clara a retórica por detrás da construção (a fala é também um exemplo da escrita e oratória tão elogiadas do arcebispo):

[...] nós, católicos e paulistas, queremos uma catedral que seja uma escola de arte e um estímulo a pensamentos mais nobres e mais elevados, queremos uma catedral opulenta, que, testemunhando a fartura dos nossos recursos materiais, seja também um hino de ação de graças a Deus [...] Por

uma lei histórica e fatal, São Paulo há de sempre caminhar na vanguarda, tem a cumprir uma grande missão política e social, e a sua hegemonia, civil e religiosa, já não pode ser contestada. Pois bem, o monumento artístico e religioso que breve se há de erguer [...] há de ser o selo dessa imensa e poderosa grandeza [...] (Dantas, 1974, p.42-43)

Pouco antes da demolição da antiga catedral, Dom Duarte já determinara a distribuição das obras de arte e objetos sacros da igreja que seria demolida para serem custodiados por outras igrejas, conventos, membros do clero e pessoas de sua confiança, já com o intuito de reuni-los (ao menos sua maioria) posteriormente em uma coleção unificada.

Um museu de Arte Sacra

É bem provável que uma parte dessa primeira parcela inicial do acervo, durante a década de 1910, tenha sido incorporada à decoração do Palácio São Luiz⁸ (Figura 2), que se tornou a residência episcopal após a venda do Solar da Marquesa de Santos⁹ (que funcionava como cúria e palácio episcopal na época) para a “The San Paulo Gas Company”.

O primeiro edifício a abrigar a coleção de forma unificada e institucional foi o novo prédio da Cúria (Figura 3), oficialmente inaugurado em 1920 e situado na época à Rua Santa Thereza, n.17, no bairro da Sé. Inicialmente, o Museu Histórico da Mitra ou Museu de Arte Sacra do Arcebispado funcionava em uma sala nos fundos do Arquivo da Cúria. Entretanto, com o rápido crescimento da coleção, Dom Duarte constrói um novo edifício ao lado do Arquivo para abrigá-la (Soares, 1954, p.308).

O órgão foi criado pelo prelado paulista como uma dependência do Arquivo da Cúria e administrado à época também pelo Comendador Francisco de Sales Collet e Silva (Souza, 2004, p.434). Assim como o Arquivo, o Museu não possui uma data oficial de abertura conhecida. Entretanto, fica evidente que seu surgimento como órgão da Cúria se dá concomitante ao Arquivo, visto que os bens já vinham sendo coletados há certo tempo e com a ordem por recolher os documentos de toda a arquidiocese, esta coleção deve ter aumentado consideravelmente.

Assim como ocorreu com o patrimônio da antiga Catedral da Sé, quando de sua demolição a golpes de picareta, os bens de diversas outras igrejas coloniais teriam sido previamente resgatados (Godinho, 1983, p.5) e depositados em local indicado pelo arcebispo (palácio episcopal ou edifício da cúria) passando, depois, a fazer parte do acervo do museu.

Assim, o museu que visava salvaguardar artefatos de uso religioso, litúrgico e civil foi constituído pelo arcebispo com o objetivo de preservar parte importante da memória histórica e artística da cidade, do estado e do próprio país por meio da formação de um rico acervo constituído de arquitetura, mobiliário, pinturas e desenhos, imaginária, prataria e ourivesaria, indumentária e alfaias, livros e documentos raros, presépios e numismática procedentes de São Paulo e diversas partes do Brasil e de outros países.



Fonte: Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva.

Figura 2 – Fachada do Palácio São Luiz [s.d.]



Fonte: Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva.

Figura 3 – Edifício da Cúria Metropolitana em 1920.

Com o museu, todas as peças foram reunidas num espaço seguro, porém muito pequeno, o que não facilitava sua visitação pública, fato inclusive atestado por Mário de Andrade numa de suas correspondências (1943) a Rodrigo Melo Franco de Andrade após visita realizada à instituição cinco anos depois da morte de Dom Duarte. Nessa carta-relatório o pesquisador elenca as dificuldades que encontrou ao tentar fotografar algumas telas do acervo posicionadas no alto, em lugar de difícil acesso, e a falta de disposição dos funcionários em ajudá-lo.

Por outro lado, como lembrado no artigo de Silva-Nigra (1954, p.31) publicado na edição especial do jornal *O Estado de S. Paulo* para as comemorações do IV centenário da cidade, na década de 1950, o Museu da Cúria já era famoso como o mais importante do gênero no país e eram reconhecidos o interesse e os esforços de Dom Duarte no recolhimento daquelas peças que teriam sido dispensadas ou destruídas.

A nova sede no Convento da Luz

Mais tarde, a transferência do museu para uma nova sede – necessária para o correto armazenamento, exposição e possibilidade de ampliação do acervo – foi negociada entre o estado de São Paulo e a Mitra durante a gestão do governador Abreu Sodré e do cardeal Dom Agnelo Rossi. A criação da instituição se deu em 1969 e, a inauguração da nova sede, no ano seguinte.

Com isso, a atual instituição, chamada de Museu de Arte Sacra de São Paulo, passa a ser sediada no Convento da Luz¹⁰ (Figura 4), um histórico edifício setecentista construído em taipa de pilão e que, anteriormente, já abrigava o Mosteiro das Irmãs Concepcionistas, na Avenida Tiradentes, bairro da Luz.

O deslocamento do acervo para o antigo conjunto do Convento da Luz é um acontecimento muito relevante – que, apesar de posterior ao falecimento de Dom Duarte, pode ser compreendido como consequência de seus esforços. Tanto o edifício do convento, como o acervo recolhido por Dom Duarte, são testemunhos materiais da história colonial paulista e raros exemplares da preservação do patrimônio histórico frente ao crescimento da cidade: “O Mosteiro da Luz é o mais eloquente documento da arquitetura colonial que sobreviveu em São Paulo, e sobreviveu com toda a sua integridade. Quem conhece a permanente mutação desta cidade constata que este fato é realmente extraordinário, para não dizer um milagre” (Bonanni; Schmidt, 1987, p.37-8).

Do ponto de vista da preservação, também é interessante perceber que a partir de 1969 aquele patrimônio torna-se compartilhado com o governo estadual, que proporciona a sua salvaguarda e a ampliação do acervo. Somado a isso, há também a influência que a decisão causou na própria paisagem paulistana, pois, a restauração daquele edifício com a preocupação de preservar suas condições originais lhe deu a possibilidade de voltar a ser um organismo de significado histórico vivo dentro da cidade (Mascarenhas, 2020, p.15).



Fonte: Foto de Ginjo e João Tavares. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Figura 4 – Fachada do Museu de Arte Sacra de São Paulo em 1971.

Conclusão

Mediante a biografia de Duarte, é possível perceber o forte interesse histórico que caracteriza a maioria de suas atitudes no governo da igreja paulista. Além de sua participação ativa no IHGSP, com estudos e conferências, o seu profundo interesse pela preservação da memória através do recolhimento e catalogação de documentos e bens que contam a história de São Paulo e do Brasil atestam sua preocupação com a transmissão cultural. Mesmo que o progresso não pudesse ser freado, o arcebispo conseguiu, de alguma maneira, com a transferência e salvaguarda dos objetos da antiga catedral, preservar importantes documentos materiais da religiosidade e da história paulista.

É interessante notar que o processo de “modernização” da São Paulo colonial – onde a taipa é substituída por tijolos – tratou-se, na verdade, de uma tentativa de ocultamento e negação daquele passado histórico. Nesse contexto, deve ser valorizada a atitude de Dom Duarte frente ao patrimônio religioso e cultural que vinha sendo destruído ou esquecido.

A decisão de recolher aquelas peças e criar um museu de tipologia sacra e religiosa, constituiu um marco importante na cultura do início do século passado ao apresentar uma mudança de atitude em relação ao tema da conservação do patrimônio sacro que merece ser exaltada por seu pioneirismo. Através de um pensamento original nos campos do colecionismo e da preservação, o projeto

do prelado paulista foi precursor e ia de encontro à reflexão moderna sobre o que deveria ou não ser preservado da destruição e do esquecimento.

Por muito tempo, a própria Igreja, por vezes através de decisões precipitadas de seu clero, demoliu os edifícios coloniais para reconstruí-los numa forma considerada mais adequada às exigências modernas, ao “gosto” moderno, por vezes negligenciando seu patrimônio. Com a migração do museu da cúria para o mosteiro da luz, essas peças são devolvidas a um edifício que pertence à memória do passado colonial.

Nas atitudes de Dom Duarte, pode-se ver um projeto inovador para a época e coerente com a modernização da cidade. Assim, a história da formação do Museu de Arte Sacra de São Paulo abre caminho para a reflexão sobre a história da preservação durante o processo de modernização e a relação desse patrimônio sacro com a própria paisagem paulista.

Notas

- 1 “Todos sabem com quanto cuidado e solicitude me devotei a essa grandiosa empresa [...]. Não existe aí um único tijolo que me seja desconhecido. No interior dessas largas muralhas, desde os primeiros alicerces até o alto da elevada cúpide, não se encontrará um punhado de argamassa que não tivesse cuidadosamente examinado. Como as palmas das minhas mãos, conheço todas as linhas, todas as curvas, todos os pequeninos segredos dessa mimosa edificação” – Trecho de sua eloquente carta de despedida aos paroquianos de Santa Cecília (Assis, 1967, p.44).
- 2 Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Carlo De Servi (1871-1947) e Gino Catani (1879-1944).
- 3 Essa diocese foi criada em 1892 e, à época, compreendia todo o território dos estados do Paraná e de Santa Catarina.
- 4 Sua nomeação é publicada em 18 de dezembro de 1906 e sua posse ocorre em 14 de abril de 1907.
- 5 Dom José de Camargo Barros falece em 4 de agosto de 1906, vítima do naufrágio do navio “Sírio” na costa espanhola. O famoso episódio é, inclusive, retratado em uma tela do acervo do MAS-SP executada por Benedito Calixto.
- 6 O governo republicano publicou o decreto de separação entre Igreja e Estado em 7 de janeiro de 1890.
- 7 Sua coleção particular de numismática, por exemplo, é ainda hoje de grande valor, devido ao volume de itens e sua amplitude temporal.
- 8 O Palacete foi comprado pela Cúria Metropolitana em 1909 por ordem de Dom Duarte, e passou a ser conhecido como Palácio São Luiz ou Palácio Episcopal.
- 9 O Palacete foi comprado pela Cúria Metropolitana em 1909 por ordem de Dom Duarte, e passou a ser conhecido como Palácio São Luiz ou Palácio Episcopal.
- 10 Edifício tombado pelo Sphan em 1943 e cuja construção foi iniciada em 1774 por Frei Galvão.

Referências

ANDRADE, M. de. [Correspondência]. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. São Paulo, 12 mar. 1943. f.2. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, cód. do documento: MA-SPHAN-151.

ASSIS, V. R. *Dom Duarte Leopoldo e Silva, 1º Arcebispo de São Paulo*. São Paulo: Cantanduva, 1967.

BOLETIM ECCLESIASTICO: Organ Oficial da Diocese de São Paulo. São Paulo, jan./mar. 1907.

BONANNI, H.; SCHMIDT, C. V. (Coord.) *Museu de Arte Sacra, Mosteiro da Luz*. São Paulo: Ed. Artes, 1987.

DANTAS, A. *Dom Duarte Leopoldo*. São Paulo: Sociedade Imprensa Pannartz, 1974.

GODINHO, A. O. (Org.). *O Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra/Melhoramentos, 1983.

MASCARENHAS, C. Dom Duarte Leopoldo e Silva, o Museu da Cúria e a Preservação da Arte Sacra em São Paulo. *Piratininga*, São Paulo, v.2, p.12-16, 2020.

MICELI, S. *A elite eclesiástica brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

NETO, P. A. O. R. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

PAULA, M. R. C. R. S. As fontes primárias existentes no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (Capital). *Revista de História*, São Paulo, v.32, n.66, p.437-93, abr./jun. 1966.

PHILIPPOV, K. *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. Campinas, 2016. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, D. L. *O Clero e a Independência: Conferências Patrióticas*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital, 1923.

SILVA-NIGRA, C. M. Sobre as artes plásticas na antiga capitania de São Vicente. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25.1.1954. p.31.

SOARES, J. C. M. *Fontes da História da Igreja Católica no Brasil*. Rio de Janeiro: Separata da Revista do IHGB, 1954.

SOUZA, N. (Org.). *Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo. 1554-2004*. São Paulo: Paulinas, 2004.

_____. Um histórico do Arquivo da Cúria de São Paulo. In: VILHENA, M. A.; PASSOS, J. D. (Org.) *A igreja de São Paulo: presença católica na história da cidade*. São Paulo: Paulinas, 2005. p.337-51.

RESUMO – O presente artigo traz alguns elementos da pesquisa de mestrado que visa compreender a formação do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) e investigar qual a importância de sua coleção, de modo a contribuir com o debate historiográfico e de preservação do patrimônio na cidade de São Paulo. A história da

criação deste museu está profundamente conectada ao “coleccionismo institucional” de arte sacra promovido de modo pioneiro no Brasil por Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo, ainda durante o início do século XX. Divergindo um pouco dos outros artigos desta publicação, não trataremos aqui da decoração dos espaços religiosos, contudo, abordaremos a institucionalização e as relações históricas de importante parcela do patrimônio que um dia pertenceu a esses espaços.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Arte Sacra de São Paulo, Acervo, Patrimônio, Dom Duarte Leopoldo e Silva, São Paulo.

ABSTRACT – This article presents elements of our Master’s research to understand the constitution of the collection of São Paulo’s Sacred Art Museum (MAS-SP) and investigates its importance, thus contributing to the historiographic and heritage preservation debate in the city of São Paulo. The history of the creation of this museum is deeply connected to the pioneering “institutional collection thrust” of sacred art promoted in Brazil by Dom Duarte Leopoldo e Silva, the first archbishop of São Paulo, in the early 20th century. Differing somewhat from the others articles in this publication, we will not deal here with the decoration of religious spaces; however, we will address the institutionalization and historical relations of an important part of the heritage that once belonged to these spaces.

KEYWORDS: São Paulo’s Sacred Art Museum, Collection, Heritage, Dom Duarte Leopoldo e Silva, São Paulo.

Christian Mascarenhas é mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas e especialista em Curadoria em Arte pelo Centro Universitário Senac-SP. @ – christian.1205@hotmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-8815-5127>.

Recebido em 15.5.2020 e aceito em 5.3.2021.

¹ Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, Brasil.

Diálogos abertos: Cândido Portinari, Mino Cerezo Barredo e Cláudio Pastro em Batatais

ANDRÉA FRANZONI TOSTES¹

A religião brasileira é uma mitologia de deuses familiares aos quais nunca se escapa completamente.

(Callado, 2003, p.29)

ESSE TEXTO apresenta três acervos de três grandes artistas que fazem parte do patrimônio cultural da cidade de Batatais, interior do estado de São Paulo: Cândido Portinari, Mino (ou Maximino) Cerezo Barredo e Cláudio Pastro. Suas obras, de muita relevância no contexto brasileiro e internacional, podem e devem ser usadas na tentativa de entendermos os caminhos que a arte religiosa percorreu no segundo pós-guerra, principalmente, na América Latina.

Interessante pensar no uso do adjetivo “missionário” (o trabalho daquele que assume um encargo, uma tarefa) para definir o trabalho desses artistas. Às vezes, com essa palavra, se alude a uma certa aquiescência técnica ou uma subserviência da obra a valores extra-artísticos, o quê, para muitos, diminuiria o valor ou a sua qualidade derradeira.

Essa foi certamente a acusação feita a Portinari por alguns críticos assim que viram as primeiras quatorze imagens entregues à Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Igreja Matriz de Batatais em 14 de março de 1953.

O pintor se defendeu de crítica de Gilberto Freyre em entrevista para Antônio Callado (2003, p.101), publicada no livro *Retrato de Portinari*:

Outro dia o Gilberto Freyre estranhou que eu, pintando o Brasil, fizesse um Jesus louro, em Batatais. Acontece que estou mais de acordo com Gilberto Freyre do que ele mesmo, que vive a dizer que no Brasil há de todas as raças e que ainda estamos em caldeação. Então deve haver gente loura também.

Ao entendimento que Portinari havia renunciado à simples exteriorização de “seus inesgotáveis recursos de grande pintor” (*Revista O Cruzeiro*, 1953), somavam-se outros que interpretavam seu trabalho como deturpação da iconografia tradicional cristã (Barros, 1953).

Antes mesmo do recebimento das primeiras 14 telas de Portinari no início de 1953, a população de 9 mil habitantes (Tebechrani, 2015) da cidade de Batatais estava dividida entre os que não viam com bons olhos pinturas sacras vindas das mãos de um artista confessadamente comunista e seguiam as opiniões dos eclesiásticos (o pároco local, Mário Sarmiento, e o bispo, Dom Luís do Amaral Mousinho) e aqueles que as viam como a conclusão apropriada de um grande projeto urbano, encerrado com a construção do imponente edifício eclético da Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, que então recebia as obras do maior e mais famoso artista brasileiro vivo àquela época.

A riqueza local vinda em boa medida da próspera economia cafeeira do início do século XX criou grandes propriedades rurais. Apesar de a população ser relativamente pequena, a cidade de Batatais se estendia por uma grande porção territorial no nordeste do estado de São Paulo. Esse poder econômico foi responsável pela reforma do inteiro plano urbano, iniciada, por seu intendente (1897-1898), o futuro presidente da República, Washington Luiz (Dutra, 1993), e seguido pela edificação de grandes residências e palacetes, como o do monsenhor Joaquim Alves Ferreira que promoveu a construção da igreja matriz na qual seriam colocadas posteriormente as telas de Portinari.

Erudito e amante de música clássica, o monsenhor não conseguiu ver a totalidade de seu projeto concluído, falecendo em 1946. Assumiu então em seu lugar o pároco Mário Sarmiento, que chegou ao término das obras, sem ter controle, no entanto, sobre as decisões da comissão de obras, composta por intelectuais, banqueiros, advogados e grandes proprietários rurais. As preocupações do sacerdote a esse respeito aumentaram quando a junta, em 1949, contratou Portinari para pintar a decoração interna da igreja.

O artista já havia executado muitas de suas obras célebres e enfrentado a cúria de Belo Horizonte ao criar a decoração para a Capela da Pampulha (Fabris, 1990). Em jogo, os conflitos que se desenrolaram desde o século XIX, no interior da própria Igreja católica, pela ação de setores fortemente contrários à adoção de elementos formais da vanguarda moderna nos espaços litúrgicos.

Ao pároco local tal fato não passou despercebido. No assentamento dos eventos de inauguração das obras, em ata registrada no dia 31 de dezembro do mesmo ano, (Sarmiento, Mário da Cunha (anotações), 1925-1960 p. 100v-101v), ele afirmou que “a arte de Portinari é a filosofia comunista: a inversão de valores”.

