

histórias
história

Volume 8, jan./jun. 2020

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Luiz César de Sá, Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília, Brasil.

CONSELHO EDITORIAL

Maria Filomena Pinto da Costa Coelho, Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília, Brasil.

Arthur Alfaix Assis, Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília, Brasil.

Henrique Modanez de Sant'Anna, Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília, Brasil.

CONSELHO CONSULTIVO

Aarón Grajeda Bustamante, Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora, México.

Alexandre Mansur Barata, Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História, Juiz de Fora, Brasil.

Ângela de Castro Gomes, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Brasil.

Cássio Fernandes, Universidade Federal de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, Brasil.

Maria Fernanda Bicalho, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niteroi, Brasil.

Fernando Nicolazzi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, Brasil.

Friedrich Jaeger, Universität Witten/Herdecke, Alemanha.

Isabella Tardin Cardoso, Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Campinas, Brasil.

José Subtil, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Leonardo Marques, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niteroi, Brasil.

Marieta de Moraes Ferreira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, Brasil.

Marlon Salomon, Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, Brasil.

Rodrigo Turin, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Sérgio da Mata, Universidade Federal de Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em História, Mariana, Brasil.

SECRETÁRIO EXECUTIVO

Rodolfo Nunes

ASSISTENTES EXECUTIVOS

Jean Carlo de Oliveira Viana

Scarlett Dantas de Sá Almeida

Thaís Rosalina de Jesus Turiel

DIAGRAMAÇÃO

Luiz César de Sá

CONTATO

Luiz César de Sá
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasil
+55 61 3107-6681
editorcheferhh@gmail.com

A forma e o conteúdo dos textos publicados, assim como as opiniões, citações e dados neles contidos, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

EDITORIAL	3
DOSSIÊ HISTÓRIA E LITERATURA	5
Construções de um passado histórico ficcional: uma leitura da trilogia da memória de Pedro Orgambide <i>Fernanda Palo Prado</i>	8
Susan Sontag: uma intelectual libertária/conservadora/radical nas Américas <i>Priscila Ribeiro Dorella</i>	28
Entre reconhecer-se e agir: a compreensão de seu lugar no mundo e a busca pelo protagonismo feminino das personagens de Gonçalves Dias <i>Ana Paula Silva Santana</i>	55
Manifesto e utopia: antropofagia e identidade nas reflexões de Oswald de Andrade como um intérprete do Brasil <i>Raíssa Varandas Galvão</i>	77
História e literatura: reflexões teóricas <i>Michelle Márcia Cobra Torres</i>	95
ARTIGOS LIVRES	116
Pagan Mysteries in the Renaissance e o desenvolvimento da história da arte como disciplina acadêmica <i>Rhuan Fernandes Gomes</i>	116
Participação e experiência estética em <i>Do corpo à terra e</i> <i>Objeto e participação</i> <i>Tamara Silva Chagas</i>	137
PUBLIQUE NA RHH	156

EDITORIAL

Revista História, histórias: à prova do tempo

É com enorme satisfação e profundo senso de responsabilidade que assumo a editoria nesta nova fase da *Revista História, histórias*. Não poderia começar sem agradecer aos editores que me precederam – Tereza Kirschner, Tiago Gil, Susane Rodrigues e André Honor – e ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História pela confiança em mim depositada. Espero dar continuidade ao trabalho iniciado em 2013, me empenhando no aprimoramento das práticas editoriais e na busca da excelência acadêmica.

Os primeiros passos da renovação da RHH foram tomados na presente edição. Alteramos significativamente o projeto gráfico, trabalho concluído graças ao aconselhamento certeiro de André de Melo Araújo (UnB) e Renata Silva Fernandes (Unifesp). O mesmo processo de renovação se instala nos conselhos consultivo e editorial, este representado por Maria Filomena Coelho (UnB), Arthur Assis (UnB) e Henrique Modanez (UnB), parceiros agudos e vigilantes. Por fim, revisamos as normas de publicação a fim de absorver novas práticas editoriais incorporadas pelas principais revistas do campo, nacional e internacionalmente. Todo o processo tem sido mediado pelos assistentes executivos Jean Viana, Scarlett Dantas e Thaís Tural, estudantes que honram e engrandecem nosso expediente.