O bispo, Dom Luiz do Amaral Mousinho, também manifestou sua opinião crítica de forma enfática, como se verifica em texto publicado no jornal *Folha de Batatais*, na ocasião do mesmo evento. O prelado escreveu:

[...] Não conhecemos todas as obras do Prof. Portinari. Em várias delas, porém, temos a impressão de que o ritmo, influenciado, talvez por teses filosóficas, levou-o a violentar a pureza primitiva das imagens e, consequentemente, a criar telas e murais que somente ele e seus iniciados lograrão

compreender. Sagaz como é, terá por certo, se apercebido o Professor de que muitos elogiam rasgadamente esses trabalhos precisamente porque não os entendem. Por um “snobismo” barato com que pretendem vencer seus complexos de inferioridade. Para estes o belo, o exótico e o ininteligível são sinônimos. (Mousinho, 1953, p.3)

Por fim, o bispo contemporiza ao afirmar que Portinari, nas obras de Batatais, havia “superado o artista da Pampulha” e introduzido referências clássicas em seu trabalho.

Assim como havia sido em Belo Horizonte, o evento de inauguração das obras sacras de Portinari em Batatais foi notícia no Brasil e no mundo e algumas das crônicas explicitam os embates entre o artista e os membros do clero.

O evento teve repercussão internacional: as revistas *Life* e *Time* enviaram correspondentes do Rio de Janeiro. A escolha do artista comunista e as divergências entre a visão política do pintor e os anseios do bispo local foram destacadas nos artigos enfatizando a surpresa geral pelos quadros terem sido executados por um livre-pensador e comunista. Conforme relatos, o genioso Portinari teria quase estragado a festa ao replicar a uma observação do bispo: “Em sua profissão o sr. é apenas um bispo; na minha, eu sou Papa” (Testa, 1953) ou, segundo uma outra versão: “Na sua igreja o senhor é bispo, na minha arte eu sou cardeal” (Tebechrani, 2015).

Houve discussões públicas na cidade e foram realizadas palestras, na emissora de rádio local, onde pessoas ligadas aos eclesiásticos ou à Comissão de Obras, como intelectuais e profissionais liberais avaliavam a adequação da arte de Portinari para imagens destinadas ao culto católico, ou destacavam a importância das obras e do artista no cenário nacional.

Em outubro de 1953, chegaram a Batatais 14 novas telas de Portinari, de 61 por 50 centímetros, figurando os passos da Via Sacra. No entanto, por razão desconhecida, foram depositadas no porão da fazenda Magnólia nos arredores da cidade. Ciente da situação, Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, enviou telegrama em dezembro ao proprietário da fazenda, coronel Martins de Barros, pedindo o empréstimo das telas para serem expostas na retrospectiva de Portinari que o MASP estava preparando como parte das comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo (Biblioteca Masp (documentos), 1954).

Assim, a Via Sacra de Batatais foi exposta pela primeira vez na capital, juntamente com outras famosas obras de Portinari, como as maquetes dos painéis de *Guerra e Paz* que o artista estava preparando para o edifício da ONU em New York.

Em 5 de abril de 1954, finda a exposição de Portinari no Masp, a Via Sacra voltou para Batatais e, mais uma vez, permaneceu nos porões da fazenda de Martins de Barros, até a sua efetiva colocação na matriz, em 14 de março de 1955.

O ritmo de trabalho de Portinari era muito intenso no início da década de 1950 e àquela altura o pintor estava para completar seu quinquagésimo aniversário, em vista de comemorações já anunciadas, como a grande exposição de suas obras que seria realizada pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp) nos meses iniciais de 1954, ou da contratação para a execução dos painéis de *Guerra e Paz* para a sede da ONU em Nova York; assim, o aceite à encomenda de Batatais deve ter contribuído para um aumento considerável de trabalho e talvez para o aparecimento dos primeiros sintomas da doença tóxica que acarretaria a primeira internação do artista em 1953 e sua morte em menos de dez anos.

Para Antônio Bento (2003, p.146), Portinari teve dois motivos para aceitar esta encomenda, segundo o escritor:

[...] o maior prazer de Portinari adveio do fato de ter nascido em Batatais, pois Brodósqui, no princípio do século, fazia parte de seu território. Nessa região trabalharam seus ascendentes e nasceram seus primeiros irmãos. Era, portanto, uma terra muito cara ao seu coração. Além do mais, fora batizado na própria matriz que iria decorar.

Nas obras de temática religiosa de Portinari são inseridas frequentemente imagens pertinentes a problemas sociais latino-americanos como a miséria e a resistência do povo na Capela São Francisco da Pampulha ou na série dos Retirantes; mas como olhar as pinturas de Batatais com um Jesus louro e de bochechas rosadas? Talvez precise voltar algo atrás no tempo, de 1953 para 1941, e, ainda, andar quinze quilômetros para visitar a Capela da Nona em Brodowski, hoje dentro do Museu Casa de Portinari. O tempo e a distância entre esses dois acervos parecem ter algo a dizer sobre uma parte significativa da obra desse grande artista brasileiro.

O segundo artista a ter deixado obras significativas para o nosso tema em Batatais é Mino (Maximino) Cerezo Barredo nascido em Villaviciosa, Oviedo, Espanha, em 1932. Ele entrou com 18 anos para a Missão Claretiana de Saltierra e em 1957 se ordenou padre em Santo Domingo de la Calzada. Estudou filosofia, teologia e fez seu aprendizado artístico na Academia de Belas Artes de San Fernando em Madrid, onde também foi docente por três anos. Nesse período, teve como professor o grande muralista Manuel López Villaseñor e sob a sua guia estudou os clássicos renascentistas e, especialmente, a pintura religiosa de Goya, participando das discussões que estavam à baila com o Concílio Vaticano II de 1962 (Martinez, 2020).

No final dos anos 1960, viajou em missão para as Filipinas, onde entrou em contato, pela primeira vez, com a situação de miséria material e opressão social e política que recaía sobre os povos do chamado Terceiro Mundo, carentes em suas necessidades humanas mais básicas. Decidiu, então, abandonar as artes e dedicar-se às atividades missionárias, convencido da insignificância do trabalho artístico frente ao sofrimento das pessoas.

No início dos anos 1970, chegou como sacerdote missionário claretiano à Amazônia Peruana, na região de San Martín, perto do Rio Huallaga. Entretanto, um grande terremoto acontecido no local, dois anos após sua chegada, fez com que Cerezo, que tinha conhecimentos de arquitetura, participasse ativamente da reconstrução da cidade, especialmente, das igrejas e suas pinturas (Foros de Cristianos “Gaspar García Laviana”, 2018).

Seu primeiro projeto artístico na América Latina foi um painel de 130 metros quadrados após o reerguimento de uma igreja em Juanjuí, sobre o tema da Redenção, intitulado “La historia de la Salvación” (1975). Um acontecimento narrado pelo próprio artista determinará um redirecionamento e uma resinificação para seu trabalho artístico e missionário. Escreveu Cerezo:

Um dia entrei na igreja e vi uma velha que estava andando com os olhos, toda a pintura de parede, passando pela imagem de Adão e Eva através da imagem do pecado original, do povo rebelde, dos profetas, do tema de Maria, de Cristo ressuscitado, até uma mulher idosa que olhava para uma criança morta em sua caixinha. Diante dessa imagem, a mulher caiu de joelhos, acendeu uma vela e permaneceu orando diante da imagem da mãe com seu filho morto. Esse fato me revelou dois aspectos fundamentais: a diferente cultura religiosa que existe entre nós e nossos irmãos latino-americanos, – a enorme força que pode surgir de uma imagem.

Esses acontecimentos levaram o missionário a repensar seu trabalho e a percorrer muitos países latino-americanos levando seus trabalhos murais que reinterpretaram a iconografia católica, sempre inserindo a imagem do povo, dos conflitos e das mazelas daqueles lugares em suas pinturas.

Acima de tudo, queríamos criar uma imagem inserida na cultura latino-americana, fazendo um esforço para aculturar através de imagens. Tínhamos o objetivo de não depender mais da iconografia europeia, daquela colonização icônica que a Igreja fez na América Latina. Como se o Cristo só pudesse ser branco, a Madonna fosse branca e ianque, e o resto não tinha valor. E isso era tão familiar na mentalidade das pessoas que as pessoas ainda dizem: essa não é a Madonna, a Madonna não é negra, é branca, a Madonna é europeia. (Mino Cerezo Barredo, tradução da autora)

No Brasil seu primeiro mural foi feito na Prelazia de São Félix do Araguaia em 1977 (Barredo, 2019), mas outros foram criados sucessivamente em diversas cidades e estados do Brasil, como Rondônia, Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Mato Grosso, formando um impressionante acervo de grandes murais e telas.

Há obras em espaços públicos em São Félix do Araguaia (1977, 1988, 1993), Taguatinga (1984), Ribeirão Bonito (1986), Santa Terezinha (1989), Cascalheira (1990), Vila Rica (1991), Buriti (1993), Luciara, Belo Horizonte (1993), Guajará-mirim (1994), Batatais (1996, 1997), Goiás Velho (1997), São Paulo (1998), Querência (2001), Rondônia (2000), São Félix do Xingu (2001) e outras em espaços privados em Campinas, Goiânia e Batatais.

No vale do Rio Araguaia, os painéis de Cerezo formam o conjunto conhecido como Murais da Libertação (Barredo, 2005) e são reconhecidos como patrimônio histórico e cultural do Estado do Mato Grosso (IPatrimônio).

Destarte que a maioria de suas obras está no interior do Brasil e foram feitas para comunidades pobres e afastadas dos grandes centros culturais. É esse interior que Mino Cerezo Barredo representa em suas telas ou murais feitos para essas populações. Há beleza compositiva neles, mas esse não é o objetivo principal de sua arte. Essa busca atingir o público de maneira direta e dialoga constantemente com a vida cotidiana do povo, com suas aspirações ou seus embates diários. Toda essa introdução se faz necessária para melhor compreender os trabalhos realizados em Batatais em meados da década de 1990, para a igreja de Santa Rita de Cássia, recém-construída na periferia da cidade e que atenderia a três de seus bairros mais pobres e carentes à época.

O projeto arquitetônico ficou a cargo de outro missionário Claretiano, padre Júlio César Melo Miranda, sendo escolhida pela comissão de obras dentre as opções apresentadas pelo próprio padre aquela que tinha um formato quadrado apoiado em três pilares, com vão livre de 45 metros aproximados e altar centralizado. Essa forma original e aparentemente simples, necessitou de soluções técnicas sofisticadas para ser completada. O principal problema era a construção do telhado, muito rebaixado e sem apoio, sendo necessário trazer um vigamento especial da Alemanha para cobrir o vão livre do projeto original.

O próprio padre arquiteto explicou à comissão de obras que sua inspiração eram as tendas do Antigo Testamento, o lugar em que se guardava a arca da aliança. Para os hebreus a tenda era o lugar sagrado da presença de deus, a igreja de Santa Rita teria esse formato para promover o encontro de Deus com as três comunidades que deveria servir.

Cerezo chegou a Batatais em 1996, convidado pelos claretianos que estavam à frente do projeto e pela comissão de obras que era constituída por um grupo de mulheres devotas de Santa Rita. Uma vez adquiridos os materiais, tintas, pincéis, telas, o pintor quis se integrar na vida da comunidade.

O artista considera que suas pinturas são criações coletivas por se conectar intensamente com a vida da comunidade retratada na tentativa de interpretar sua história e dificuldades. Assim escreve Cerezo:

[...] gostaria de falar um pouco sobre a metodologia adotada antes de iniciar esses trabalhos. Chego no local e convoco imediatamente as pessoas da comunidade e discuto com elas o tema que desenvolverei na pintura. Pode-se dizer que o trabalho é coletivo, principalmente porque as pessoas colaboram discutindo o tema com o pintor e trazendo sua visão do que deve ser representado. (Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>. tradução livre)

Ele pintou, inicialmente, a Via Sacra, uma série composta por 14 cenas com dimensão aproximada de 80 por 80 centímetros por cada tela. Nela os temas e

os personagens tradicionais da iconografia cristã, à exceção de Cristo e da Cruz, são trocados por representações da humanidade latino-americana, sendo recorrentes as figuras dos índios, dos camponeses, das mulheres sofridas do povo, das violências, dos operários e de seus problemas e conflitos por sobrevivência.

[...] Na Via Crucis de Santa Rita, Batatais, Brasil [...]. A passagem de Verónica é uma alusão ao famoso texto da Conferência Episcopal de Puebla, que convida a ver nos rostos dos pobres a face do Senhor (Documentos de Puebla nº 31-41); na primeira das estações das três quedas de Batatais, no Brasil, a ternura e a solidariedade de Jesus são identificadas pela união com as crianças de rua, em outra, com os nativos despojados, e na terceira, com a mulher marginalizada e prostituída. O encontro com o Cireneu tem como pano de fundo as chapas plásticas das “recuperações de terras” do Movimento Sem Terra (MST). (Disponível em: <http://www.minocerezo.it/parole_mino.html>. tradução da autora)

Em recente comunicação via e-mail, o artista mencionou que ficava muito impressionado com os caminhões repletos de trabalhadores exaustos e sujos que retornavam dos campos no final do dia de trabalho na época do corte da cana e que isso o orientou nas escolhas iconográficas para as duas telas maiores que executou posteriormente para a mesma igreja.

Todos devem lembrar das referências que eram tão comuns nos noticiários brasileiros, a partir do final dos anos 1980, às condições precárias dos trabalhadores rurais do corte da cana-de-açúcar no interior paulista.

O artista conheceu esses e outros problemas da periferia na Batatais de 1996, comuns a outros locais pelos quais havia passado em seu percurso latino-americano durante 25 anos: falta de moradia, miséria, violência e alcoolismo.

Mas, no convívio com os moradores, Cerezo conheceu as particularidades, suas histórias, festas e sonhos e, assim, a primeira grande tela mural contará essa história: o hábito de que os moradores do bairro tinham de encenar a paixão de Cristo na Páscoa, a construção da nova igreja e as mazelas do povo da periferia, as violências, suas necessidades e lutas diárias.

Das duas telas-murais que Cerezo criou para a Igreja de Santa Rita (medindo aproximadamente 3 por 2 metros) a que provocou maior polêmica foi aquela dedicada à Santa Rita de Cássia. Trata-se de um tríptico: no centro e em destaque na composição está a figura da Santa; já nas laterais há cenas de violência, morte e alcoolismo: à direita da figura central, uma mulher sentada sofre agressão doméstica de um marido que tem uma garrafa saindo de seu bolso e à esquerda dois homens brigam enquanto outro corpo jaz morto logo atrás. As cenas representam a história da vida da santa, mas poderiam ser facilmente confundidas com as da vida das pessoas daquela comunidade.

Infelizmente, esse acervo não é reconhecido como patrimônio cultural da cidade. Ainda, o pároco, desde o início dos anos 2000, promoveu uma série de reformas que acabaram descaracterizando o projeto original da construção.

Entre outras, podemos citar o encobrimento da estrutura do teto e a colocação das telas maiores em local totalmente inadequado, com a incidência solar diária prejudicando muito a conservação do acervo.

As composições de Mino Cerezo Barredo são um documento muito significativo de um período histórico e sua preservação e reconhecimento é tarefa para realizarmos hoje, tanto para que se preserve a memória daquele período da vida da cidade, quanto para que possa ser usufruída pelas gerações futuras em novas abordagens ou interpretações.

A diferença da obra de Cerezo, o terceiro acervo a ser apresentado se encontra em um espaço particular da cidade, mas muito visitado tanto por estudantes de arquitetura como por interessados em arte sacra e patrimônio cultural.

Residência dos Padres Claretianos, construída em 1983-1984 pelos arquitetos Affonso Risi e José Mario Nogueira, a assim chamada Casa de Barro é referência em arquitetura nacional e internacional, com seus tijolos aparentes, cúpulas e formas geométricas arrojadas e diferentes, como abóbadas, lajes planas, cúpulas, claustros e parábolas, construídos em alvenaria. Como nos antigos mosteiros, a edificação foi organizada ao redor de um jardim central, com uma galeria para onde se abrem os espaços (Risi, s.d.).

A Casa de Barro, ao longo de seus 35 anos, acumulou prêmios e publicações relevantes pelo mundo, como o prêmio Rino Levi do IAB-SP 1983, prêmio destaque 2^a Bienal de Arquitetura de São Paulo – 1993 e publicações no Brasil, Espanha, Itália, França todas reconhecendo o valor artístico do edifício (Fracalossi, 2013).

Quando a Casa de Barro estava por completar 25 anos, os padres claretianos convidaram o artista Cláudio Pastro para remodelar a capela da residência.

Muitos consideram Pastro o maior artista brasileiro do final do século XX, no campo da arte sacra, tendo sido o responsável pela atual decoração da Basílica de Aparecida, o maior santuário do Brasil, além de ser reconhecido por seus amplos conhecimentos filosóficos e teológicos.

Em sua concepção original, a capela retangular com cobertura em formato de parábola possui fechamento lateral com dois vitrais coloridos e abstratos desenhados pelo arquiteto Afonso Risi. Dado interessante a ser observado em toda a obra e que teve um resultado particular na construção da capela foi a participação ativa dos operários na realização da obra. Um dos arquitetos inclusive defendeu dissertação de mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo sobre o tema, que incluía a capacitação dos operários com novos conhecimentos técnicos, transformando o canteiro de obras numa “escola de mestres” considerados coautores do projeto, podendo influir na própria concepção da edificação.

Um resultado interessante desse processo de cooperação foi observado no final da construção da capela, quando no desenfome da parábola, na parte central de um de seus vértices se descobriu uma grande cruz em relevo (apro-

ximadamente 1,30 por 1 metro), tudo por conta e decisão do operário que a construiu (Botteon, 2011).

A partir da posição dessa cruz será possível ter uma ideia exata das alterações introduzidas por Claudio Pastro nesse espaço em 2010. A cruz em relevo do operário marcava a localização original do altar e um pilar horizontal logo abaixo um retábulo de madeira escondia um vestíbulo cerimonial. Os bancos dispostos em fileiras ficavam em linha à frente da cruz e do altar.

Pastro alterou a posição do altar para o outro vértice da parábola sobre o qual posicionou uma cruz vazada, retirou o retábulo, reformou os bancos e os dispôs em volta das paredes, trocou o piso delimitando um novo espaço para o altar e incorporou cinco novas pedras balcão: uma para água benta (à entrada), o ambão (centralizado ao espaço), o altar (centralizado logo abaixo da cruz vazada), base à direita e base maior à esquerda.

Também posicionou dois painéis de azulejos de dimensão aproximada de 7 por 3 metros pouco antes de dois acessos que já existiam no local. O primeiro deles retrata a cena da Pentecostes, com contornos azuis vermelhos e dourados sobre fundo branco, e representa a entrada à capela de Maria e dos apóstolos após receberem o espírito santo. Já no painel seguinte, com os mesmos recursos artísticos, tem-se a representação de Jesus Cristo e dos missionários que envia ao mundo.

Sobre a maior das bases do altar encontra-se outra obra do artista, um tabernáculo, uma caixa de metal e azulejos pintados contendo as seguintes representações: cacho e folha de uva (vinho), espiga de trigo (pão), romã, cachos e folha de uva e uma pomba (Espírito Santo).

Sabe-se que o artista desenvolveu suas obras sempre com base em intensas pesquisas tanto filosóficas quanto teológicas, dedicando especial atenção à compreensão e interpretação das diretrizes do Concílio Vaticano II de 1962, principalmente no que se refere às necessidades litúrgicas dos espaços religiosos católicos.

Sua conceção espacial para as igrejas tem provocado entusiasmo de um lado e muitas críticas de outro, mas a intenção deste texto é apresentar os acervos pela voz dos próprios criadores na tentativa de se identificar o percurso escolhidos por eles.