A leitura dos textos que seguem, cinco artigos no dossiê *História e Literatura* e dois artigos livres voltados para as relações entre história, arte e estética, se dará em contexto epistêmico, político e epidemiológico inclemente. Que o esforço intelectual neles contido preste testemunho da defesa inabalável da universidade pública, das metodologias científicas e do valor do livre pensamento e do pensamento livre característicos de uma democracia digna deste nome. À prova do tempo, continuaremos a lutar por ela.

Luiz César de Sá
Editor Chefe



DOSSIÊ
DOSSIER

DOSSIÊ HISTÓRIA E LITERATURA

O dossiê *História e Literatura: diálogos e interações* apresenta um *corpus* meditativo cujas reflexões procuram estabelecer pontos de contatos entre a criação ficcional e a realidade histórica nela representada. Não é de hoje que história e literatura andam de mãos dadas, as interações e divergências entre as duas encontram ecos no pensamento ocidental desde a Antiguidade.

Aristóteles talvez tenha sido o primeiro a notar a relevância desta intersecção, conferindo-lhe legitimidade ao reformular a noção de mimese proposta no pensamento platônico. Isto porque a importância atribuída ao poeta na filosofia aristotélica resulta do reconhecimento das experiências humanas no mundo sensível, algo anteriormente negado pelo idealismo platônico. Na *Poética* de Aristóteles, a imitação ganhou novo status por meio da noção de verossimilhança e da experiência daquele que se relaciona com o objeto artístico, bem como os efeitos sobre ele também adquiriram novos contornos, caso das reflexões acerca da catarse.

E se, no medievo, o controle do que era esteticamente produzido e apreciado, pelos poucos que sabiam ler, também tocava nas questões relacionais entre ficção e realidade, ao pensar nos problemas que envolvem a criação, por meio da estética, a filosofia moderna continuou a abrir caminhos para se pensar na relação história e literatura. Ao inverter as posições de valorização do objeto para o sujeito, demonstrando que o objeto não é por si só, resultando daquilo que o sujeito pensa dele, a centralidade conferida ao sujeito em relação ao objeto na filosofia kantiana sugere modos novos de se pensar a relação do sujeito com o objeto estético, sujeito e relação que na estética hegeliana devem ser pensados na relação com o contexto.

Apesar da longa trajetória de reflexões envolvendo a relação história e literatura, no livro *História, Ficção e Literatura* Luiz Costa Lima nos mostra o quanto o assunto ainda carece de reflexões. Ao proceder à análise de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, o teórico da literatura recorre a Roland Barthes e Paul Ricoeur para dar conta de suas concepções sobre o que considera um equívoco: considerar o texto euclidiano simultaneamente de história e de literatura. Entretanto, priorizando as fases estabelecidas por Ricoeur na

operação histórica, Costa Lima admite a impossibilidade de separar por completo as escritas da história e da ficção, uma vez que não há contradição entre um discurso verdadeiro e o pensamento do que poderia ter ocorrido.

Se, de um ponto de vista teórico, Costa Lima retomou a questão por meio de longas e consistentes reflexões, do ponto de vista do criador da literatura, o escritor Milan Kundera se apresenta como um romancista contemporâneo cuja preocupação com o tema chama a atenção.

Das leituras kunderianas infere-se que história e literatura se encontram no romance como um feixe de luz em que uma é iluminada pela outra. Se a literalidade do texto permite um desembotamento do olhar no sentido de fazer enxergar não uma, mas diversas possibilidades de regimes de verdades, os fatos históricos encontram condições de serem pensados por meio de uma problematização sensível. Por sua vez, no entendimento de Kundera, a história funciona no romance como um feixe de luz que ilumina a vida das personagens – para ele, só na relação com a história é que a existência, objeto primeiro das narrativas literárias, se descortina.

O romancista faz ver que pensar as questões humanas só é possível nas suas relações com a vida vivida por meio de histórias contadas dentro da História. Assim, o pensamento de Kundera dialoga com as intenções deste dossiê, especialmente porque ao mesmo tempo que reconhece as interações entre as duas narrativas, também se mostra reticente em relação a qualquer acordo de subordinação operado no processo interpretativo de uma ou de outra, insistindo, deste modo, no reconhecimento das diferenças e autonomias de uma de outra.

Destarte, a partir da premissa de possibilidades dialogais entre História e Literatura, contidas no artigo *Construções de um passado histórico ficcional: uma leitura da trilogia da memória de Pedro Orgambide*, Fernanda Palo Prado propõe uma leitura da trilogia da memória do escritor argentino, que, a partir do exílio mexicano, tece uma trama ficcional (re) construindo o passado coletivo de sua pátria. Já o artigo de Michelle Márcia Cobra Torres, *História e Literatura: reflexões teóricas*, envereda por uma reflexão teórica cujo objetivo é discutir as relações entre as áreas confrontando posições teóricas e ponderando sobre seus pontos de contato e de afastamento. Para estruturar suas reflexões no artigo *Manifesto de Utopia: antropofagia e identidade nas reflexões de Oswald de Andrade como*

um intérprete do Brasil, Raíssa Varandas Galvão debruça-se sobre os escritos de Oswald de Andrade, contidos em o *Manifesto Antropofágico* e no livro de ensaios *A Utopia Antropofágica*. As leituras têm por finalidade cotejar de ideias ali desenvolvidas para pensá-las como possibilidades de interpretação da sociedade brasileira. *Susan Sontag – Uma intelectual libertária/conservadora/radical nas Américas* é o nome do texto no qual Priscila Ribeiro Dorella procura reconstituir o percurso de Susan Sontag, enquanto intelectual e literata comprometida com as questões políticas de seu tempo, destacando especialmente suas relações com intelectuais e escritores consagrados da literatura na América Latina.

As reflexões que perfazem os artigos contidos neste dossiê certamente não esgotam o assunto. Estamos certas de que, além daquelas que insistem em nos incomodar, muitas questões continuarão a ser postas. Contudo, o modo singular, que cada autor escolhe aqui para por o assunto em movimento, traz novas possibilidades de se pensar esta relação tão cara aos estudos das artes e das humanidades no âmbito das pesquisas acadêmicas.

Em época de pandemia, que os espíritos se sensibilizem com as reflexões aqui propostas. Boa leitura a todas e a todos!

Eloísa Pereira Barroso (UnB) & Maria Veralice Barroso (SEE/DF)



ARTIGO
ARTICLE

Construções de um passado histórico ficcional: uma leitura da trilogia da memória de Pedro Orgambide

Building an historical and fictional past: a way of reading the memory trilogy of Pedro Orgambide

Fernanda Palo Prado 

Doutoranda em História Social, Universidade de São Paulo
ppradofe@usp.br

PRADO, Fernanda Palo. Construções de um passado histórico ficcional: uma leitura da trilogia da memória de Pedro Orgambide. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.26809>

Resumo: Este breve artigo propõe uma forma de leitura da trilogia da memória do escritor argentino Pedro Orgambide. A partir de seu exílio mexicano, o autor tece uma trama ficcional [re]construindo o passado, não o próprio, mas o coletivo de sua pátria, ou seja, ele narra uma [nova] versão, um [novo] passado imaginado para a Argentina. Busca-se, por meio desses romances, refletir sobre os processos de construção de laços identitários, relacionados ao distanciamento mobilizado pela experiência de exílio.

Palavras-chave: Ficção; Exílio; Passado; Argentina; Pedro Orgambide.

Abstract: This brief article proposes a way of reading the memory trilogy of an Argentinian writer Pedro Orgambide. From his Mexican exile, the author weaves a fictional plot [re]building the past, not his own, but the social past of his homeland, that is, he writes a [new] version, a [new] imagined past for Argentina. Through these novels, we seek to reflect on the processes of construction of identity ties, related to the distancing mobilized by the experience of exile.

Keywords: Fiction; Exile; Past; Argentina; Pedro Orgambide.