Claudio Pastro (1948-2016) escreveu e publicou livros e artigos importantes para a arte sacra contemporânea e suas contribuições principais estão ligadas às alterações do próprio espaço litúrgico, nas palavras do artista:

A arte sacra é mistagógica. A arte litúrgica em sua constituição é a própria teologia e liturgia em formas, cores, sons... e nos conduz para dentro do Mistério, muito além de uma mera questão estética e um discurso racional. (Pastro, 2013, p.22)

Essa será uma preocupação obsessiva na vida do artista, a palavra deve estar no meio do povo, para isso resgata o ambão, em formato de pedra angular, e

o posiciona no centro da capela como assim o fará em outras igrejas nas quais também intervém.

Sobre o uso das pedras para o altar podem ser ressaltados o uso alternado de modelados que combinam formas geométricas simples ou que simulam a natural, a rusticidade com o polimento: “Silenciosamente, a pedra testemunha a presença do invisível e a grandeza da fé” (Pastro, 2013, p.116).

Para além de erros e acertos, os três acervos apresentados mostram o quanto a arte sacra tem importância para o entendimento do homem contemporâneo, seja em seu relacionamento com o sagrado, seja com as relações sociais, políticas ou filosóficas e a diversidade de interpretações.

Cada um desses artistas retratou o homem e a fé de seu tempo, em diálogos críticos e singulares com a história e, exatamente, por isso suas obras são documento de uma parte importante da trajetória percorrida pela humanidade no século XX, onde as escolhas artísticas e decorativas cristãs continuam sendo e representando muito mais do que o motivo para o qual foram criadas.

Referências

BARREDO, C. e. *Murais da Libertação na Prelazia de São Félix do Araguaia, MT, Brasil*. São Paulo: Loyola, 2005.

BARREDO, M. C. Entrevista com o pintor espanhol Maximino Cerezo Barredo. 5. (M. L. Souza, Entrevistador. *Revista Panorâmica*. Jan, 2019. Disponível em: <<http://revistas.cua.ufmt.br/revista/index.php/revistapanoramica/article/viewFile/870/19192097>>. Acesso em: 2020.

BARROS, J. Meio século de arte - Portinari soprará cinquenta velinhas. *Cruzeiro*, p.94-5, 1953.

BARROS, J. M.. *Autobiografia*. Coordenada e revisada por Moreira Chaves, impressa pela Gráfica Scatena, 1968.

BENTO, A. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

BOTTEON, P. L. *A Casa de Barro – Residência dos Missionários Claretianos*. São Paulo: Ave Maria, 2011.

CALLADO, A. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Zahaar, 2003.

DUTRA, M. S. *A arquitetura de Batatais 1880 a 1930*. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278641>>. Acesso em: 2020.

FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Universidade de São Paulo, 1990.

FOROS DE CRISTIANOS “*Gaspar García Laviana*”. 30 de maio de 2018. Fonte: forogasparglaviana.es: Disponível em: <<https://forogasparglaviana.es/SOBRE%20GASPAR/MAXIMINO%20CER EZO-2.pdf>>.

FRACALOSSI, I. *Arch Daily*. 2013. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-110643/classicos-da-arquitetura-residencia-dos-padres-claretianos-slash-affonso-risi-e-jose-mario-nogueira>>.

IPATRIMÔNIO. São Félix do Araguaia, Murais da Liberação são vistoriados. *Província Agostiniana*. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/sao-felix-do-araguaia-painéis-dos-murais-da-libertacao-prelazia/>>.

MARTINEZ, J. M. Mino Cerezo Barredo, Il pittore della liberazione. s.d. Disponível em: <http://www.minocerezo.it/pdf/bio_catopere.pdf>. Acesso em: 2020,

MINO CERESO BARREDO. Un uomo, le sue opere. s.d. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>.

MOUSINHO, D. L. Portinari em Batatais. *Folha de Batatais*. Batatais, SP, 14 de março de 1953.

PASTRO, C. *Imagens do Invisível na arte sacra de Claudio Pastro 2000-2012*. São Paulo: Loyola, 2013.

RISI, A. SARMIENTO, Mário da Cunha (anotações). (1925-1960). Livro de Tombo, n.4. Batatais, SP, s.d. Disponível em: <<https://www.affonsorisi.com.br/fwProjetos/2.php>>.

TEBECHRANI, S. *Anos 1950: história, histórias e memórias do cotidiano* (Vol. 1 e 2). São Paulo: Scortecci, 2015.

TESTA, A. O mestre de Batatais. *Folha de Batatais*, 12 abr. 1953, p.1.

RESUMO – Os contextos políticos e sociais que permitiram a produção de três importantes acervos de arte sacra para a cidade de Batatais, interior do estado de São Paulo, entre 1950 e 2010, serão considerados neste artigo pelos argumentos dos próprios autores: Cândido Portinari (1903-1962), Maximino Cerezo Barredo (1932) e Claudio Pastro (1948-2016). Em momentos diferentes, cada um a seu modo retratou o homem e a fé de seu tempo, em diálogos críticos e singulares com a história e, exatamente, por isso, criaram documentos significativos para compreender a trajetória percorrida pela humanidade e pela cultura religiosa católica na segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Cândido Portinari, Cerezo Barredo, Claudio Pastro, Arte sacra, Século XX, Batatais, São Paulo.

ABSTRACT – The political and social contexts that allowed the production of three important collections of sacred art for the city of Batatais, in the state of São Paulo, between 1950 and 2010, will be examined in this article through arguments of the authors themselves: Cândido Portinari (1903-1962), Maximino Cerezo Barredo (1932) and Claudio Pastro (1948-2016). In different moments, each in his own way, they portrayed humankind and the faith of their time, in critical and singular dialogues with history – and, precisely for this reason, created meaningful documents to understand the trajectory of humanity and of Catholic religious culture in the second half of the 20th century.

KEYWORDS: Cândido Portinari, Cerezo Barredo, Claudio Pastro, Sacred art, 20th Century, Batatais, São Paulo.

Andréa Franzoni Tostes é formada em direito pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com pós-graduação em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É membro do grupo de pesquisa Barroco Cifrado, coordenado pela professora Renata Martins da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Pesquisa acervo de Cândido Portinari da Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde de Batatais/SP. @ – cult.dea@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-2932-8144>.

Recebido em 15.5.2020 e aceito em 5.3.2021.

¹Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

A inserção de Claudio Pastro no contexto da arte e da teologia do Concílio Vaticano II¹

MÁRCIO LUIZ FERNANDES¹

Introdução

OS ESPECIALISTAS – da área teológica e da história da igreja – são unânimes em considerar que o evento mais significativo, no campo cristão no século XX, tenha sido o Concílio Vaticano II, fazendo notar, outrossim, que no panorama religioso não houve outro evento de similar magnitude (Latourelle; Fisichella, 1994, p.1043; Beozzo, 2005, p.43). O papa João XXIII – a partir do anúncio do Concílio feito em 25 de janeiro de 1959 – queria iniciar um tempo novo para a Igreja católica com um Concílio Ecumênico que durou de 1962 a 1965, representando a mais ampla reforma da Igreja na sua história. Tal reforma transformou de maneira concreta a vida da Igreja em correspondência com a finalidade pastoral do Concílio. A promulgação do *Sacrosanctum Concilium* permitiu a execução da reforma no âmbito litúrgico estabelecendo os critérios e as etapas principais para esse caminho. A liturgia foi colocada no grande horizonte teológico da revelação e da obra da salvação continuada pela Igreja (SC n.6).

É comum recordar o papel dos bispos e dos teólogos\as como responsáveis por difundir e desenvolver as forças renovadoras do Vaticano II, mas com facilidade se esquece do esforço de rejuvenescimento e atualização da Igreja promovida pelos artistas cristãos. A fecundidade extraordinária do Concílio e os seus primeiros frutos no campo da arte sacra na América Latina podem ser investigados na obra de Claudio Pastro. O foco é observar como as sementes do Concílio desencadearam uma renovação na compreensão eclesial e pastoral da Igreja cujas repercussões estão expressas e impressas no espaço sagrado das capelas, das igrejas, das catedrais, das universidades, dos centros educativos e sociais que foram idealizados por Claudio Pastro.

E é à luz dos ensinamentos sobre a reforma litúrgica do Concílio Ecumênico Vaticano que, neste estudo, inserimos a arte produzida por Claudio Pastro. Além disso, para poder compreender a importância, teórica e prática, do programa iconográfico elaborado pelo artista sacro é preciso observar como o Concílio foi recebido na América Latina. Por outro lado, não se pode deixar de considerar os conteúdos teológicos – especialmente eclesiológicos e litúrgicos – presentes em documentos da Conferência Episcopal Latino Americana (Celam), sobretu-

do, Medellín (1968) e Puebla (1979), que mostram o forte valor simbólico do edifício eclesial para expressar a nova imagem da Igreja em conformidade com o que foi preconizado pelo Concílio.

O jovem artista pós-conciliar

O artista plástico Claudio Pastro nasceu em 16 de outubro de 1948 na cidade de São Paulo e formou-se em Ciências Sociais em 1972 pela PUC de São Paulo. O contexto sociopolítico brasileiro o fez presenciar a perseguição e a prisão de diversos amigos pelo regime militar. E durante estes anos mais opressores no Brasil, em que muitos artistas plásticos sofrem censura e se esforçam para decifrar o que seria permitido, Pastro procura especializar-se no campo das artes em Centros Internacionais como a Abbaye Notre-Dame de Tournay (França); a Academia de Belas Artes Lorenzo de Viterbo (Itália), o museu de Arte Sacra da Catalunha (Espanha), a Abadia Beneditina de Tepeyac (México) e também no Brasil pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

As noções iniciais sobre a arte e o impulso para seguir a vocação artística se deu no contato com mestres e monges beneditinos como Phellipi Leddet e Gerard Calvet. Com as monjas beneditinas Madre Chantal e Anne Farcy do Mosteiro do Encontro em Curitiba junto com os padres operários franceses Michel Cuenot e Joamar Vigneron ele aprende amar a beleza divina do ícone bizantino e descobre as raízes orientais do cristianismo. Merece menção ainda o escultor e arquiteto Galileo Emendabili cujas esculturas estão na Igreja Nossa Senhora da Paz e o pintor Fúlvio Penacchi, mestres da cidade de São Paulo, que influenciaram decididamente sua carreira artística e dos quais se sentia discípulo. Em Roma, no Instituto Santo Anselmo, Claudio Pastro cursou arte sacra com Dom Gabriel Chavez de La Mora, um dos arquitetos mexicanos responsáveis pela Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe e também na França teve a oportunidade de seguir os cursos com Dom Gerard Calvet que foi seu mestre de pintura. A lição colhida no contato com estes mestres e, principalmente, com a tradição monástica foi perceber que o ato criador da arte não tem nada a ver com a questão de inspiração, mas requer uma postura humana de contemplação, de silêncio e de esvaziamento de si. Claudio Pastro, portanto, desde o término do seu curso de Ciências Sociais, em 1972 passou a dedicar-se integralmente à arte sacra e essa tornou-se sua paixão até o fim de sua vida. Contudo, o trabalho sério com a arte sacra desenvolvida nestes anos todos foi fruto, segundo ele, da sua familiaridade e pertença à Igreja como povo de Deus: “minha escola, a mais eficiente, sempre foi e é a liturgia, a participação nos sagrados mistérios e tudo o mais que dela decorre, como a *Lectio* Divina e as boas e grandes amizades dentro e fora da Igreja” (Pastro, 2008, p.7). Esse último tópico revela a sensibilidade e atenção com a qual o artista sacro era levado a viver uma existência teológica e artística com as preocupações com a beleza, a harmonia e o desenvolvimento de uma personalidade cristã aberta. É desejável que se realize um processo catártico no qual quem se vê responsável por organizar o espaço para outros contempla-

rem o Mistério, tenha já realizado um lento e silencioso processo de profunda educação e mantenha organizado a sua própria mente e coração (Pastro, 2008, p.47).

O fato é que, no período pós-conciliar, o jovem Claudio Pastro se destacou entre os artistas por expressar em suas obras o frescor das doutrinas conciliares e, sobretudo, pelo fato de ter sido capaz de mostrar e de retomar o sentido da beleza cristã e da alegria pregada pelo Concílio Vaticano II. Ilustres intelectuais como Tristão de Athaíde, Euro Brandão e Dom Luciano Mendes de Almeida colocaram em destaque este vento novo de criação que Pastro põe em movimento como fruto de uma séria reflexão sobre a função da arte na Igreja. O próprio artista nos dá a dimensão do significado dessa tarefa como desafio para as igrejas, sobretudo, na América Latina ao afirmar que “o Concílio anunciara o Mistério Pascal, a Sagrada Escritura, a ação vital do Espírito Santo, porém, a arte religiosa, melodramática, devocional e individualista, que está na Igreja desde o Renascimento, não correspondia às riquezas do Vaticano II” (Pastro, 2010, p.231).

Os inícios dos trabalhos como artista foram marcados pelo medo de ousar e assumir o risco e a responsabilidade por grandes projetos de igrejas. Mas a confiança e a certeza da vocação artística foi amadurecendo no ambiente de amizade com as monjas da Abadia de Nossa Senhora da Paz em Itapecerica da Serra (SP). As dúvidas e os medos dissiparam-se ao ouvir de sua amiga irmã Monica o conselho: “Claudio você é sangue novo, pós-conciliar, não tenha medo, vá em frente”. Hoje, na distância temporal daqueles anos iniciais, podemos afirmar que Pastro se tornou o maior artista religioso brasileiro pós-conciliar. Os seus trabalhos artísticos por todo o território nacional testemunham a personalidade de quem reconheceu como própria a missão de aplicar à arte o princípio “do retorno às fontes”. Assim, para ele era necessário caminhar com os pés em dois mundos, um deles fincado na tradição entendida como as raízes do cristianismo e, com o outro, no tempo presente.

A ideia que permeava o início de sua carreira era o desejo de mostrar uma arte sacra na qual os elementos negros e indígenas pudessem entrar, pois a arte barroca que permeava a cultura brasileira foi fundamentalmente uma arte branca (Pastro, 2007). De fato, o artista realiza esse projeto em sua arte. Basta ver, por exemplo, o mural intitulado “História da salvação” concluído em 1982 para a igreja de São Bento no Morumbi na cidade de São Paulo. Também em Vila Kostka, no Mosteiro de Itaici, Pastro apresenta uma arte com os rostos e as vozes dos protagonistas principais de nossa história com respeito à diversidade cultural e espiritual de nosso povo.

Outro precioso exemplo está no Santuário Nacional de Aparecida em que os elementos brasileiros estão no piso de granito, nos painéis de azulejo com as palmeiras que circundam o espaço sagrado fazendo referência ao lugar de repouso e revitalização que é a própria Basílica. Além disso, é preciso observar como

foi pensado o espaço da Capela dos Santos Apóstolos que está localizado atrás do Trono de nossa Senhora onde um piso em granito, “na forma da cestaria indígena e de água em movimento, ocupa todo o espaço” (Pastro; Colombini, 2013, p.69). Por sua vez, o piso do presbitério também está “desenhado em ziguezague – a forma indígena de representação da água – e o piso entre as arcadas, além de todas os barrados em movimento de águas que indicam a ação contínua do Espírito que dá vida a este espaço” (Pastro, 2007, p.30).

Segundo a pesquisa de Torres (2007), dentre as peças e ambientes de especial referência para a Igreja podem ser destacadas: a Cruz dos 500 anos (para as festividades dos 500 anos do descobrimento do Brasil); a logomarca do cinquentenário da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil; a Cruz *Pax Vobis*, símbolo do Conselho Episcopal Latino-Americano; a capela da CNBB em Brasília; o salão Rainha dos Apóstolos em Itaici; a execução do projeto da Basílica Nacional de Aparecida; a medalha comemorativa do nascimento de São Bento; o painel A Evangelização na América Latina (painel sobre tecido de 8 m² para a Katholikentag de Berlim, a convite da Adveniat) e o Cristo Evangelizador do Terceiro Milênio (Vaticano – em comemoração ao jubileu do ano 2000).

Renovação do Concílio Vaticano II no campo litúrgico

Segundo Augé (2007), pode-se falar de três fases principais na execução da reforma litúrgica: o primeiro período é aquele no qual se dá a passagem gradual do latim para as línguas de cada povo e nação (1965-1966); o segundo período é o da revisão dos livros litúrgicos e a progressiva publicação e tradução dos novos textos. e, por fim, o período mais complexo e longo que é o da adaptação dos ritos confiada às Conferências episcopais orientadas pela Santa Sé. Podemos acrescentar uma ulterior etapa que seria aquela de realização efetiva das instruções dadas no Concílio em cada campo específico da pastoral da vida da Igreja. Nesse caminho é muito significativo recordar as instruções que o próprio Pastro elencou para orientar os artistas, engenheiros, padres, bispos, arquitetos antes de construir ou reformar:

A primeira e melhor indicação será consultarmos o Missal Romano e aprendermos o que é o culto cristão, a missa ou Eucaristia, com seus sacramentos conjuntos: o Batismo e a Confirmação. Depois, devemos estudar o Ritual de Dedicção da Igreja e do Altar, rico em simbologia e fundamentos. Em seguida, optativamente, ler com amor o livro do Apocalipse, que certamente nos dará luz a respeito do espaço e da celebração cristã. A missa é a atualização do Apocalipse. Quando se constrói ou se reforma uma igreja, é tempo de revermos o que é ser Igreja. (Pastro, 2008, p.76)

O número 122 da constituição *Sacrosanctum Concilium*, além de referir-se à dignidade das artes liberais como ação humana destinada a tocar nas fronteiras da beleza infinita, insere a arte sacra em lugar privilegiado para promover a elevação do espírito humano no encontro com o Mistério. As palavras principais que irão nortear o processo serão participação ativa, consciente e frutuosa na

liturgia. As igrejas deverão, portanto, ser construídas ou adaptadas para servir como espaço de encontro para celebrar os mistérios. Tudo deve estar subordinado a esse propósito primordial. O arranjo do espaço sagrado deve ser concebido para servir adequadamente à comunidade celebrante, a fim de que possam participar ativamente nas ações litúrgicas, de maneira especial da Eucaristia. Esse trabalho será realizado principalmente pelo artista cristão que, por sua vez, terá de perscrutar os documentos do Concílio ecumênico Vaticano II a respeito da liturgia e do ser da Igreja.

Nessa mesma linha, em Medellín (1968) se reafirma o lugar dos artistas e homens de letras no desempenho de suas funções como intérpretes das angústias e das esperanças dos povos do continente latino americano e do Caribe. Salienta-se a responsabilidade dos pastores da Igreja em reconhecer a importância e o lugar dos artistas. Cabe ainda aos bispos solicitar a ajuda deles para a expressão estética da palavra litúrgica, da música sacra e da beleza dos lugares de culto (Conselho Episcopal Latino-Americano, Medellín, 2004, n.7.17). Já no documento da Conferência de Puebla os artistas são chamados a antecipar e interpretar as crises sofridas pelo ser humano e serem promotores da sua dignidade e voz (Conselho Episcopal Latino-Americano, Puebla, 2004, n.1242). Na Conferência em Santo Domingo podemos entender a dimensão da arte sacra a partir do quadro amplo dos desafios pastorais apresentados com relação à assimilação da renovação litúrgica desencadeada pelo Concílio Vaticano II em termos da consciência do significado e centralidade da liturgia; do processo de inculturação e da séria e permanente formação litúrgica (Conselho Episcopal Latino-Americano, Santo Domingo, 2004, n.43).