Panorama Inicial

Começa-se com duas epígrafes de uma coletânea de ensaios de Pedro Orgambide.¹ A primeira: “Da cultura submersa, o analfabeto, o anônimo, o ninguém, o pobre, podem emergir como personagem.”² E a segunda: “A História, sabe-se, não é escrita pelos derrotados. Não foi escrita pelo *gaucho* dizimado, submetido por fim.”³ Delas, pode-se ter uma ideia de como esse autor argentino vai construir sua narrativa, sua versão [ficcional e imaginada] da História Argentina nessa sua trilogia intitulada da memória.

Continua-se essa série de epígrafes, com mais uma: “O passado é passado, mas sobrevive em tudo ao nosso redor, indispensável e inescapável.”⁴ Com isso posto, o objetivo desta proposta de leitura⁵ é percorrer a trilogia de memória de Pedro Orgambide, a partir da pergunta: como o passado é representado, construído, a partir do exílio?

É certo que não se pode confundir a vida do autor com as de seus inúmeros narradores e personagens, já que o processo de escrita mescla subjetividade e objetividade e não pode ser interpretado como uma mera expressão individual – consciente ou inconsciente – mas também é certo que é necessário apontar alguns aspectos biográficos deste escritor que nasceu em 9 de agosto de 1929 e faleceu em 19 de janeiro de 2003, na cidade de Buenos Aires. Em sua adolescência, Pedro Orgambide publicou um volume de poemas e não parou mais de escrever: entre seus textos há crônicas, ensaios, contos, novelas e romances – o primeiro deles, *El encuentro*, foi lançado em 1957 –, além de ter escrito peças de teatro e roteiros de televisão. Foi jornalista, dirigiu a revista *Gaceta literaria*, de fevereiro de 1956 a setembro de 1960, e a revista *Cambio* de dezembro de 1975 a setembro de 1981, durante seu exílio mexicano.

¹ ORGAMBIDE, Pedro. *Ser Argentino*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1996, p. 15; p. 34.

² [Tradução livre] Trecho original: “Desde la cultura sumergida, el iletrado, el anónimo, el nadie, el pobre, puede emerger como personaje.”

³ [Tradução livre] Trecho original: “La Historia, se sabe, no la escriben los vencidos. No la escribí el gaucho diezimado, sometido, por fin.”

⁴ LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Revisited. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2015, p. i. [Tradução livre.] Trecho original: “The past is past, but survives in and all around us, indispensable and inescapable.”

⁵ Trata-se de um exercício de leitura que pretende fazer uma ponte entre a dissertação de mestrado desenvolvida entre os anos de 2014-2017, intitulada *Desbravando o arrabal: representações identitárias no romance El arrabal del mundo de Pedro Orgambide*, sob a orientação do Professor Doutor Júlio Pimentel Pinto, defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que se debruçou sobre o primeiro volume, e a pesquisa de doutoramento que está em andamento que se dedica a estudar os outros dois romances da trilogia.

Com ascendência judaica e parte de seus avôs imigrantes, as reflexões a respeito de questões religiosas e de errância estão presentes em muitos de seus textos, ainda mais explicitamente no período em que esteve exilado. Disse Orgambide em uma entrevista⁶:

Eu acredito que no exílio todos nós revivemos a experiência de nossos avôs imigrantes de alguma forma. Nós aprendemos a ser estrangeiros. Entendemos o *nono* e o *zeide* que sonhavam com a aldeia ou com o mar, sentados na calçada. Nós fomos *eles* ou como *eles*; e do exterior entendemos um pouco da identidade aluvial do argentino.⁷

Pedro Orgambide partiu para o exílio em 1974, depois da morte do então presidente Juan Domingo Perón, antes, portanto, do último golpe militar argentino [ocorrido em 24 de março de 1976]. É preciso apontar que se tratava de um tempo de incremento da violência institucionalizada. Foi com o golpe de Estado de 16 de setembro de 1955, autointitulado “Revolución Libertadora”, que, segundo Duhalde ocorreram os primeiros ensaios de terrorismo estatal massivo, antecedente do que ele chamou de “Estado Terrorista” para as práticas após o golpe de 1976.⁸ A partir de 1955, começaram as perseguições, nesse período voltadas aos dirigentes e aos peronistas em geral, mobilizadas por um [ódio] clamor revanchista [num tempo de proscricção do peronismo]. Seguindo a proposta de Duhalde⁹, pouco a pouco, o uso da violência descarnada se constituiu como principal método de resolução de conflitos sociais por parte do Estado.

Ainda a título de introdução, com a “Revolución Libertadora” e a proscricção do peronismo, Perón deixou a Argentina e só voltou do exílio depois de negociações e acertos políticos em 1973 para assumir a presidência do país, cargo que ocupou até sua morte em 1º de julho de 1974. Durante esse terceiro governo peronista, houve mostras de violência gerada pelo Estado com a conivência do líder, Perón, como a que aconteceu em Córdoba, onde a direita peronista desalojou violentamente o governador e o vice-governador, Ricardo Obregón Cano y Atilio López, com apoio do governo nacional [em 27 de fevereiro de 1974]¹⁰. Em novembro de 1973, a “Aliança Anticomunista Argentina” [conhecida

⁶ BOCANNERA, Jorge. Pedro Orgambide: ‘Aprendimos a ser extranjeros’. In: *Tierra que anda: los escritores en el exilio*. [Textos y testimonios]. Rosario, Buenos Aires: Ameghino Editora, 1999, p.157.

⁷ [Tradução livre] Trecho original: “Creo que en el exilio todos revivimos de algún modo la experiencia de nuestros abuelos inmigrantes. Aprendimos a ser extranjeros. Comprendimos al *nono* y al *zeide* que soñaban con su aldea o con el mar, sentados en la vereda. Fuimos *ellos* o como *ellos*, y desde la extranjería entendimos algo de la identidad aluvial del argentino.”

⁸ DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue, 2013 [1983].

⁹ DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista argentino...*, p.59.

¹⁰ DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista argentino...*, p. 68-69.

também como Triple A] fez e assumiu um atentado violento. Fato esse que configurou a manifestação de um grupo paramilitar formado por, entre outros, José López Rega, que ocupava um cargo no Ministério de Bem-Estar Social, evidenciando a postura assumida por esse último governo peronista. Depois da morte de Perón, quem assumiu foi a vice-presidente [e viúva de Perón] María Estela Martínez. Sob esse governo, a violência institucional em sua forma paraestatal [como a Triple A e o “Comando Libertadores de América”] produziu centenas de assassinatos pelo território argentino¹¹. Foi nesse contexto em que se deu a partida ao exílio de Pedro Orgambide, que retornou a sua terra natal em janeiro de 1984.

Seguindo esse preâmbulo, é certo também que não se pretende aqui atestar qualquer veracidade a essa história argentina – imaginada, criada e – proposta por Orgambide. O objetivo dessa leitura é apontar para as possibilidades de diálogos e ressonâncias entre a narrativa ficcional e as reflexões sobre memória e identidade num processo de construção [e representação] de um passado.

Apresentação das Obras

O conjunto, intitulado pelo próprio autor como *Trilogía de la memoria*, é uma série romances interdependentes, com raras relações diretas entre eles. Eles tratam de tempos, enredos e personagens distintos.¹² Escrever [e publicar] o conjunto dessa trilogia, segundo o próprio autor, foi “uma maneira de se recuperar a partir do imaginário momentos-chave da Argentina. Pensando na Argentina. Esta recriação do passado serviu, creio eu [diz Pedro Orgambide], para tornar o desenraizamento mais suportável”¹³. E, assim, do México, durante meados dos anos de 1970, Orgambide começou a montar esse conjunto de romances.

¹¹ DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista argentino...*, p. 69.

¹² Apenas em alguns [poucos] casos, certos personagens são referenciados em mais de um volume, por exemplo, o sobrenome de uma família central do terceiro romance, Bustamante, é mencionado an passant no primeiro romance [intitulado *El arrabal del mundo*], quando é apresentada uma lista de nomes daqueles que estiveram nas batalhas de independência, representando uma família tradicional, conservadora, representante da oligarquia militar; ou ainda, o frigorífico no qual um dos personagens do terceiro romance trabalha pertence a um italiano, imigrante, que pode ser o Giovanni Valleta, personagem imigrante e empreendedor, do segundo romance, que é também italiano.