O campo das artes foi muito sensível, nesta hora, em realizar o pedido da volta às fontes da Escritura e da tradição da igreja do primeiro milênio e recuperar toda a dimensão mistagógica e espiritual:

Quando aconteceu o Concílio, cujo refrão era uma volta à fonte, eu comecei a beber nas fontes. [...] Aí é que eu comecei a entrar mais na arte bizantina e os católicos, na Europa, começaram a descobrir também na arte bizantina as fontes da arte, como expressão do mistério, como expressão do espírito. Depois do Concílio, a Igreja vai beber na arte não mais católica, mas na arte católica bizantina que é da época da não divisão que foi o primeiro milênio. Que de fato a gente sabe, indiscutivelmente, que o ícone bizantino é a única arte espiritual no cristianismo. (Pastro apud Torres, 2007, p.166)

Claudio Pastro foi um artista completo. O âmbito complexo de sua atuação consistiu na realização de obras pictóricas murais até a concepção arquitetônica das construções e dos objetos projetados para ocupar o espaço de culto; da escultura à ilustração; do mural aos vitrais e alfaias.

O patrimônio artístico inspirado pela fé cristã, portanto, é um instrumento privilegiado para o anúncio do Evangelho e expressa de que modo o ser humano é chamado a participar do sentido da beleza, da bondade e do mistério

presente na realidade. O documento *Via Pulchritudinis* do Pontifício Conselho para a Cultura do Vaticano traz sugestões pastorais interessantes nessa direção salientando a força atrativa e comunicativa da arte: “o grande poder da arte sacra de comunicar torna capaz de ultrapassar as barreiras e os filtros dos preconceitos para unir os corações dos homens e mulheres de outras culturas e religiões e, ao seu modo, acolher a universalidade da mensagem de Cristo e do seu Evangelho” (Pontifício Conselho da Cultura, 2005, p.43). A arte inspirada pela fé torna-se um caminho de evangelização e de diálogo e coloca o fiel em contato vivo com o patrimônio e o carisma recebido do Concílio Vaticano II.

As razões do edifício cristão

O edifício cristão encontra sua razão de ser, na perspectiva elaborada pelo Concílio Vaticano II, enquanto for espaço para a celebração do mistério da paixão, morte e ressurreição de Cristo. Pastro (2010, p.301) destaca cinco ideias fundamentais sobre o edifício cristão inspiradas no documento *Sacrosanctum Concilium* e úteis para se notar a relação entre a dimensão litúrgica e a visão de igreja.

A primeira ideia proposta é de que a liturgia realiza e manifesta a Igreja/povo. A Igreja passa a ser entendida como povo de Deus e a liturgia manifesta esta realidade que a Constituição dogmática *Lumen Gentium* incorporou superando uma ideia eclesiológica que entendia a igreja como sociedade perfeita. Aqui se mostra que a liturgia “se apoia não no indivíduo, mas na comunidade dos fiéis” (Guardini, 2018, p.29) que reunida no espaço da celebração faz memória da Páscoa de Cristo.

A segunda ideia consiste em afirmar a liturgia como manifestação do próprio Mistério Pascal. Enfatiza-se, desse modo, uma visão de igreja como corpo de Cristo. E o espaço torna-se o lugar da presença do Invisível. Já a terceira ideia estabelece uma correlação entre o edifício cristão e os fiéis, isto é, entende o edifício de pedras como reflexo da igreja invisível que está em cada coração dos fiéis que peregrinam. Já a quarta ideia quer sublinhar que a celebração cristã é espaço de silêncio e catequese, onde se realiza a liturgia, para conduzir o fiel à acolhida de Deus. Trata-se de um espaço referencial que organiza a vida para a escuta da Palavra, da Sabedoria. Por fim, Pastro afirma que o espaço litúrgico é fundamentalmente simbólico e, por essa razão, exige o cuidado com cada detalhe posto nesse espaço porque cada elemento torna-se facilitador ou não para o encontro com o Mistério.

Há ainda três reflexões propostas por Claudio Pastro que tocam os núcleos centrais da teologia conciliar sobre o espaço sagrado. A primeira reflexão diz respeito à necessidade de aprofundamento bíblico teológico para uma ação mais efetiva no espaço físico, sobretudo a partir da referência dos livros do Apocalipse e dos Cânticos dos Cânticos que devem se tornar fontes de inspiração para o artista e ser objeto de meditação e leitura antes de se realizar qualquer projeto de reforma ou adaptação das igrejas:

Informações complementares podem nos ser dadas pelo Missal Romano, pelo Rito de Dedicção de uma igreja e pelos documentos *Sacrosanctum Concilium*, *Constituição Dogmática Dei Verbum*, *Decreto Presbyterorum Ordinis*, *Decreto Perfectae Caritatis* além do Catecismo da Igreja Católica de 1993. As imagens dadas pelo Apocalipse, em especial nos capítulos 21 e 22 são referências perfeitas para a estrutura do espaço celebrativo. (Pastro, 2010, p.301)

A segunda reflexão diz respeito à vocação do artista cristão que precisa ser compreendida na perspectiva dos diversos serviços na comunidade eclesial. O Concílio Vaticano II, no número 127 da constituição *Sacrosanctum Concilium*, afirma que os artistas cristãos realizam um trabalho de certa imitação sagrada do Deus Criador ao propor obras nas quais transpareça a luz e a beleza infinita. É por esta razão que o artista cristão tem um papel de relevância no seio da comunidade e muitas vezes, no meio eclesial e social, este elemento é esquecido.

Qualquer gesto, postura ou música em nome do sagrado pode ser testemunha ou contratestemunho, edificar ou destruir. Eis o sentido da arte feita por um profissional responsável. O artista carrega em sua vocação um dom sensível, que vai além da aparente realidade. O artista, em todas as religiões, tem um papel de destaque e chega a fazer parte dos sagrados Mistérios. O artista sacro não age ao seu bel-prazer, mas está a serviço dos Sagrados Mistérios. (Pastro, 2010, p.327)

Por fim, a terceira ideia faz referência ao fato de que a matéria transformada pelo artista e posta no espaço do culto tem a função de provocar o estupor e comunicar a presença de um Outro:

Num espaço sagrado, numa pobre matéria, manifesta-se o Invisível. A arte revela uma presença que a nossa distração ou descaso leva ao esquecimento. Diante de uma obra de arte, temos outra postura. Ela provoca em nós estupor, admiração, olho no olho. Ela é sinal de uma presença. Mais do que analisá-la, é ela quem nos comunica, nos indica que estamos em presença do Invisível. Uma palavra sujeita-se a diferentes interpretações. O olhar nos coloca diante de uma presença. (Pastro, 2010, p. 327)

A preocupação com o programa iconográfico do edifício-igreja

A relação entre a concepção do espaço sagrado e a teologia cristã é um traço marcante da obra de Claudio Pastro. Aliás, podemos observar o empenho didático do artista nas suas obras em esclarecer a necessidade de refletir sobre o programa iconográfico do edifício cristão como instrumento para poder introduzir o fiel no mistério do Deus uno e trino e na comunhão entre os fiéis. Desse modo, vemos que para ele o programa iconográfico carrega uma concepção teológica, mas supera essa dimensão porque está destinado a orientar a comunidade a visualizar o que se celebra, a visualizar o Invisível presente no meio da comunidade. “Das paredes às pinturas, das alfaias às vestes, do material do piso ao material do altar – ambão, sédia e batistério –, das imagens à nossa

postura (corpo-imagem), tudo compreende o programa iconográfico. Se o que celebramos é Cristo, tudo deve revelar o Cristo em nós” (Pastro, 2009, p.7). Outro elemento fundamental que o artista com frequência recordava – em seus cursos, livros e entrevistas – era a necessidade de enxergar a beleza da liturgia e dos espaços sagrados como o resultado da acolhida do Espírito da Beleza e não como algo acessório, como arte ligada ao mercado e à moda.

Com relação ao espaço sagrado o artista reconhece os limites da recepção do Concílio e, ao mesmo tempo, o valor que ele recupera: “Apesar de o Concílio e a Reforma litúrgica indicarem uma volta às fontes, e de esclarecerem muito, através dos documentos da Igreja, pouco ou quase nada foi feito em relação ao espaço físico. No entanto, o Concílio recuperou do esquecimento a antiga dignidade (I milênio) dos elementos desse espaço” (Pastro, 2010, p.301). A arte sacra brasileira, mesmo depois do Concílio, continua sofrendo a ausência de bons exemplos de espaços sagrados porque a referência fundamental, como resquício das formas populares de religiosidade é ainda o barroco. Os leigos/as cristãos e grande parte do próprio clero tem dificuldade de reconhecer que a expressão artística deve também traduzir uma concepção teológica. Entre os diversos problemas que tornam difícil a tarefa está “a ausência da matéria Arte Sacra nos currículos das faculdades de teologia o que leva a uma carência de documentos para o estudo e a formação da personalidade religiosa por inteiro” (Pastro, 2010, p.7). Os autores pós-conciliares limitaram-se a apresentar o conteúdo teológico sistemático referente a liturgia e a eclesiologia, mas faltava a iniciativa de unir tal conteúdo teológico à sua repercussão prática com relação, por exemplo, ao espaço celebrativo. Essa tarefa delicada e difícil foi assumida por Claudio Pastro por meio da publicação de livros onde podemos encontrar a discussão sobre os fundamentos da arte sacra, a linguagem, a simbologia, a beleza e, principalmente, entrar em contato com os projetos e as sugestões práticas para a organização do espaço e ambientação de acordo com o espírito do que significa construir igrejas hoje (Pastro, 1999). Além disso, o conteúdo teológico novo e originário proposto pelo Concílio é visível nos diferentes programas iconográficos elaborados pelo artista e, em particular, na obra realizada na Basílica de Aparecida na qual transparece – para o mais simples dos peregrinos – a Beleza, a acolhida e o convite para o silêncio e a oração.

O magistério contemporâneo afirmou o valor da arte sacra e, neste caminho, enfatizou o papel dos artistas cristãos como aqueles que em suas atividades exercem uma imitação de Deus Criador (SC 127) com a função de educar, instruir, anunciar e introduzir os fiéis no mistério pascal de Cristo. O artista cristão é um mistagogo e o cuidado com a iconografia do espaço sagrado é fundamental para que se possa favorecer a participação consciente e ativa dos fiéis e, ao mesmo tempo, revestir o espaço dos símbolos que revelam o mistério ali celebrado.

Na Vila Kostka, Itaiçi, Pastro realizou um mural com mais de 18 metros quadrados sobre os 500 anos da Evangelização do Brasil. Nas cores quentes

deste mural o artista fala da história da evangelização. Ele mostra a fé como fator de unidade e descreve a história por meio dos protagonistas da evangelização. A fé cria a unidade, sobretudo, por meio do tema da Eucaristia que aparece desde o início – representado pela primeira missa no Brasil – e no fim do mural através da lembrança do Congresso Eucarístico Internacional realizado no Rio de Janeiro em 1955. Não se faz menção aos acontecimentos que se seguirão como o Concílio Vaticano II, as Conferências de Medellín, Puebla, o surgimento das pastorais que, segundo Ramón de la Cigoña, mereceriam um outro mural (Pastro; Cigoña, 1990, p.22). De qualquer forma em outros trabalhos realizados no Centro de espiritualidade inaciana de Itaici como os painéis intitulados “Kyrios”, “Rainha dos Apóstolos” e “Anjo do Apocalipse” revela-se a forma como o artista procura ler os livros do Apocalipse e o Cântico dos Cânticos que são os fundamentos para o “respeito do espaço e da celebração cristã” (Pastro, 2008, p.76) segundo as diretrizes da renovação conciliar.

Para Pastro, hoje, é necessária uma séria reflexão sobre o programa iconográfico da igreja. Este programa é um mapa de orientação que permite à pessoa fazer uma leitura do significado do ser cristão e das razões da celebração do mistério pascal de Cristo. O artista afirma: “O espaço material celebrando Jesus Cristo nos ajuda na orientação de uma boa celebração do Mistério Pascal. Se existem pinturas, sobretudo dos Mistérios de nossa Salvação e, portanto, uma leitura pictórica do ano litúrgico, com certeza este recurso será uma arte litúrgica, extensão daquilo que se celebra. É a chamada *Biblia Pauperum*, tão necessária no Brasil” (Pastro, 2010, p.294). Assim, o programa iconográfico se refere à possibilidade de visualização do que se celebra na liturgia e comporta uma hilética que vai desde “as paredes às pinturas, das alfaias às vestes, do material do piso ao do altar (ambão, sédia e batistério), das imagens à nossa postura” (Pastro, 2008, p.75) compreendendo um complexo de elementos cuja função é revelar que Cristo é o centro e está presente na comunidade reunida em seu nome. Desse modo, esse espaço é lugar da unidade porque “o programa iconográfico do edifício igreja cria uma universalidade (catolicidade) dentro de um microcosmo (unidade), onde todo fiel cristão, ao entrar, imediatamente identifica sua fé e todos se reconhecem em comunhão, membros do Único Corpo Místico” (Pastro, 2008, p.108).

O programa iconográfico do edifício igreja da Basílica Nacional de Nossa Senhora da Aparecida é, sem dúvida, a expressão madura da concepção de Claudio Pastro a respeito do espaço sagrado. Nesse projeto está condensado toda a linguagem e o sentido do caminho cristão e da celebração do mistério pascal de Cristo. O espaço da Basílica – que corresponde simbolicamente à Jerusalém Celeste que desce do céu – onde o povo de Deus, Corpo místico de Cristo, se encontra para a celebração da liturgia cristã tem em suas formas, volumes e materiais um significado simbólico e mistagógico. Particularmente a partir do centro físico e simbólico da Basílica que é o Altar e a Cruz é que Pastro manifesta toda a sua preocupação litúrgica, bíblica e teológica.

Conclusões

As pinturas murais, mosaicos, vitrais, esculturas e os objetos presentes no espaço sagrado do edifício cristão estão todos em função da ação que acontece em torno da liturgia eucarística. Elas expressam o modo como as obras criadas pelos artistas cristãos oferecem aos fiéis uma ajuda na reflexão, na contemplação e se tornam caminhos privilegiados para a experiência de fé. E não só isso: a obra permite uma reflexão sobre o indivíduo na sua relação com a comunidade de pertença, pois ela guarda os registros do humano na sua busca por beleza e denuncia também as estruturas de opressão de um povo.

As obras dos artistas cristãos na América Latina – seguindo as intuições do Vaticano II – são exemplos de como “num espaço sagrado, numa pobre matéria, manifesta-se o Invisível” (Pastro, 2010, p.327). Desse modo, conforme ensina Gadamer (2010, p.10) “a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é, ao mesmo tempo, abalo e derrocada do habitual, não é apenas o *é isso que tu és!* que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: tu precisas mudar a tua vida”. A releitura da arte cristã colocada no contexto sociopolítico e cultural e relacionada com a vida litúrgica das comunidades eclesiais no contexto brasileiro é uma tarefa de pesquisa, este é um lugar teológico para ser mais explorado pelos estudiosos. Seria preciso observar com maior atenção a forma como o Concílio Vaticano II influenciou a arquitetura e a elaboração do mapa iconográfico das igrejas, tanto de modo direto como indireto, considerando como os princípios teóricos e os critérios da funcionalidade litúrgica, da participação ativa e da educação para a beleza foram postos em ação pelos artistas cristãos em nossas igrejas no Brasil nestes últimos anos. A impressão que temos é de que todo ato criativo, conforme já anunciava o documento de Puebla, contribui para ampliar a dimensão estética da vida humana e para os processos de personalização (Conselho Episcopal Latino-Americano, Puebla, 2004, n.1242).

Pode-se notar, portanto, o resultado criativo e ousado do ponto de vista da produção da arte sacra no pós-Concílio por meio da figura de Pastro. Será necessário investigar outros trabalhos e correlacionar o grau de maior ou menor sensibilidade do artista com relação ao quanto o evento conciliar e a situação das injustiças e pobreza vividas pelos povos latino-americanos tenha condicionado as suas respectivas produções no campo da arte sacra. A recepção artística do Concílio a partir da figura de Claudio Pastro deve ser ainda aprofundada procurando relacionar os princípios teológicos do evento do Vaticano II com as opções das Conferências do episcopado latino-americano e caribenho, confrontando com as anotações deixadas pelo artista em seus diversos projetos ou programas iconográficos.

Nota

1 Este artigo é produto do projeto de pesquisa intitulado “Pensamento complexo e a teologia: a linguagem da arte sacra 2018-2020”, aprovado e financiado pelo CNPq.

Referências

- AUGÉ, M. *Liturgia: história, celebração. Teologia e Espiritualidade*. 3.ed. São Paulo: Ave Maria, 2007.
- BEOZZO, J. O. *A Igreja do Brasil no Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulinas, 2005.
- CARDITA, A. M. S. *Reforma litúrgica para quê?: revisitando a Sacrosanctum Concilium*. São Paulo: Edições Loyola, 2018.
- CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO. *Documentos do Celam: conclusões das Conferências do Rio de Janeiro, Medellín, Puebla e Santo Domingo*. São Paulo: Paulus, 2004.
- CONCÍLIO VATICANO II. *Constituição sobre a Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium*. 29.ed. Petrópolis, 2000.
- GADAMER, H. G. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GUARDINI, R. *O espírito da liturgia*. São Paulo: Cultor de Livros, 2018.
- LATOURELLE, R.; FISICHELLA, R. Verbete Vaticano II. In: *Dicionário de Teologia Fundamental*. Sob direção de R. Latourelle & R. Fisichella. Petrópolis: Vozes, 1994. p.1043.
- PASTRO, C. *Guia do espaço sagrado*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. Entrevistas. In: TORRES, M. M. de M. S. e L. *O Cristo do terceiro Milênio: a visão plástica da Arte Sacra atual de Cláudio Pastro*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- _____. *O Deus da beleza: a educação através da beleza*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- _____. A casa da beleza. *Vida Pastoral*, São Paulo, n.267, p.7-14, julho/agosto. 2009.
- _____. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: s. n., 2010.
- PASTRO, C.; CIGOÑA, J. R. *Arte em Itaici*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- PASTRO, C.; COLOMBINI, F. *Aparecida: guia da Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida*. Aparecida: Editora Santuário, 2013.
- PONTIFÍCIO CONSELHO DA CULTURA. *Via Pulchritudinis: o caminho da beleza*. São Paulo: Loyola, 2005.
- TORRES, M. M. S. L. *O Cristo do terceiro milênio: a visão plástica da Arte Sacra atual de Cláudio Pastro*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado) –Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO – Este artigo desenvolve uma reflexão sobre a figura de Claudio Pastro (1948-2016) como artista pós-conciliar. É comum recordar o papel dos bispos e dos teólogos\ as como responsáveis por difundir e desenvolver as forças renovadoras do Vaticano II, mas com facilidade se esquece do esforço de rejuvenescimento e atualização da Igreja promovida pelos artistas cristãos. O Concílio Vaticano II se ocupou com o tema da re-

forma litúrgica que, por sua vez, impactou diretamente na elaboração de critérios para a execução do programa iconográfico e arquitetônico do espaço sagrado. O Concílio, ao recuperar a compreensão da liturgia como ação do próprio Mistério que dá vida à Igreja e superar a eclesiologia societária, típica do II milênio, provocou o despertar para a promoção e favorecimento da arte sacra. Neste estudo mostramos como os princípios teóricos presentes nos documentos conciliares foram recebidos e atualizados nas obras de Claudio Pastro na fidelidade ao espírito deste revolucionário evento eclesial do século XX.