¹³ BOCANNERA, Jorge. Pedro Orgambide..., p.157. [Tradução livre] Trecho original: “una manera de recuperar desde el imaginario, momentos claves de la Argentina. Pensando en la Argentina. Esta recreación del pasado sirvió, creo, para hacer más soportable el desarraigo.”

O primeiro volume da trilogia, *El arrabal del mundo*, foi publicado [em Buenos Aires, assim como os demais] em 1983, ano da volta do processo democrático argentino, precedendo em pouco tempo o retorno de Pedro Orgambide a sua terra natal que se deu em janeiro de 1984. Esse romance trata da narração ficcional dos momentos prévios ao processo de independência daquele país. É um romance de formação do jovem da província, Fabián, que, depois de perder o pai e vender suas terras, muda-se para Buenos Aires. Na primeira parte, a viagem em que ele atravessa o pampa é central, é nela onde acontecem alguns dos encontros com o grupo de *gauchos*, com nativos indígenas e que sente-se a presença próxima da morte [uma possível referência à cultura mexicana]. Chegando à cidade, Santa Maria de los Buenos Ayres, tem-se o segundo momento de sua formação: o jovem ingressa nos círculos de intelectuais [jacobinos] no momento em que ocorrem as invasões inglesas de 1806 e 1807 e que mobilizam uma tomada de consciência [dele e] das potencialidades de se formar um sentimento, uma ideia de nação. A cena final desse primeiro romance é de Fabián que, depois de uma batalha durante a guerra civil que se seguiu à declaração do cabildo aberto em 1810, ao lado de um cavalo selado, encontrado à sombra de uma árvore sem qualquer indício de seu dono, caminha – lado a lado – rumo a um futuro desconhecido.

No segundo volume, *Hacer la América*, publicado em 1984, estão as vozes de diversos imigrantes – italianos, espanhóis, judeus russos – que vão se misturando com a fala *gaucha* dos arrabaldes e a rioplatense das *orillas* somadas também a dos descendentes das primeiras levas imigratórias. Junto com esses personagens estão o tango, o *sainete* e os primeiros passos do movimento operário. Lemos o passar do tempo e o desenrolar da história que se localiza entre fins do século XIX e princípios do XX. Assim, está presente na narrativa o processo de desenvolvimento da cidade de Buenos Aires por meio da narração do cotidiano dessa multidão anônima que, a partir da memória, narra cada qual a sua [pequena] estória.

Em *Pura memoria*, o terceiro volume desta trilogia, de 1985, a narrativa também articula uma série de personagens de diferentes estratos sociais e visões de mundo, ao longo do tempo, em um processo de transferência de geração, centrado no transcorrer da primeira metade do século XX. Esses personagens vão se relacionando nas sequências fragmentadas do romance que segue tecendo um fio cronológico com outro tempos –

reflexões sobre o passado e sobre o futuro, o tempo da memória, o dos sonhos, o das expectativas e o das atividades cotidianas – permitindo o diálogo entre muitas vozes, com suas ressonâncias e traduzindo já desde o título o trabalho de memória feito por todas elas, como se a “pura memória” argentina fosse resultado desse conjunto de vivências diversas que se articulam.

O Passado em *El Arrabal del Mundo*

Para pensar na construção de um passado a partir da leitura do primeiro romance da trilogia, o eixo principal é o da problemática acerca das identidades, que envolve a questão da identificação nacional, que não será tratada aqui como algo naturalizado mas, sim, como algo em constante processo de [re]construção e [re]combinação. Utiliza-se, portanto, a premissa de que “as identidades são construídas pelo discurso e constituem o real, integram o jogo conflituoso dos imaginários e das representações e, ao mesmo tempo, tocam os corações e despertam a sensação de pertencimento do indivíduo a uma coletividade”.¹⁴ Portanto, pensar as identidades remete a uma discussão complexa que abarca diferentes campos do conhecimento que, sobretudo em relação à nacionalidade, ao sentido [ou sentimento] de pertencimento nacional, não possuem uma definição uníssona e [en]cerrada, sendo uma questão intrigante e sem consenso analítico.¹⁵

Assim, em *El arrabal del mundo*, está posta uma discussão a respeito do processo de construção dessa identidade argentina, por meio de figuras portadoras da “cor local”, por meio de certos de “tipos” personagens, como a do *gaucho*.

Nesse caso, então, as vozes, as onomatopeias, os versos e os cacoetes gauchescos podem ser identificados neste romance. Nele, os *gauchos* que representam na historiografia argentina por vezes aquele personagem que está à margem, por outras, aquele que é usado como símbolo nacional, é centrado, principalmente, na figura de El Tigre. O processo de construção e de reconhecimento do *gaucho* como referência da nacionalidade argentina é bastante anterior à publicação do romance de Orgambide.¹⁶

¹⁴ PRADO, Maria Ligia Coelho. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). Cadernos de Seminário Cultura e Política nas Américas, Volume 1, 2009, p. 66. Disponível em <http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/CSP1.pdf>. Acesso em 20 de ago. 2019.

¹⁵ ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 7-22.

¹⁶ Para mencionar apenas algumas obras centrais: *Facundo: civilização e barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento e *Martín Fierro* de José Hernández, ou ainda como Bartolomé Hidalgo que “*escribe por primera vez la voz del gaucho*”

A figura do *gaucho* construída por Orgambide é múltipla tanto na aproximação com a identificação do específico nacional como na narrativa, em que as diferentes formas de identidade gauchesca aparecem representadas nas figuras de El Tigre [líder], do Rastreador [seu oposto, seu espelhamento, que o caça como delator e perseguidor] e do Cantor [figura popular que narra em versos que pode ser musicados as façanhas do grupo]. Cada uma delas se identifica com diferentes lutas e estabelecem distintas relações com os demais grupos de personagens.

Começa-se com El Tigre, que passa pela cadeia sugerida por Ludmer, em *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*¹⁷: de *gaucho vago*, marginal, fora da lei para aquele que entra para o exército “patriótico”, como “valente”: Paulino Cruz, ou El Tigre ou, ainda, o Chefe, aquele que “distribuía ordens e informações para a tropa imunda, descalça e sem pagamento”¹⁸ e quem disputou com o Capitán General [*caudillo*, representante da força provincial institucionalizada] e que, afinal, se juntou às tropas oficiais reunidas para lutar no processo de defesa e reconquista da cidade de Buenos Aires.

Esse personagem tem, em seu apelido, um animal – o tigre. Essa animalização reforça sua representação de vínculo com a natureza e a ferocidade mas, ao longo da narrativa, ele é também comparado a Cristo – por sua ressurreição e pela capacidade de juntar pessoas ao seu redor – e, ainda, a Átila, rei dos hunos – por sua força e brutalidade “bárbaras”.

Quem apresenta os integrantes dessa tropa, no romance, é Doña Milagros, curandeira, representante das classes baixas, enquanto cuidava de seu companheiro que havia chegado ferido de uma empreitada:

Coitados, eles nasceram para matar, ela pensa. Para sua sorte ou seu infortúnio, ela está acostumada com as feridas, as *puteadas*, as ilusões desses ladrões de gados e cavalos que vêm do Reino do Brasil e entram pela Banda Oriental, os ladrões de vacas e mulheres, perversos, *malevos* que se aproximam do rancho quando a vida se esvai pelos cortes de tanta facada, sim, são brutos - diz Dona Milagros (...). Assim são eles, até que o vice-rei se cansa e prepara uma *partida* para golpear esses foragidos e é isso

patriota”. LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 51.

¹⁷ LUDMER, Josefina. *El género gauchesco...*, p. 29.