PALAVRAS-CHAVES: Claudio Pastro, Arte sacra, Vaticano II.

ABSTRACT – This article reflects on the figure of Claudio Pastro (1948-2016) as a post-Council artist. It is customary to recall the role bishops and theologians played in disseminating and developing the Vatican II forces for renewal, but the invigorating efforts of Christian artists is easily forgotten. The Second Vatican Council wrought on the topic of liturgical reform, which unfolded into the development of criteria for executing iconographic and architectural programs in sacred places. By recovering the understanding of liturgy as the action of Mystery itself giving life to Church, and by overcoming incumbent eclesiology, typical of the II millennium, the Council triggered an awakening of the predilection for, and promotion of sacred art. This study shows how theoretical principles in Council documents were received and brought to bear in Claudio Pastro's works, faithful to the spirit of this 20th century revolutionary ecclesiastic event.

KEYWORDS: Claudio Pastro, Religious art, Vatican II.

Márcio Luiz Fernandes é professor adjunto no Programa de Pós-Graduação em Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná e da Faculdade Claretiana Studium Theologicum. Doutor em psicologia pela Universidade de São Paulo, mestre em Teologia Fundamental pela Pontifícia Universidade Lateranense e pós-doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo. Pesquisador no Instituto Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP). @ – marcio.luiz@pucpr.br / <https://orcid.org/0000-0002-0944-1676>.

Recebido em 15.5.2020 e aceito em 5.3.2021.

¹ Pontifícia Universidade Católica, Programa de Pós-Graduação em Teologia, Curitiba, Paraná, Brasil.

Pateo do Collegio, lugar de nascimento e memória: a reforma litúrgica realizada por Cláudio Pastro

HILDA SOUTO^I e MÁRCIO LUIZ FERNANDES^{II}

Introdução

A ANÁLISE feita neste artigo a respeito da reforma do espaço litúrgico empreendida na Igreja São José de Anchieta, em São Paulo, necessita ser entendida dentro de um contexto histórico e eclesial.

Com base na tradição das primeiras comunidades cristãs, nas Escrituras Sagradas e nos documentos eclesiais e magisteriais, Claudio Pastro (1948-2016),¹ artista convidado pelos superiores da Companhia de Jesus² para a elaboração do novo projeto interno da igreja em 2009, fundamentou seu trabalho em três grandes pilares para compor a reforma do espaço: o passado histórico do edifício, os ditames do Concílio Ecumênico Vaticano II e a crescente e viva comunidade que participa dos cultos dominicais, vinda de várias regiões do estado de São Paulo.

O edifício que conhecemos hoje, no centro da cidade de São Paulo, não é o original. Inaugurado em 1979, trata-se de uma réplica do que foi construído em 1556 e demolido no final do século XIX. O prédio atual não é tombado pelo patrimônio histórico e as peças remanescentes do antigo conjunto do altar-mor, sobretudo as colunas salomônicas do século XVII, foram restauradas e salvaguardadas no Museu da Companhia de Jesus.

Princípios da teologia do espaço celebrativo

Para muitas culturas e religiões com ritos e modos diferentes de expressar a fé, falar de um local de celebração pode sugerir espaços e elementos da natureza tais como montanha, gruta, árvore, nuvem etc., dependendo de como cada comunidade encara sua forma de reportar-se ao sagrado.

Para os cristãos, e especificamente para os católicos, tanto do rito oriental como ocidental, o problema do espaço onde a assembleia se reúne foi pensado, desde os primórdios do cristianismo, a partir da perspectiva teológica de que o templo em si não se constitui no lugar da presença de Deus, tal como vemos expresso no diálogo de Jesus com a Samaritana no capítulo IV do Evangelho de João. Por isso, o edifício material foi denominado de “domus ecclesiae” (Eusebio

de Cesareia, 2000, VIII, 2, 1), ou seja, a morada onde a assembleia podia se reunir para a oração. Em sentido teológico, portanto, a “casa da Igreja” como edifício torna-se expressão daquela realidade comunitária que “prevalece sobre a realidade local físico-geográfica, arquitetônica” (Maldonado; Fernandez, 1990, p.176). O grande monge beneditino Odo Casel dizia que a Igreja revelava sua natureza mais profunda a partir das celebrações litúrgicas e advertia para o apego exclusivo aos elementos externos, como é o caso dos edifícios de pedra, esquecendo de que eles são símbolos que remetem à realidade do Mistério (Casel, 1965, p.343).

O edifício da Igreja Católica de Rito Romano, que é o objeto de estudo deste artigo, possui funções e necessidades que devem ser levadas em consideração quando se elabora um projeto arquitetônico e iconográfico. A existência de documentos eclesiais, originados a partir da vida da Igreja, traduz as necessidades de reformas estudadas à luz da tradição, mas sem se deixar engessar por ela. As construções arquitetônicas e os espaços internos do edifício cristão devem estar em consonância com o rito ali celebrado.

Como espaço litúrgico entende-se o local onde os cristãos se reúnem, com periodicidade, para celebrarem a fé que desejam viver e testemunhar, ouvindo a Palavra proclamada e comungando do pão eucarístico, mas também experimentando a comunhão que os une aos outros crentes. Assim, o conceito de espaço litúrgico como espaço vivente é fruto do amadurecimento teológico a respeito da celebração cristã. A natureza do culto celebrado é um tópico que merece atenção. Segundo Pastro (1999, p.43)

As artes do espetáculo e do esporte são autoexpressivas. Nessas artes o ator é o homem. A liturgia não é o âmbito em que vou desenvolver um papel. É a casa na qual sou hóspede. O ator do drama litúrgico não é o homem, mas o Homem-Deus, Jesus Cristo em pessoa. Sem essa visão de fé, a liturgia em nada difere de um penoso e estranho teatro que em nada justifica a Santa Missa cada domingo.

Segundo Frade (2007, p.105), o distanciamento que existia entre a Igreja e o mundo no início do século XX era tão evidente que isso repercutiu marcadamente no espaço arquitetônico e nas artes:

No interior das igrejas desse período estão presentes uma série de elementos devocionais, que em vez de introduzir os fiéis no mistério da salvação acabam tendo uma função de distração e de separação, distanciando-os de uma participação ativa na liturgia e fomentando piedades de cunho mais individual. É o caso da profusão - em alguns casos beirando o absurdo - de estátuas de santos, de altares laterais com uma índole mais devocional e da barreira arquitetônica proporcionada pela mesa de comunhão, que findava por separar ainda mais o presbitério da assembleia.

[...] Nesse contexto de afastamento da vida litúrgica e de fechamento à modernidade, nasce no início do século XX o Movimento Litúrgico, com o profundo desejo de retomar o verdadeiro espírito cristão presente na liturgia e na sua linguagem simbólica - inclua-se aqui a arquitetura religiosa.

A intencionalidade teológica e pastoral do Movimento Litúrgico, por sua vez, frisou justamente a necessidade de proporcionar uma participação litúrgica mais ativa como forma de entrar profundamente no mistério. E foi exatamente este fenômeno dialógico e participativo que o Vaticano II reassumiu. No Brasil, um dos principais agentes promotores deste Movimento foi o beneditino D. Martinho Michler (1901-1969).³ A proposta mais contundente lançada pelo monge foi a celebração da missa *versus populum*, ou seja, voltada para o povo, uma novidade dentro do contexto do culto que era celebrado pelo presbítero de costas para o povo e em latim. Outro agente importante para a implementação das questões levantadas pelo Movimento Litúrgico foi D. Carlos Carmelo de Vasconcellos Motta (1890-1982), cardeal de São Paulo, que, com muita maestria, soube interferir e conduzir a Igreja local à abertura e à comunicação com o mundo externo, inclusive nas questões sociais, juntamente com D. Hélder Câmara (1909-1999).⁴

Como já dissemos, o Movimento Litúrgico antecedeu o Concílio Vaticano II e, na verdade, preparou o solo para que a Igreja católica recebesse as mudanças propostas pelos bispos conciliares. Para entender melhor as reformas, sobretudo litúrgicas, que aconteceram na Igreja e o que foi o Concílio Ecumênico Vaticano II é necessário ater-nos a um pouco de história.

Consagrado como maior evento católico do século XX, o Concílio Vaticano II foi convocado pelo Papa João XXIII e aberto oficialmente em 11 de outubro de 1962. O encerramento deu-se no papado de Paulo VI em 8 de dezembro de 1965. Foram quatro anos de grandes reflexões em que se plasmou o principal objetivo do Concílio: a renovação da Igreja, ou seja, segundo o Papa João XXIII, um “Novo Pentecostes”.⁵ Um dos principais pontos de atualização deu-se na liturgia, que passou a ser celebrada de frente para ao povo e na língua vernácula, tornando-se assim uma celebração participativa tendo como centro o próprio Cristo. Para Triacca (1987, p.351, apud Frade, 2007, p.107)

[...] a participação na celebração tem um duplo sentido: é uma meta e um meio. Meta, porque a sua intenção é a de conduzir os fiéis à consciência do seu próprio cristianismo, vivido, fomentado, incrementado com uma vida de fé que tenha como eixo a eucaristia. [...] Meio, porque com a participação na celebração, os fiéis reunidos pelo Espírito, podem voltar-se para Deus como seu povo, como Igreja, de modo não abstrato, mas concreto: rezando juntos, cantando com “um só coração e uma só alma” [...].

A participação ativa dos fiéis na liturgia, tendo as primeiras comunidades cristãs como modelo, instituíram o que assim se passou a chamar uma volta “às fontes”, isto é, redescobrir as riquezas espirituais, doutrinárias e litúrgicas do primeiro milênio do cristianismo. Esse retorno *ad fontes* compreendeu um olhar à tradição que influenciou sobremaneira as artes plásticas e as representações do Cristo, de Nossa Senhora, dos santos e o espaço do culto. Nesse sentido, o evento renovador do Concílio Ecumênico Vaticano II marcou o século XX deixando ricos princípios teológicos para a compreensão da funcionalidade do es-

paço litúrgico e como ele deve ser pensado/projetado. Segundo Cardita (2018) a grande conquista da reforma litúrgica consistiu em favorecer o surgimento de formas rituais inculturadas, abertas ao gênio dos povos (cf. SC 37) e sensível à arte (cf. SC 112, 123).

No Vaticano II finalmente se mostrou como a dimensão social do ato de culto estava intimamente unida à dimensão mistérico-simbólica que, por sua vez, se relaciona com a dimensão participativa da comunidade de forma consciente e ativa (Lopez Arias, 2019, p.13). A visão transmitida pelos padres conciliares no documento sobre a Liturgia – *Sacrosanctum Concilium* 14 – faz ver que a fonte do espírito cristão não é simplesmente a celebração ritual da liturgia, mas sua fonte primeira é a participação ativa, plena e consciente na liturgia (Cardita, 2018, p.51). Parece-nos bem apropriado, portanto, abordar as questões levantadas naquele evento a partir desta preocupação em favorecer a participação como uma contribuição para um melhor entendimento das reformas pelas quais o espaço cultural vem passando não só no Brasil,⁶ mas em todo o mundo, sobretudo na Europa.

Para Claudio Pastro (1948-2016), artista sacro e autor da última reforma no espaço litúrgico da Igreja São José de Anchieta, do Pateo do Collegio, o Concílio Ecumênico Vaticano II foi a fonte em que bebeu e foi educado para o desenvolvimento de seu trabalho em arte sacra por 40 anos. Assim ele o definia:

Uma volta às fontes – *Ad fonts*. Esse era o *leitmotiv* que se ouvia antes, durante e após o Concílio Ecumênico Vaticano II, na década de 1960.

[...] Ao mesmo tempo que a Igreja parecia fechar-se sobre si mesma, em pleno final do século XIX, movimentos internos e intensos, como o surgimento de congregações religiosas de cunho educativo e social, a afirmação de um monarquismo profundo e os movimentos bíblico-teológicos, mais o movimento litúrgico da primeira metade do século XX começavam a exigir “uma volta às fontes”. (Pastro, 2001, p.12)

História concisa da fundação do Colégio de São Paulo de Piratininga

A origem da cidade de São Paulo está intimamente ligada à fundação do Colégio de São Paulo de Piratininga, em 1554, pela Companhia de Jesus. Em 25 de janeiro do mesmo ano aconteceu a missa inaugural celebrada pelos padres Manuel de Paiva e Afonso Brás, com a presença do irmão José de Anchieta, entre outros. Encontrando um local propício para estabelecer o colégio, um planalto, em cima de uma colina, rodeado pelos rios Tamanduateí⁷ e Anhangabaú,⁸ com um clima ameno e tendo boa visão das terras adjacentes, a ordem dos padres jesuítas empreendeu a grande aventura de estabelecer-se nesse local onde se originou a maior metrópole brasileira.

Esse episódio da fundação da cidade, muitas vezes esquecido, traz uma carga histórica relevante. São Paulo é a única cidade, que se tem notícia, que nasceu a partir de uma instituição de ensino religiosa. “Com a intenção de en-

sinar e catequizar os indígenas que viviam neste planalto de Piratininga, os jesuítas constroem a primeira escola, feita de pau a pique (técnica de construção com barro, bambu e palha)”,⁹ com 14 passos de comprimento e 10 de largura (Figura 1).

Em 1556, com o crescimento do vilarejo, foram construídas uma escola e uma igreja (Figura 2) em taipa de pilão¹⁰ pelo Pe. Afonso Brás, auxiliado por uma equipe liderada pelo líder indígena Tibiriçá,¹¹ primeiro nativo convertido e batizado na fé cristã. Segundo Costa (2010, p.127), “enquanto na Europa a Companhia se associava à exuberância das construções barrocas, aqui, suas intervenções eram marcadas por uma profunda sobriedade, não obstante deixando entrever um ‘sabor popular’, que desfigurava desde sempre os padrões eruditos, configurando-se como experiências legítimas de recriações”.

As muitas retaliações que sofreu a Companhia de Jesus justificavam-se, sobretudo, por sua conduta em defesa da liberdade dos indígenas. Em 1640, os jesuítas foram expulsos pela primeira vez pelos bandeirantes que, explorando violentamente as terras onde se instalaram os colégios da Companhia, desejavam escravizar os nativos. Foram 13 anos de afastamento que favoreceu grandes danos aos edifícios contruídos pelos padres. Outros episódios que envolveram questões de cunho político, econômico, ideológico e cultural foram responsáveis pela descaracterização do edifício do Pateo do Collegio e pelo destino da Companhia de Jesus no Brasil. O mais sombrio foi o de 1759, quando da expulsão da Companhia de todas as colônias portuguesas por ordem do Governo Português que confiscou todos os seus bens e “a melhor construção da vila” (Fortunato, 2015, p.129) foi entregue ao poder público transformando-se em sede do Palácio dos Governadores, momento em que recebeu inúmeras reformas para adaptação do espaço ao novo uso. À fachada foram acrescentados elementos neoclássicos, contrastando com a sobriedade do estilo jesuítico, de “acordo com o gosto e a necessidade do governo em exercício, desconfigurando-a” (ibidem, p.129).

Ainda abrigando um órgão público, em 1896, o edifício foi totalmente demolido a partir de um acordo feito entre o Bispado de São Paulo, que administrava os bens da Companhia desde sua expulsão, e o Governo da Província. A decisão de demolir, e não reconstruir o templo, foi tomada após parte do teto do edifício da igreja ter desabado devido a uma forte tempestade. O altar-mor (Figura 3) foi levado para a Igreja do Imaculado Coração de Maria, localizada na Rua Jaguaribe, no bairro de Higienópolis, em São Paulo, pertencente à Congregação dos Missionários Claretianos¹² e precisou ser adaptado ao espaço menor que lhe foi destinado, sendo que várias partes se perderam porque não puderam ser instaladas.

O retorno da Companhia de Jesus ao Brasil deu-se paulatinamente a partir de 1843. Na cidade de São Paulo, os bens que pertenciam à Companhia só foram restituídos em 21 de janeiro de 1954 por ocasião das comemorações do IV



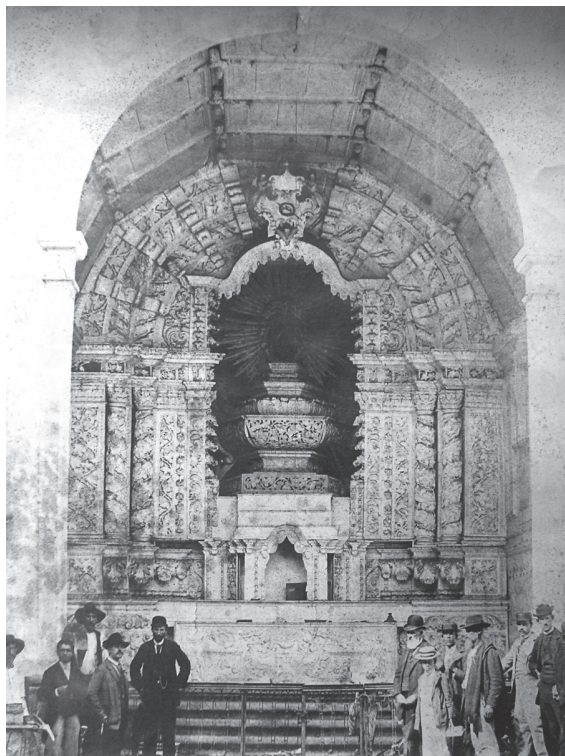
Fonte: Arquivo Pateo do Collegio.

Figura 1 – Cabana de pau a pique. Local do atual Pateo do Collegio.



Fonte: Foto de Militão Augusto de Azevedo. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com>. Acesso em: 14 mai. 2020.

Figura 2 – Pátio do Colégio – Igreja demolida.



Fonte: Arquivo Pateo do Collegio.

Figura 3 – Altar-mor.

Centenário da cidade pelo então governador Lucas Garcez. O primeiro artigo da lei impôs à “Companhia as obrigações de construir um Colégio e Igreja, ‘casa de Anchieta’, onde seria organizado um Museu Colonial, manutenção de cursos gratuitos e atividades culturais e conservação das relíquias remanescentes da construção anterior (parede de taipa, cripta)”.¹³

Após um período de mais de duas décadas, em 1979, o edifício, como conhecemos hoje (Figura 4), é inaugurado com uma missa comemorativa. O antigo altar-mor foi readaptado ao espaço, porém não havia mais a integralidade do conjunto. O presbitério permaneceu assim até 2009, quando uma nova proposta de adaptação foi requerida pelos superiores da Companhia de Jesus, nas pessoas dos provinciais Pe. Carlos Palacios e do diretor do Pateo do Collegio, Pe. Carlos Alberto Contieri.

A reforma do espaço litúrgico em 2009

Claudio Pastro encontrou a Igreja São José de Anchieta conforme sua última recuperação em 1979. O conhecimento dos fatos que envolveram o primeiro edifício construído pela Companhia de Jesus em São Paulo foi a fonte primária do artista designado para fazer as reformas litúrgicas no espaço interno da igreja. Ao ser solicitado para a reforma, seguiu um caminho que não era diferente dos princípios que adotava em outras reformas do edifício cristão. As deci-



Fonte: Arquivo Pateo do Collegio.

Figura 4 – Presbitério antes da reforma – 1979.

sões tomadas estavam fundamentadas na riqueza cultural e histórica do patrimônio e deveriam seguir os princípios teológicos sobre o espaço litúrgico no espírito do Vaticano II. O mapa iconográfico do espaço sagrado deveria ser orientado a favorecer a descoberta do sentido do que se crê e propiciar a participação dos fiéis (Fernandes, 2015).

A liturgia é o cerne da vida espiritual da Igreja católica. Para Casel (2009, p.73) “a humanidade, a comunidade humana, sempre experimenta uma necessidade de vida nova, e eis por que essa epifania e essa ação redentora e salvífica se renovam indefinidamente no culto”. A liturgia é solenidade ritual e simbólica em que todo gesto e toda matéria estão intrinsecamente ligados ao rito. Por meio do visível, dos objetos sensíveis da criação, tem-se acesso ao invisível: “sob o véu do símbolo eles revelam a divindade, a causa exemplar e primeira de todas as coisas, cuja natureza transcendente ultrapassa a inteligência e a linguagem humanas” (ibidem, p.75).

O sentido da liturgia não é proceder a exercícios morais, ela não tem uma finalidade prática em que o ser humano deva reagir com seus atos de virtudes, mas é, sobretudo, um veículo para colocar a alma humana em contato com o transcendente, permitindo expandir-se diante das realidades sagradas. Guardini (2018, p.57) compara a ação litúrgica a uma brincadeira infantil e à produção artística. Ambas não têm a intenção de “produzir” algo que sirva a um fim imediato, mas são maneiras que a criança e o artista encontram para expressarem-se sem ser por palavras.

O mesmo se dá com a liturgia. Também ela, com um zelo infinito, com toda a seriedade da Criança e toda a estrita consciência do Artista, procurou exprimir em mil formas a vida da alma, vida santa nascida de Deus, não tendo outro fim senão dar-lhe o ambiente onde ela possa viver e existir.

[...] Viver a liturgia é, levado pela Graça e guiado pela Igreja, ser uma obra de arte viva diante de Deus, não tendo nenhum outro fim senão estar e viver na sua presença. (Guardini, 2018, p.68)

Para Pastro, o conhecimento do Movimento Litúrgico, sobretudo do teólogo Romano Guardini (1885-1968), e o contato com os outros teólogos mais proeminentes do Vaticano II, conduziu sua vida e sua obra apoiando-o e inspirando-o nos novos ares propostos pelo Concílio. Seu trabalho, sempre voltado à arte sacra, quis disseminar tanto nas formas pintadas ou esculpidas, assim como nos objetos de culto e nas reformas dos espaços celebrativos, o espírito que a Igreja, a partir do Concílio Vaticano II, propagou. Assim sendo, a pedido dos superiores da Companhia de Jesus, Pastro procedeu a reforma interna da Igreja São José de Anchieta. Segundo seu próprio relato, colhido pela autora (Souto, 2015), foram essas as etapas determinantes para o procedimento das alterações realizadas no presbitério e nas naves:

A convite do Pe. Carlos Palacios, provincial dos jesuítas no Brasil, e do diretor do Pateo do Collegio, Pe. Carlos Alberto Contieri para reformulação do espaço litúrgico interno segundo os princípios do Concílio Vaticano II e apreciação dos trabalhos do próprio artista.

Buscando as origens históricas do Pateo do Collegio, o artista se preocupou em recuperar os aspectos estéticos sem violar o que já fazia parte integrante do edifício.

Após estudos e pesquisas, o artista descobriu que o edifício original já havia desaparecido e o atual é uma réplica, refeita pelo Poder Público nos anos 60 e 70 do século XX. Assim sendo, o artista respeitou todo o estilo e interferiu o menos possível neste espaço.

Após reuniões com as partes interessadas, foram executadas peças litúrgicas como: altar, ambão, fonte batismal em granito rosa brasileiro e azulejaria, segundo tradição colonial ibérica, sobre a história dos jesuítas e a fundação da cidade de São Paulo.

Tratou-se, primeiramente, da “limpeza” do espaço no sentido de permitir que só o essencial se destacasse. Ao fundo um arco com azulejos dourados recorda o esplendor do antigo barroco. À frente, sédia e altar em granito maciço. Nas laterais ambão e batistério com o mesmo granito, e nos arcos laterais painéis em azulejos com a história do Pe. Manuel da Nóbrega e do Irmão José de Anchieta.

A ênfase maior desse relato recai sobre a “reformulação do espaço litúrgico interno segundo os princípios do Concílio Vaticano II”, pedido claramente explicitado como o principal objetivo dos superiores da Companhia de Jesus para uma reforma “atual” da igreja.

O espaço celebrativo é vivo, não está engessado pois dele participa uma comunidade vivente. Reformas litúrgicas já se realizaram em vários países europeus em vista da adaptabilidade desse espaço ao rito atual sem, contudo, perder seu sentido e significado mais profundo, ou seja, um lugar propício para estar e viver na presença de Deus.

A natureza do culto determina, então, os materiais que devem ser utilizados para compor o espaço. Plástico e outros materiais derivados não correspondem à nobre mensagem, tampouco os excessos favorecem o ato religioso. Não por acaso os materiais empregados por Pastro na reforma do espaço da Igreja São José de Anchieta são materiais nobres, duráveis e estáveis pois querem materializar o que a Palavra proclama.

Frade explicita o que pode acarretar a falta de entendimento do que venha a ser o lugar do culto cristão. O “tanto faz”, aliado ao desconhecimento, conduz a um certo descomprometimento com o rito e acarreta a informalidade de um lugar que deve ser tratado, não segundo os subjetivismos clericais ou da comunidade, mas de acordo com a nobreza da celebração.

Para além de algumas interpretações fundamentalistas, há ainda fatos tão graves quanto: muitas pessoas que participam de nossas liturgias não conseguem ver a relação entre a liturgia da Palavra e a liturgia Eucarística — e muito menos a relação destas com a sua própria vida! A coisa às vezes chega ao ponto de várias pessoas manifestarem espontaneamente que em suas comunidades não sentem falta alguma do ambão. (Frade, 2010, p.144)

Aqui está a importância de se determinar o lugar específico de cada peça dentro do espaço celebrativo. Sem dúvida, é necessário frisar que o altar, o ambão e a sédia sejam do mesmo material pois é da mesma natureza o anúncio que deles reverberam.

O altar, o ambão, a sédia e a pia batismal

Na Igreja São José de Anchieta o ambão e a sédia são de granito rosa brasileiro. O altar, especificamente, é maciço, feito do mesmo material (Figura 5). Esses elementos, essenciais para a realização do rito, foram dispostos de maneira que a celebração aconteça de forma a traduzir o que a liturgia conciliar propõe: clero e assembleia são partícipes do mesmo corpo eclesial, “no rito e pelas palavras dos sacerdotes e dos fiéis” (Casel, 2009, p.73), “dá-se a ação litúrgica, sacramento da unidade, onde cada membro se manifesta de forma diversa, segundo a variedade das ordens, das funções e da participação efetiva” (cf. SC n.26).

O altar, a partir dos Padres da Igreja,¹⁴ foi se tornando a simbologia do próprio Cristo por isso tem as cinco cruzes gravadas que correspondem às cinco chagas do crucificado. Esse também é o motivo pelo qual o celebrante beija o altar no começo e no final da celebração: é o próprio Cristo que está beijando, e, como escreve Pedro (1Pd 2,4-5), Ele é a pedra viva rejeitada pelos homens. Outra justificação está no Novo Testamento, em 1Cor 10, 1b-4: “Todos atravessaram o mar e, na nuvem e no mar, todos foram batizados em Moisés. Todos



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 5 – Presbitério depois da reforma, 2009.

comeram o mesmo alimento espiritual, e todos beberam a mesma bebida espiritual, pois bebiam de uma rocha espiritual que os acompanhava, e essa rocha era Cristo”. O altar é a “mesa do banquete eucarístico” (Pastro, 1999, p.162), a mesa da partilha. Ele deve estar disposto não tanto para ser contemplado, mas para expressar a presença d’Aquele que está invisível aos olhos, desse modo, o simbolismo do altar não é de ordem analógica, mas anagógica enquanto convite para saltar para um ulterior significado (Borobio, 2008, p.59). Os católicos orientais chamam o altar de o coração do corpo místico, lugar que bombeia o sangue e alimenta toda a comunidade cristã. O cordeiro aparece pintado e fixado no teto e é um símbolo da fé cristã. Indica o sacrifício do Cristo que é o sacerdote, a vítima e o altar.

O ambão (Figura 6), palavra que vem do verbo grego “anabáino”: subir, ascender, é no recinto da igreja um ponto de referência em toda a celebração, lugar elevado para o qual se dirige espontaneamente a atenção dos fiéis quando os leitores sobem para proclamar a Palavra. Com origem no judaísmo, a leitura das Escrituras, da lei, se proclamava de um lugar específico, geralmente um lugar alto para que o leitor pudesse ser visto e ouvido por todos. O ambão, como lugar litúrgico fixo da proclamação da Palavra, está carregado de significados e, ao longo da história, documenta-se que foi ornado com as mais variadas expressões da arte em catedrais, basílicas e igrejas ao redor do mundo. Ele foi visto como lugar a partir do qual se manifesta a revelação de Deus por sua palavra e, portanto, um lugar de manifestação de sua vontade salvadora (Borobio, 2008, p.61). Os teólogos sublinham a analogia do ambão com o altar enquanto lugar da anamnese de Cristo (Gerhards; Kranemann, 2012). Esse caráter anamenético

é de memória do evento de Cristo na história. O Missal Romano (cf. n.39) indica que “o ambão seja disposto de tal modo em relação à forma da igreja que os ministros possam ser vistos e ouvidos facilmente pelos fiéis”.

Em algumas igrejas católicas siríacas do século VI, encontramos o lugar do ambão no *bema*, ou seja, no centro do edifício. Durante a missa dominical na Igreja São José de Anchieta, o celebrante sai do altar e vai em procissão até o ambão para proclamar o Evangelho, o que enfatiza que este lugar não pode ser apenas uma pequena estante, frágil, porque é dali que emana a Palavra de vida e a força dos cristãos em afirmar a ressurreição. Junto ao ambão está o círio pascal fazendo alusão à coluna de fogo que acompanhou o povo hebreu na saída do Egito (Ex. 13-21) rumo à terra prometida. O painel de azulejo atrás do ambão é o prólogo de João (Jo 1, 1-18): é uma síntese do que se desenrola ao longo de todo o livro, mas a principal afirmação é que o Logos, ou seja, a Palavra, se fez carne, é a encarnação de Cristo na história, e por Ele e para Ele todas as coisas foram feitas, desde o início da criação e perduram no tempo.

A sédia (Figura 5), ou cadeira, colocada com distinção no fundo do presbitério da Igreja São José de Anchieta, permite que o presidente da Assembleia celebrante possa ser visto por todo o povo pois ele, ao mesmo tempo que faz parte da mesma Assembleia é sinal do próprio Cristo e cabeça da Igreja (cf. Ef 1, 12). O altar e o ambão formam o conjunto constitutivo do espaço celebrativo e a utilização do mesmo material, o granito rosa brasileiro, reforça a unidade entre esses elementos que são “sinais do único Cristo” (CNBB, 2013, p.27).

A fonte batismal (Figura 7), colocada no lado oposto ao ambão, permite que o rito batismal seja por imersão (geralmente para crianças pequenas) ou infusão (quando o batismo é de adulto). “O batismo sempre começa na porta da igreja ou no batistério.¹⁵ Segundo Gerhards e Kranemann (2012, p.269) o lugar do batismo é o “terceiro local anamnético no espaço litúrgico da celebração” e torna-se sinal, recordação monumental do batismo como renascimento e purificação. Logo após o Vaticano II, procurou-se colocar a fonte batismal junto ao presbitério. Numa nova construção, ou reforma, “é preferível pensar num local próprio e grande” (Pastro, 1999, p.162). Atrás da pia, um painel de azulejo com a frase do Batistério da Igreja de São João Latrão, em Roma, traz a mensagem que evoca a finalidade do espaço, isto é, o batismo gera novos cristos.

O sacrário e a Mater Misericordiae

Para o sacrário (Figura 5), ou tabernáculo, foi criado um pequeno nicho adequado ao tamanho do espaço, suficiente para ser visível por todos aos entrar na igreja. É um lugar acessível ao altar de onde deriva a reserva eucarística.

Do lado oposto está o ícone¹⁶ da Virgem (Figura 5), a *Mater Misericordiae*, a Mãe de Misericórdia. A figura de Maria sempre carrega o Menino Deus e jamais é apresentada só: Ela é a Téotokos, Mãe de Deus, e aparece em vários momentos evangélicos (Anunciação, Visitação, Natividade, Apresentação do Senhor no Templo, Bodas de Caná, Crucifixão...) e nunca isolada do contexto.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 6 – Ambão.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 7 – Fonte batismal.

Arco com azulejos

O arco com azulejos dourados (Figura 8) no presbitério recorda o esplendor do antigo barroco. O ouro traduz a luz e o esplendor. O monograma IHSUS (do grego) é traduzido para o latim como IHS = *Iesus Hominum Salvator* (Jesus, Salvador dos Homens). Na logomarca transparece a história e os valores da instituição, concebidos desde o princípio por Santo Inácio de Loyola (1491-1556) ao optar pelo nome de Jesus como representação da Companhia.

A pequena saliência que se destaca desse grande arco dourado relembra o altar usado nas celebrações prescritas pelo Concílio de Trento,¹⁷ quando a missa era celebrada de costas para o povo. Assim como nos adornos de madeira entalhada existentes no altar-mor, antes da reforma, Pastro colocou a videira que é símbolo da comunhão da comunidade cristã.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 8 – Arco dourado.

Painéis laterais de azulejos

O recorte histórico e teológico feito por Pastro, para a realização de quatro dos seis painéis em azulejos que se encontram na nave da igreja, contam fatos da vida de São José de Anchieta e de sua ação missionária. Não faz interpretações a respeito dos acontecimentos da vida do Santo e nem levanta questões embasadas em fatos extraordinários, mas – com essencialidade – reconta, em imagens gráficas, o que um missionário, em terras tão inóspitas, vivenciou. É o modo de vida do Irmão Anchieta, assim chamado quando chegou com 19 anos ao Brasil, que Pastro adentra com uma peculiar síntese. Dentre os atributos do

jesuíta, o artista destaca sua desenvoltura para aprender uma língua diferente, a capacidade de relacionar-se com os nativos e com a nova terra a ser desbravada e, sobretudo, o grande amor à Eucaristia e à Virgem Maria, certamente embasados nos ensinamentos do fundador da Companhia de Jesus: Santo Inácio de Loyola. “Esse é o projeto desses homens (jesuítas) que é o projeto cristão. Ser chamado à vida é ser chamado cristão” (Pastro apud Genoveze, 2015, p.140). Nas cores azul e branca, Pastro explora a tradição dos azulejos portugueses.

Anchieta e Nóbrega

Nóbrega carrega um livro com a palavra Evangelho em latim e Anchieta está segurando a versão traduzida para a língua tupi. Sua missão é trazer a esta terra, a novidade da fé cristã. Ambos seguram uma cruz como estandarte de vitória.

Tibiriçá foi o primeiro índio a ser catequizado e batizado por Anchieta. Bartira, sua filha, casou-se com o português João Ramalho. As três figuras estão sob uma palmeira que lembra o primeiro nome indígena das terras brasileiras: Pindorama, terra das palmeiras. Anchieta está ensinando a oração do Pai Nosso em tupi guarani aos indígenas.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 9 – Anchieta e Nóbrega – capela/piroga.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 10 – Anchieta e índios Tibiriçá e Bartira.

Poema à Virgem

São José de Anchieta (1534-1597) escreve o Poema à Virgem nas areias da Praia de Iperoig, em Ubatuba. Em 1563, durante a guerra entre tamoios e tupiiquins, o religioso se fez refém e escreveu, nas areias da praia, o Poema à Virgem com mais de 5.785 versos.

Anchieta e a Eucaristia

Anchieta está ajoelhado dentro de um barco, uma piroga, com um índio e, na frente, Nóbrega carrega o ostensório com a hóstia consagrada. Sobre suas cabeças os pássaros guarás fazem sombra ao barco. Uma frase retrata a adoração de Anchieta ao corpo de Cristo no poema de sua autoria.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 11 – Poema à Virgem.



Fonte: Foto de Fábio Nunes.

Figura 12 – Anchieta e a eucaristia.

Considerações finais

As alterações efetuadas na Igreja São José de Anchieta aconteceram baseadas na tradição e nos documentos eclesiais, principalmente do Concílio Ecu-mênico Vaticano II. O edifício que hoje conhecemos é a terceira construção, réplica do original de 1556, e o maior interesse foi buscar a unidade entre o espaço litúrgico e o rito aí celebrado. Para que isso acontecesse, levaram-se em conta fatores históricos da tradição, dos documentos da Igreja e do passado da Companhia de Jesus. As reformas efetuadas adaptaram o espaço de maneira que haja uma visibilidade da ação litúrgica em sua totalidade, sem separações

ou divisões, para que a comunidade viva e atuante seja o sujeito da celebração. Nesse sentido, sobressai o complexo sistema de sinais do espaço litúrgico que, na tradição da Igreja, tem funções diversas como ser mapa para aprofundar a fé, servir de espaço de comunhão e visualização daquilo que se celebra.

O trabalho de reforma realizado na Igreja São José de Anchieta segue a linha contínua da realização dos primeiros jesuítas que chegaram a São Paulo e, apesar de uma história descontinuada, o Pateo do Collegio segue como referência e marco de início da maior cidade do País, buscando cada vez mais realizar sua principal vocação: evangelizar a cultura.

Notas

- 1 Claudio Pastro (1948-2016), artista plástico, dedicou-se exclusivamente à arte sacra por 40 anos. Era paulistano, nascido a 15 de outubro de 1948, de uma família católica. Além da formação familiar, teve encontros decisivos na sua vida que o influenciaram definitivamente como cristão e como artista do nosso tempo. Como primícias, tinha o rigor de ir buscar as origens e tradições tanto da própria fé quanto do povo brasileiro. Pesquisou muito, apoiando-se na experiência dos Santos Padres da Igreja, na riqueza do rito oriental e nos documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II.
- 2 A Companhia de Jesus, ou Ordem dos Jesuítas, como também é conhecida, foi fundada pelo basco Inácio de Loyola e aprovada oficialmente pelo Papa Paulo III, em 27 de setembro de 1540. “Os primeiros jesuítas desembarcaram no Brasil, liderados por Manuel da Nóbrega, em 1549 – apenas nove anos após a Companhia de Jesus ser aprovada pelo Papa Paulo III. Vindos com Tomé de Sousa, primeiro governador-geral do Brasil Colônia, os religiosos foram pioneiros no trabalho de educação dos descendentes de portugueses e nativos. Entre os jesuítas ilustres que atuaram aqui, estão os padres José de Anchieta e Antônio Vieira. Com marcante influência histórica e social no país, a Companhia de Jesus esteve à frente da fundação de escolas, igrejas e cidades. Os padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, por exemplo, foram os responsáveis pela criação do Colégio de São Paulo de Piratininga (hoje Pateo do Collegio), que deu origem à cidade de São Paulo” (Site: [jesuitasbrasil.org.br](https://www.jesuitasbrasil.org.br). Disponível em: <<https://www.jesuitasbrasil.org.br/institucional/quem-somos/>>. Acesso em: 29 abr. 2020).
- 3 “Nascido a 11 de agosto de 1901 em Revensburg, Alemanha, D. Martinho havia participado de um movimento de jovens orientado por Romano Guardini, autor de um livro que se tornou célebre e foi traduzido em muitas línguas, *O espírito da liturgia*. O contato com o movimento de juventude e com Guardini parece ter deixado profundas marcas em Dom Martinho, preparando-o para a sua futura missão. Ingressou depois no mosteiro beneditino de Beuron, onde professou para a abadia de Neresheim. Fez os estudos de filosofia na célebre abadia de Maria Laach, onde conheceu o abade Ildelfonso Herwegen e sobretudo D. Odo Casel. cursou teologia no Colégio Santo Anselmo, em Roma, onde se doutorou. Com apenas 29 anos veio para o Brasil, em 1930, a fim de elevar o nível dos estudos teológicos da Congregação beneditina. E 1933 seria seu último ano aqui se, em junho, seu eventual substituto, D. Tomás Keller, não tivesse sido eleito abade do mosteiro do Rio de Janeiro” (Clemente Isnard, OSB, *O movimento litúrgico no Brasil*, in Botte, *O movimento litúrgico...*, 2009 apud Frade, 2007, p.109).

- 4 Arcebispo emérito de Olinda e Recife, foi um dos fundadores da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e árduo defensor dos direitos humanos sobretudo durante o regime militar.
- 5 Pentecostes é a festa litúrgica cristã celebrada 50 dias após a Páscoa. O papa Bento XVI assim a define: “Tem início um processo de reunificação entre as partes da família humana, divididas e dispersas; as pessoas, muitas vezes, reduzidas a indivíduos em competição ou em conflito entre si, alcançadas pelo Espírito de Cristo, abrem-se à experiência da comunhão, que pode empenhá-las a ponto de fazer delas um novo organismo, um novo sujeito: a Igreja. Este é o efeito da obra de Deus: a unidade; por isso, a unidade é o sinal de reconhecimento, o ‘cartão de visita’ da Igreja no curso da sua história universal” (Bento XVI, Homilia na Solenidade de Pentecostes, 23 de maio 2010).
- 6 As instruções sobre a construção do espaço para a liturgia romana ficam a cargo das Conferências dos Bispos de cada nação e, no caso do Brasil, as orientações foram redigidas pela chamada Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia da CNBB, publicada em 2013, sob o título: Orientação para Projeto e Construção de Igrejas e Disposição do Espaço Celebrativo. Estudos da CNBB 106, Brasília: Edições CNBB.
- 7 Tamanduateí, rio dos tamanduás ou do peixe seco.
- 8 Anhangabaú, rio do Deus Anhangá.
- 9 Disponível em: <<https://www.pateodocollegio.com.br/pateo-do-collegio-linha-do-tempo/>>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- 10 “A taipa de pilão é um sistema rudimentar de construção em que a terra é comprimida em caixas de madeira, chamadas de taipas. O barro é disposto horizontalmente em camadas de cerca de 15 cm de altura e socado – com piladores manuais ou socadores pneumáticos – até atingir a densidade ideal, criando uma estrutura resistente e durável”. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/tag/taipa-de-pilao>>. Acesso em: 29 abr. 2020.
- 11 Tibiriçá foi um grande aliado dos portugueses e importante figura na fundação da cidade de São Paulo juntamente com os jesuítas. Os restos mortais de Tibiriçá encontram-se na cripta da Catedral da Sé, no centro da cidade de São Paulo.
- 12 Congregação dos Missionários Filhos do Imaculado Coração de Maria, fundada por Santo Antônio Maria Claret em 16 de julho de 1849.
- 13 Disponível em: <<https://www.pateodocollegio.com.br/pateo-do-collegio-linha-do-tempo/>>. Acesso em: 29 abr. 2020.
- 14 Os Padres da Igreja foram grandes cristãos que viveram durante os oito primeiros séculos do cristianismo testemunhando a fé com seus ensinamentos coerentes com a própria vida.
- 15 O lugar da fonte batismal deve ser pensado em conjunto com os outros espaços, manter sempre a conexão com o espaço da celebração eucarística, mas não colocado no presbitério (cf. CNBB, 2013, p.150).
- 16 Termo derivado do grego *eikon*, imagem. Na arte pictórica religiosa, identifica uma representação sacra. O ícone é a representação, por imagens, da mensagem cristã descrita por palavras nos Evangelhos (cf. CNBB, 2013, p.79).
- 17 O Concílio Ecumênico de Trento foi convocado pelo papa Paulo III, em 1542, e teve início em 1545. A Reforma protestante iniciada por Lutero expandia-se pela Europa

e a Igreja Católica precisava rever sua doutrina. A promulgação das decisões tomadas tornou-se pública somente em 1563, ou seja, o Concílio demorou 18 anos devido a várias interrupções e algumas delas ocorridas por constantes guerras.

Referências

BOROBIO, D. La dimensión estética de la liturgia: arte sagrado y espacios para la celebración. *Cuadernos phase*, 180. Barcelona, 2008.

BRITO, L. Reformada, igreja do Pátio do Colégio terá batismo com água quente. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1337588-5605,00-REFORMADA+IGREJA+DO+PATIO+DO+COLEGIO+TERA+BATISMO+COM+AGUA+QUENTE.html>>. Acesso em: 14 maio 2020.

CARDITA, A. M. dos S. *Reforma litúrgica para quê?: revisitando a Sacrosanctum Concilium*. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

CASEL, O. *Le mystère de l'église: union de Dieu et des hommes*. Luxembourg: Maison Mame, 1965.

_____. *O mistério do culto no cristianismo*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

CONCÍLIO VATICANO II. *Constituição sobre a Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium*. 11.ed. São Paulo: Edições Paulinas, 2011.

CONFERÊNCIA Nacional dos Bispos do Brasil. *Orientações para projeto e construção de Igrejas e disposição do Espaço Celebrativo*. n.106. Edições CNBB, 2013.

COSTA, L. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.8, n.16, p.127-95, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 abr. 2020.

EUSÉBIO DE CESAREIA. *História Eclesiástica*. São Paulo: Paulus, 2000. (Coleção Patrística, 15, VIII, 2, 1).

FERNANDES, M. L. Recepção artística na América Latina. In: *Dicionário do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015. p.797-803.

FLORES, J. J. *Introdução à teologia litúrgica*. São Paulo: Paulinas, 2006.

FORTUNATO, I. Historicidade e geograficidade do Pateo do Collegio, coração do centro histórico de São Paulo. *REVISTA COLETÁNEA*, Rio de Janeiro, v.14, n.27, p.109-33, jan/jun 2015. Disponível em: <<http://www.revistacoletanea.com.br/index.php/coletanea/article/view/39>>. Acesso em: 20 maio 2020.

FRADE, G. *Arquitetura Sagrada no Brasil*. São Paulo: Loyola, 2007.

FRADE, G. O espaço litúrgico: o ambão, lugar da celebração da Palavra. *Revista de Cultura Teológica*, São Paulo, v.18, n.72, p.135-146, out.-dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/culturateo/article/view/15379/11486>. Acesso em: 1 set. 2021.

GENOVEZE, C. C. *Os painéis de azulejos de São José de Anchieta no Pátio do Colégio de Claudio Pastro interpretados em três perspectivas: do artista, do espaço e do observador*. São Bernardo do Campo, 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo.

- GERHARDS, A.; KRANEMANN, B. *Introdução à liturgia*. São Paulo: Loyola, 2012.
- GONZÁLEZ, M. F. Construção em taipa: 15 projetos impressionantes. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/tag/taipa-de-pilao>>. Acesso em: 29 abr. 2020.
- GUARDINI, R. *Espírito da liturgia*. São Paulo: Cultor de Livros, 2018.
- LOPES ARIAS, F. *Projetar o espaço sagrado: o que é e como se constrói uma igreja*. Brasília: Edições CNBB, 2019.
- MALDONADO, L.; FERNÁNDEZ, P. A celebração litúrgica: fenomenologia e tecnologia da celebração. In: BOROBIO, D. (Org.) *A celebração na Igreja: liturgia e sacramentologia fundamental*. São Paulo: Loyola, 1990. p.161-277.
- PASTRO, C. *Guia do espaço sagrado*. Edições Loyola: São Paulo, 1999.
- PASTRO, C. C. *Pastro: arte sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- PATEO do Collegio – Linha do tempo. Pateodocollegio.com.br. 2015. Disponível em: <<https://www.pateodocollegio.com.br/pateo-do-collegio-linha-do-tempo/>>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- QUEM somos. Pateodocollegio.com.br. 2015. Disponível em: <<https://www.pateodocollegio.com.br/tag/companhia-de-jesus/>>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- RAMOS, F. de A. Danilo Mondoni. Os expulsos voltaram. Os jesuítas novamente no Brasil (1842-1874). *Lumen Veritatis - Revista tomista | Filosofia Teologia - Tomás de Aquino*, v.7, n.28, p.378-81, out. 2017. Disponível em: <<http://lumenveritatis.org/ojs/index.php/lv/article/view/397>>. Acesso em: 29 abr. 2020.
- SOUTO, H. *A reforma do Pateo do Collegio*. Arquivo da Abadia Nossa Senhora da Paz, Itapeverica da Serra, mai. 2015. Depoimento concedido à Hilda Souto.

RESUMO – A origem da cidade de São Paulo está intimamente ligada à fundação do Colégio de São Paulo de Piratininga, em 1554, pela Companhia de Jesus. Em 25 de janeiro desse mesmo ano, aconteceu a missa inaugural celebrada pelos padres Manuel de Paiva e Afonso Brás, com a presença do irmão José de Anchieta, entre outros. Do ano de sua fundação, pela Companhia de Jesus, até hoje, muitas foram as modificações sofridas no complexo arquitetônico original. Inúmeras situações desfavoráveis, tanto políticas quanto religiosas, poderiam ter relegado ao esquecimento uma origem tão singular e tão importante não só no âmbito espiritual, mas também educacional de São Paulo, porém esse lugar permanece como um marco da história da Companhia de Jesus e do seu legado arquitetônico e artístico à cidade. O presente artigo pretende expor alguns dados primordiais da história do Pateo do Collegio para contextualizar as mudanças do projeto iconográfico interno ocorridas no ano de 2009, elaborado pelo artista sacro, Cláudio Pastro (1948-2016), que, a pedido dos superiores da instituição, empreendeu a reforma do espaço litúrgico com base nos documentos da Igreja Católica à luz do Concílio Ecumênico Vaticano II.

PALAVRAS-CHAVE: Cláudio Pastro, Pateo do Collegio, Jesuíta, São Paulo, Liturgia.

ABSTRACT – The origin of the city of São Paulo is deeply connected to the establishment of the São Paulo de Piratininga School in 1554 by the Society of Jesus. The inaugural Mass took place that year, on January 25th, celebrated by Father Manuel de Paiva and

Father Afonso Brás, who was José de Anchieta's brother, among others. Since its establishment, the original architectural complex of the Pateo do Collegio underwent many changes. Numerous unfavorable situations, both political and religious, might have led to the oblivion of this important and unique origin, yet the place remains a landmark in the Society of Jesus's history and in the city's architecture legacy. Its importance goes beyond the spiritual sphere, as it is also educationally significant in São Paulo. This article intends to portray some primordial data about the Pateo do Collegio's history to contextualize the changes made in the internal iconographic project in 2009 by artist Claudio Pastro (1948-2016), who, answering to a request from the institution's superiors, refurbished the liturgical space according to Catholic Church's documents inspired by Second Vatican Council.

KEYWORDS: Cláudio Patro, Pateo do Collegio, Jesuit, São Paulo, Liturgy.

Hilda Souto é doutoranda em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e graduada em Licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (SP). Atua como professora, artista plástica e designer. @ – hildasouto.arte@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-6101-8800>.

Márcio Luiz Fernandes é professor adjunto no Programa de Pós-Graduação em Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná e da Faculdade Claretiana *Studium Theologicum*. Doutor em psicologia pela Universidade de São Paulo, mestre em Teologia Fundamental pela Pontifícia Universidade Lateranense e pós-doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo. @ – marciovisconde@yahoo.com.br / <https://orcid.org/0000-0002-0944-1676>.

Recebido em 15.5.2020 e aceito em 5.3.2021.

^{1, II} Pontifícia Universidade Católica, Programa de Pós-Graduação em Teologia, Curitiba, Paraná, Brasil.

Diálogo entre arquitetura e arte sacra

UBIRATAN J. A. SILVA ¹

Introdução

A ARQUITETURA tem como finalidade a criação de espaços para abrigar as diversas dimensões humanas – a moradia, o trabalho, a escola. O trabalho do arquiteto é projetar esses espaços.

Por vocação ou sorte, a construção de espaços religiosos acabou se tornando um dos aspectos mais relevantes de minha atividade profissional, num caminho que já dura algumas décadas. Meu primeiro trabalho foi nos idos de 1983, no projeto inicial do Mosteiro da Ressurreição em Ponta Grossa no Paraná, uma fundação dos monges beneditinos do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

A arquitetura religiosa, porém, possui certas particularidades, sendo a principal delas a relação com o sagrado. Para aqueles que seguem alguma religião, o edifício religioso é um espaço em que o sagrado se manifesta e o torna qualitativamente distinto do mundo profano que o rodeia (Eliade, 1992). A igreja, construção que não deixa de ter sua existência material e social específica, adquire na consagração também um caráter sacro, no qual o divino se manifesta e irrompe de maneira preferencial e única.

No caso das igrejas, espaços sagrados por excelência dos católicos, isso significa que o edifício tem de apresentar determinadas características para ser erigido em “templo” – um lugar em que podem ser realizados officios religiosos, como missas e celebrações, e sacramentos, como a eucaristia e o batismo. Como já escrevia Claudio Pastro (1993, p.12), “o espaço sagrado é o lugar onde se celebra prioritariamente o Mistério Pascal. Demais manifestações, mesmo decorrentes desse Mistério, são secundárias e podem ser realizadas em qualquer local”. Há também exigências que derivam das funções específicas de certos tipos de edifícios religiosos, como o claustro, no caso dos mosteiros, ou a capela do Santíssimo, no caso das igrejas.

A decoração surge aqui como um componente fundamental para a constituição desses espaços. Em primeiro lugar, possui um componente pedagógico, visando à transmissão da cultura católica e à evangelização dos fiéis – a *Biblia pauperum* (Bíblia dos pobres), o aprendizado por meio de imagens. Em segundo lugar, a arte sacra funciona como um instrumento para aproximar os fiéis do divino, despertando sua alma para a contemplação, seja por representar Jesus, Maria, os santos, apóstolos e mártires de maneira visível (uma diferença marcante para a tradição protestante), seja por oferecer um ambiente belo e acolhedor.

Por último, como já dito, a igreja é o lugar da *hierofania* – a manifestação do sagrado no mundo.

Assim, na construção de espaços religiosos, arquitetura e arte se complementam e se reforçam, visto que as funções contemplativa e litúrgica se encontram em ambas. Pensemos no altar, por exemplo: precisa permitir a mobilidade ao seu redor, que torna possível os vários modos e ritos da celebração (Pastro, 1993, p.254); ao mesmo tempo em que deve estar em harmonia com o restante da igreja, de forma a permitir a contemplação e também como forma de revelar o divino.

Para mim, a mais importante dessas características é a beleza do conjunto. Claudio dizia que a harmonia da igreja deve refletir a harmonia de Deus. O espaço sagrado tem suas características e funções específicas, como qualquer edifício, mas a busca da beleza adquire nela um caráter único, pois oferece um caminho para a contemplação, que é o que permite a vivência plena da experiência religiosa. Para isso, arquitetura, mobiliário litúrgico e iconografia devem formar um todo coeso, harmônico e voltado ao mesmo fim.

Arquitetura e arte sacra

Pretendo aqui compartilhar um pouco da minha experiência de arquiteto que, nas últimas décadas, estive ocupado com o projeto de edifícios religiosos, e que por essa razão teve de entrar no diálogo com os artistas plásticos no caminho para a construção desses espaços.

Para começar, uma pequena contextualização biográfica. Formei-me em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, em 1981, e comecei a me aproximar da arquitetura religiosa não muito tempo depois. Aqui, a formação católica teve papel fundamental, tanto pelos interesses que despertou em mim como pelas oportunidades de trabalho a que me levou. Para isso, foi especialmente importante minha formação no Colégio São Bento e minha proximidade com os beneditinos, assim como minha participação na Igreja católica, em particular por meio do Movimento Católico Comunhão e Libertação.

Marcante também foi o encontro com o artista plástico Claudio Pastro. Conheci-o em 1980, antes do término do curso de Arquitetura, quando comecei a participar do Movimento Comunhão e Libertação. Claudio tinha um ateliê na casa que servia de sede ao movimento. Décadas depois, ele viria a se tornar um dos maiores artistas sacros do mundo, tendo produzido obras como o monumento em honra a Nossa Senhora Aparecida nos Jardins do Vaticano, a medalha comemorativa pelos 300 anos do encontro da imagem de Nossa Senhora Aparecida e, talvez seu trabalho mais importante, o projeto de ambientação do Santuário Nacional de Aparecida, mas naquele tempo ele ainda dava os primeiros passos em sua trajetória artística. Desde o início, percebi a riqueza e a força de sua arte, passando a admirar seu trabalho e percebendo a qualidade artística que apresentava, o dom de sua vocação. Era evidente sua sensibilidade e capacidade de expressar aquilo que era essencial na experiência religiosa através da arte.

Tive a sorte de poder trabalhar com ele em inúmeros projetos. Nossa parceria entre projeto de arquitetura e arte sacra perdurou por muito tempo. Trabalhamos juntos por aproximadamente 34 anos, do início de minha carreira até sua morte, em 2016. Ao longo desse tempo, desenvolvemos juntos projetos de igrejas, capelas, conventos e mosteiros em todo o Brasil.

Mais do que descrever essa trajetória de colaboração ou listar os diversos trabalhos que fizemos, gostaria de refletir sobre o que significou, dentro da minha experiência de arquiteto, o processo criativo de um projeto de arquitetura religiosa que envolvesse a arte sacra de Claudio. Como é que um arquiteto e um artista plástico produzem, juntos, um espaço religioso funcional e belo, no qual arquitetura e arte sacra estejam ligadas e em harmonia?

O trabalho com Claudio Pastro

O primeiro projeto que fizemos juntos foi uma Casa de Campo, localizada na represa de Nazaré Paulista, em 1982. Era um local preparado para ser a sua residência, junto com a de alguns padres amigos. Alguns anos depois, projetei e construí a sua residência-atelier em Itapecerica da Serra, a Casa São Lucas.

Foram vários projetos e várias formas de trabalhar juntos depois disso. Na maioria das vezes, o convite para trabalhar partia do Claudio. A primeira coisa a dizer sobre o trabalho conjunto com ele é o respeito que sempre manteve em relação ao papel do arquiteto na concepção de um projeto de igreja ou mosteiro; eu, por minha vez, sempre procurei entender suas propostas para a arte do edifício. Essa relação de respeito mútuo era o que levava o edifício a ser efetivamente o resultado de um trabalho em conjunto, que integrasse o espaço e sua decoração.

Para isso, conversávamos sobre o trabalho a ser realizado, as características da obra, a adequação do programa de necessidades e as questões de uso religioso – se era uma capela ou uma igreja paroquial, por exemplo. Pensávamos juntos os espaços para o sagrado, num trabalho essencialmente colaborativo.

A parte referente à arquitetura e à construção era desenvolvida por mim. Assim, na maior parte das vezes, eu elaborava um estudo preliminar a partir das ideias levantadas em nossas discussões preliminares, e então íamos lapidando o projeto como um todo. Quando a obra estava quase pronta é que Claudio iniciava o seu trabalho. No meio tempo, ele muitas vezes repensava seu plano original, reelaborando suas ideias em resposta ao entrar em contato com o espaço acabado.

Gostaria de descrever algumas obras que fizemos juntos e que, acredito, representam bastante bem nosso processo de criação conjunta, os aspectos que privilegiamos na construção desses espaços, e os resultados de nossas colaborações.

Casa São Lucas

A primeira obra que gostaria de destacar chama-se Casa São Lucas. Essa casa foi construída como residência e ateliê do Claudio, em meados dos anos 1980. O projeto e a execução foram feitos por mim. Durante a preparação, discutimos sobre o projeto de arquitetura, levando em consideração que seria, além

de residência, um lugar para a exposição dos trabalhos do Claudio (de fato, a sala central funcionaria como uma galeria de arte).

A residência tem um aspecto de casa de campo, com uma arquitetura que busca adequar-se ao ambiente externo. A frente, por sua vez, lembra uma capela simples do interior (Figura 1).

Na casa há ainda uma capela, que, além do propósito religioso, deveria servir como um modelo da arte feita por Claudio. Há nela, por exemplo, a pintura de um Cristo Pantocrator, um dos ícones preferidos do artista. A obra é característica do estilo de Claudio, que costumava insistir em que a arte sacra pós-conciliar deveria valer-se dos elementos da cultura e da arte locais. A incorporação de elementos brasileiros se mostra claramente em dois aspectos: no grande cocar indígena que aparece acima do Cristo e nos anjos com traços indígenas.

Atualmente, essa casa está sendo preparada pelas monjas beneditinas vizinhas da construção para se tornar a casa-memorial de Claudio Pastro, com croquis, biblioteca e todo o material que ele deixou.



Fonte: Foto do autor.

Figura 1 – Casa São Lucas – Itapeccerica da Serra (SP).

Capela da Cela São José

O segundo trabalho que gostaria de descrever é o da Capela da Cela São José, que fica em Itapeccerica da Serra. Ela foi construída para os monges beneditinos do Mosteiro São Geraldo de São Paulo, na década de 1990. Como tantas vezes, o projeto de arquitetura e a execução da obra foram feitos por mim, sendo o Claudio responsável pelas pinturas.

A capela fazia parte do núcleo inicial do mosteiro; depois de alguns anos, esse último cresceu e construiu uma nova igreja ao lado. A capela fica no centro do projeto de arquitetura, rodeada pelo refeitório, o capítulo, a sala de convivência e as celas (Figura 2).

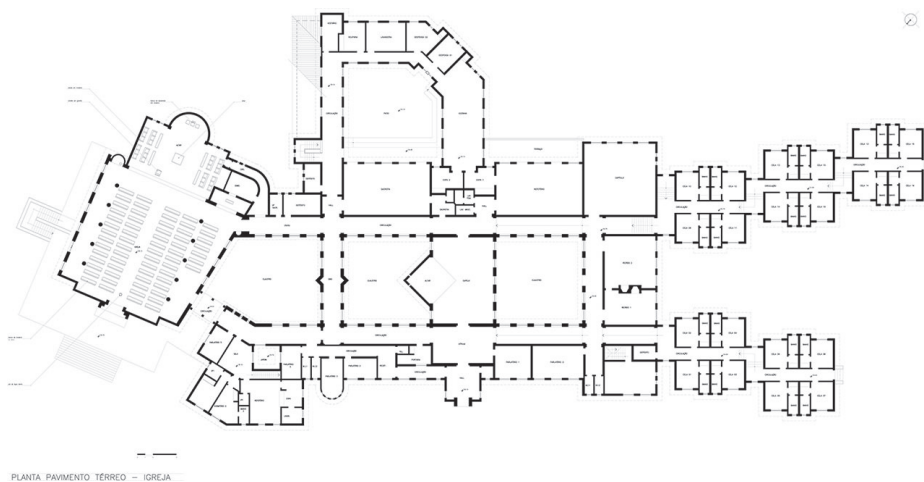
A arquitetura austera que impusemos tem como fonte as propostas de São Bernardo de Claraval, fundador da ordem cisterciense. São Bernardo rejeitava o uso de adornos na construção e de vitrais coloridos e com figuras. Na tradição bernardina, as paredes são nuas, e o vitral é minimalista, com poucas cores e sem nenhuma figura humana. A única concessão que fazia era uma imagem de Nossa Senhora (Duby, 1990).

Essas diretrizes conduziram o projeto para a Capela da Cella São José. As paredes são completamente brancas, excetuando-se as três pinturas de Claudio. Os vitrais são transparentes com uma faixa vertical âmbar. De um lado da nave, Claudio pintou uma Nossa Senhora, e do outro, um Cristo. No átrio da igreja, colocou uma imagem de Santa Escolástica e uma de São Bento, este último carregando sua famosa Regra.

A separação entre monges e fiéis é imperceptível, o que também consta na tradição: os monges posicionam-se em volta do altar, havendo apenas um desnível no presbitério (Figura 3).

O mobiliário litúrgico é composto de sete peças de granito, com a pia de água benta representando a pia batismal logo na entrada do presbitério. O altar e o ambão são feitos de pedras maciças.

A única peça não trabalhada em todo o mobiliário é o tabernáculo – palavra que Claudio insistia em usar, em lugar do nome mais comum de “sacrário”. O tabernáculo é o local onde Deus se apresenta, lembrando a Arca da Aliança do Antigo Testamento. Para o tabernáculo da igreja, Claudio escolheu a pedra pessoalmente, sobre a qual encaixou o tabernáculo desenvolvido por ele.



PLANTA PAVIMENTO TÉRREO – IGREJA

Fonte: Acervo do autor.

Figura 2 – Planta da Capela da Cella São José – Itapecerica da Serra (SP).



Fonte: Foto do autor.

Figura 3 – Capela da Cella São José – Itapeperica da Serra (SP).

Aqui, a austeridade prescrita por São Bernardo encontrava as exigências da arquitetura moderna. A frase de Mies van der Rohe, “Menos é mais”, era também um ponto de partida para Claudio, que prezava pela simplicidade. Para ele, quanto menos coisas houvesse, mais aquilo que era realmente essencial ganharia em importância.

Procurávamos destacar as características essenciais da igreja; uma igreja que parecesse uma igreja, já que um dos problemas do pós-concílio foi a descaracterização delas. Para Claudio, era importante que o espaço da igreja anunciasse “o Senhor Jesus mesmo quando a comunidade e o celebrante estão apáticos” (Pastro, 1993, p.15).

Capela do Santíssimo da Igreja São Bento do Morumbi

Em 2004, fizemos juntos uma reforma na Capela do Santíssimo da Igreja São Bento do Morumbi, que ficava atrás do painel principal. No início da década de 1980, Claudio havia executado um grande painel para o presbitério da igreja, contando a história da salvação. A capela do Santíssimo, no entanto, continuava inalterada desde a fundação da paróquia.

O projeto foi um pedido do abade do mosteiro, D. Paulo, que desejava revigorar aquele espaço e torná-lo mais adequado para a oração e meditação individual ou de pequenos grupos. A dinâmica de readequar os espaços foi fundamental para a renovação dos espaços litúrgicos em atendimento às normas do Concílio Vaticano II.

Desenvolvi o novo projeto do mobiliário litúrgico em granito, buscando um espaço mais claro e despojado, tirando os adereços existentes. Outro objetivo dessa nova disposição era deixar em evidência a presença do Santíssimo.

A pintura da capela contrasta fortemente com o painel feito por Claudio na década de 1980. O artista faz uma representação dos discípulos de Emaús: a história é contada no Evangelho de São Lucas, que narra o episódio dos dois discípulos que viajam com o Cristo ressuscitado sem, contudo, reconhecê-lo, até que Ele se revela no momento de partir o pão na ceia. Claudio produziu aí sua própria representação desse tema tão caro à iconografia cristã (Figura 4).

A diferença e a evolução do seu trabalho ao longo do tempo são evidentes. Comparado com o painel original da igreja, cheio de cor e figuras, seu traço no novo painel é mais sintético, mais denso e elegante, mostrando seu amadurecimento como artista. “Criando um estilo próprio, suas composições, com os anos, foram se tornando cada vez mais simplificadas e estilizadas, tendo a força nos traços muito simples, finos e econômicos, derivados da iconografia bizantina” (Berto, 2012, p.279). Sua arte tornou-se cada vez mais densa, profunda, cheia de vida.



Fonte: Foto do autor.

Figura 4 – Capela do Santíssimo da Igreja São Bento do Morumbi – São Paulo (SP).

Capela Monástica da Abadia São Geraldo

Novamente a pedido do abade, D. Paulo, realizamos o projeto de reforma da capela monástica da Abadia São Geraldo, em 2006. Esse local é uma capela de uso dos monges, onde se realizam os ofícios diários da vida beneditina.

Desenvolvi o projeto de arquitetura, o mobiliário e o vitral, e Claudio ficou a cargo das pinturas. Os trabalhos, porém, foram feitos de maneira integrada: desde o início, houve entre nós um diálogo intenso sobre os aspectos estéticos do ambiente, bem como da questão litúrgica.

Claudio queria atualizar o espaço de acordo com os cânones do Concílio Vaticano II. Todo o espaço foi estruturado em torno da faixa principal, na qual

se encontra o mobiliário litúrgico. O piso dessa faixa é de granito polido, representando o caminho do cristão rumo a Cristo, e o restante da capela é de madeira. Toda a igreja se organizou a partir dessa proposta. O caminho tem início com a pia batismal logo na entrada, simbolizando o início do percurso da vida cristã (como um peregrino). Depois, vem o ambão, a palavra de Deus. Finalmente, temos o altar, onde se realiza o sacrifício eucarístico. A dinâmica do espaço foi toda determinada pela vivência cristã – batismo, palavra e eucaristia.

O projeto de arquitetura teve a preocupação de readequar todo o espaço dentro desse novo contexto, produzindo uma mudança geral no ambiente de oração e celebração. O espaço foi tornado mais simples, de forma a promover uma atmosfera contemplativa. Monges e fiéis estão no mesmo nível, sem um desnível separando-os, indicando que o caminho é o mesmo para todos os cristãos, independentemente da vocação. O mobiliário litúrgico é de mármore. Claudio gostava de utilizar pedras, que, para ele, lembravam o altar do sacrifício no Antigo Testamento. À direita da capela, em um nicho, localiza-se o tabernáculo.

A pintura principal é um Pantocrator colocado no fundo da capela, que é a primeira coisa que se vê quando se entra na capela. Claudio era um profundo entendedor de teologia e simbologia/iconografia cristãs, e sua arte estava profundamente arraigada nessa tradição — simbologia presente em materiais, cores, formas e imagens que empregava (Torres, 2007, cap. 4).

Claudio valorizava especialmente o ícone bizantino do Cristo Pantocrator, uma tradição pouco observada na Igreja Romana, que prefere o Cristo na Cruz. O Pantocrator começa a ser retomado na Europa apenas na metade do século XIX, e foi Claudio o primeiro a trazê-lo ao Brasil. Esse ícone representa Jesus em sua glória – Deus onipotente, Senhor Todo-Poderoso, rei em seu trono. A mão esquerda carrega as Sagradas Escrituras, enquanto a direita faz um gesto de bênção; os dois dedos erguidos indicam sua dupla natureza (divina e humana), e os três dedos que se tocam nas pontas simbolizam a Santíssima Trindade (De Tommaso, 2017, 2020) (Figura 5).

Por último, assim como na Capela da Cela São José, as imagens de Jesus e Nossa Senhora foram pintadas uma de frente para a outra. Claudio dizia que ambos se sustentavam para viver a experiência terrena.

Igreja do Mosteiro Trapista

A última obra que gostaria de comentar é a reforma e ampliação da Igreja do Mosteiro Trapista de Nossa Senhora do Novo Mundo, em Campo do Tenente, no Paraná. Esse foi um dos últimos trabalhos que fizemos em parceria, em 2016, mas infelizmente Claudio não pôde trabalhar até o final, pois faleceu naquele mesmo ano.

Os monges trapistas precisavam ampliar a igreja do mosteiro: esta era muito pequena, e não comportava o número de frequentadores das missas de domingo. Até onde pudemos colaborar, foi um projeto bastante dialogado, em que



Fonte: Foto do autor.

Figura 5 – Capela Monástica da Abadia São Geraldo – São Paulo (SP).

a parte arquitetônica e artística foram pensadas de maneira conjunta, de forma a garantir uma unidade à igreja.

Como sempre, nosso projeto partia da compreensão das necessidades e da dinâmica da comunidade, na busca de uma solução arquitetônica que levasse em conta o binômio forma e função. Em nossa última visita, passamos o dia no mosteiro, conversamos com a comunidade e estabelecemos os pontos principais que deviam ser atendidos no projeto.

Optamos por não demolir toda a igreja, preservando a história e tradição do mosteiro. Originalmente em forma piramidal, a solução que encontramos foi retirar uma das faces da pirâmide e, a partir daí, criar uma nave para os fiéis (Figura 6).

Apresentei o primeiro desenho da igreja ampliada para o Claudio, para que pudesse começar a desenvolver a proposta iconográfica. Claudio já tinha feito uma primeira intervenção nessa igreja na década de 1980, ao fazer o mobiliário litúrgico e um ícone de Nossa Senhora. Esse ícone foi mantido na estrutura da igreja, e ele pensava em restaurá-lo. O retábulo no final da igreja seria usado para fazer um painel.

O mobiliário litúrgico que foi desenvolvido no projeto arquitetônico segue as mesmas indicações do Claudio para o projeto da Capela Monástica da Abadia São Geraldo. Com a diferença de que não há uma pia batismal propriamente, visto ser essa uma capela monástica, onde não se realizam casamentos e batismos. Ainda assim, a pia de água benta tem a função de lembrar que pela

água do batismo entramos na igreja. Depois, segue a mesma sequência do am-
bão e do altar, lembrando o percurso cristão.

Também houve uma releitura de vários elementos da tradição cisterciense,
com a disposição das três janelas na fachada (simbolizando a Trindade), a forma
triangular do telhado, e a simplicidade dos materiais, almejando a austeridade
defendida por São Bernardo.



Fonte: Foto do autor.

Figura 6 – Igreja do Mosteiro Trapista – Campo do Tenente (PR).

Conclusão

Claudio e eu trabalhávamos em vários projetos quando de sua morte, como o projeto da ampliação da capela da Trapa, no Paraná, a entrada da igreja Santa Generosa, em São Paulo, e a Capela da Casa de Retiro das Irmãs Marcelinas, em Santana do Parnaíba. Para alguns destes trabalhos, Claudio havia feitos desenhos e esboços; em outros casos, foi preciso encontrar soluções que se mantivessem próximas dos projetos que havíamos pensado juntos.

Se a experiência de trabalhar com ele demonstra alguma coisa, é que a criação de espaços religiosos depende fundamentalmente de um diálogo entre arquitetura e arte sacra. É um diálogo em que não há prevalência de uma sobre a outra, mas uma relação de complementaridade. Arquitetura e arte sacra formam um todo harmônico, que ajuda na utilização do espaço para a oração, a meditação, a liturgia e as celebrações.

Claudio foi um grande mestre. Por obras e palavras, deu exemplo do que deve guiar a criação de espaços religiosos: a preocupação com as necessidades da

comunidade; um conhecimento profundo dos aspectos litúrgicos e da tradição cristã; e uma permanente atualização diante das novas dinâmicas da vida da Igreja e das necessidades do homem de hoje.

Uma das características de Claudio era sua contínua alegria por sua vocação. Era um homem de muita fé e de certeza, firme em suas convicções, mas também dócil para mudar de ideia, na busca da beleza e funcionalidade. A marca de seu traço ficará para sempre na história da arte do Brasil e da Igreja.

Agradecimentos – Gostaria de agradecer o convite da Profa. Dra. Marina Massimi para participar deste evento, e ao prof. Luciano Migliaccio, coordenador da mesa, pela oportunidade de participar deste diálogo sobre arte e arquitetura sacra, que é um dos temas principais do meu trabalho.

Referências

BERTO, J. P. A arte a serviço do sagrado: a arte sacra de Cláudio Pastro (1948-) e o santuário nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. In: VIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2012, Campinas.

DE TOMMASO, W. S. Claudio Pastro: Um artista pós Vaticano II. *Revista de Ciberologia: Teologia e Cultura*, ano XIII, n.53, p.109-38, 2017.

_____. *O Cristo Pantocrator: Da origem às igrejas no Brasil*, na obra de Cláudio Pastro. São Paulo: Paulus Editora, 2020.

DUBY, G. *São Bernardo e a arte cisterciense*, trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PASTRO, C. *Arte Sacra: O espaço sagrado hoje*. S.l.: s.n., 1993.

TORRES, M. M. M. S. *O Cristo do Terceiro Milênio – A Visão Plástica da Arte Sacra Atual de Claudio Pastro*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO – A função da arquitetura é projetar espaços que atendam às diversas necessidades humanas. No caso da arquitetura religiosa, essa tarefa exige necessariamente a aproximação com a arte sacra. É somente por meio de uma interlocução harmoniosa entre essas duas áreas que se pode chegar à criação de edifícios que cumpram suas funções litúrgica e contemplativa. Neste artigo, descrevo minha experiência de trabalho como arquiteto em parceria com o artista plástico Claudio Pastro, apresentando alguns dos principais trabalhos que realizamos juntos ao longo de 34 anos – entre capelas, conventos, mosteiros e igrejas –, e discuto nosso processo de criação conjunta desses espaços.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura religiosa, Arquitetura sacra, Arte sacra, Arte religiosa, Claudio Pastro.

ABSTRACT – The function of architecture is to design spaces that meet the diversity of human needs. With religious architecture, this task requires an approximation with sacred art. Only through a harmonious interlocution between these two areas is it possible to create buildings that fulfill their liturgical and contemplative functions. In this article, I describe my work experience as an architect in partnership with artist Claudio Pastro, outlining some of the main works we have done together over 34 years – including chapels, convents, monasteries, and churches – and discussing our process of joint creation of these spaces.

KEYWORDS: Sacred architecture, Religious architecture, Sacred art, Religious art, Claudio Pastro.

Ubiratan J. A. Silva é arquiteto, bacharel em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. @ – ubiratan@labora.arq.br / <https://orcid.org/0000-0002-6232-0179>.

Recebido em 15.5.2020 e aceito em 5.3.2021.

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, São Paulo, Brasil.