¹⁸ ORGAMBIDE, Pedro. *El arrabal del mundo*. Buenos Aires: Bruguera, 1983, p.32. [Tradução livre] Trecho original: “repartía órdenes y grados a la tropa mugrienta, descalza y sin paga”

que acontece com você, Tigre, eles te jogaram e encheram de pólvora até as virilhas e agora nem Deus te salva, Tigre.¹⁹

Neste excerto, Doña Milagros esclarece que se trata do “*gaucho ‘vago’*, não proprietário e sem emprego fixo ou endereço, a equação bem conhecida desalojada = criminosos”²⁰. Eles são insubmissos, mescla das três raças do Litoral [argentino]²¹ – branco, indígena e negro, livres e sempre estão com um cavalo²². Além disso, ela fala da *partida*, ação da força disciplinar da qual padeceu outro *gaucho*, este bastante conhecido da literatura argentina, *Martín Fierro*²³, convocado a lutar contra os grupos indígenas, mas que, ao fim, deserta.

Ao lado do *gaucho* nômade, independente, violento e que era visto como criminoso, havia seu espelhamento: aquela figura marginal que fora chamada para atuar ao lado da lei, atravessando a fronteira social. Trata-se do *rastreador* que, no romance, caça El Tigre com os mesmos saberes e práticas:

O rastreador desceu do cavalo e arrancou algumas ervas daninhas e as mastigou e viu à distância um sinal furtivo; então ele se inclinou sobre a terra e descobriu um sinal empoeirado; ligou esses a outros sinais (um ramo quebrado, a pegada mal escondida em um atalho, a delação de outros sinais que só ele poderia descobrir) e olhou para a margem do rio: lá vai a sombra do Tigre, eu posso vê-lo, estou vendo ele atrás de uma pastagem, eu sinto sua astúcia (...). Compelido a matar ou morrer, El Tigre estava deixando de lado a minúcia de sua desgraça que o rastreador recolhia, muito seriamente, à frente da tropa, no trabalho solitário de perseguir e decifrar os sinais. Ele não carregava arma alguma além de um facão. Mas não era a sua arma. A outra, a temida, estava em sua cabeça, em seu ouvido, em seu sentido de olfato, na capacidade de discernir os dispersos. Essa era sua arte, sua força.²⁴

¹⁹ ORGAMBIDE, Pedro. *El arrabal del mundo...* p. 8-9. [Tradução livre] Trecho original: “Pobres, ellos nacieron para matar, piensa. Para su suerte o su desgracia, ella está acostumbrada a las heridas, las puteadas, los delirios de esos cuatros que vienen del Reino del Brasil y se internan por la Banda Oriental, ladrones de vacas y mujeres, malévolos, malevos que se acercan al rancho cuando la vida se les va por los tajos de tanta cuchillada, si serán brutos – dice Doña Milagros (...). Así son, hasta que el Virrey se cansa y arma una partida para hostigar a los forajidos y eso es lo que te pasa, Tigre, te lancearon y te llenaron de pólvora hasta las verijas y ahora ni Dios te salva, Tigre.”

²⁰ LUDMER, Josefina. *El género gauchesco...*, p. 25. [Tradução livre] Trecho original: “*“gaucho ‘vago’*, no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delinquentes”

²¹ O Litoral argentino é composto pela região das províncias Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Formosa e Santa Fe que são banhadas pelos rios da Bacia do Prata.

²² LYNCH, John. As repúblicas do Prata da independência à guerra do Paraguai. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: da Independência a 1870*, vol. III. São Paulo: EDUSP; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009, p.639.

²³ Referência à obra de José Hernández, um poema narrativo, intitulado *El gaucho Martín Fierro*, publicado, primeiramente, em 1872, e completado com o lançamento da segunda parte, em 1879, intitulada *La vuelta de Martín Fierro*. José Hernández, com esta obra, consolidou o mito do *gaucho* como figura nacional argentina.

²⁴ ORGAMBIDE, Pedro. *El arrabal del mundo...* p. 22. [Tradução livre.] Trecho original: “El rastreador bajó del caballo y arrancó unos yuyos y los masticó y vio a lo lejos una señal furtiva; se inclinó luego sobre la tierra y descubrió un signo polvoriento; unió esos datos a otras señales (una rama quebrada, la huella mal encubierta en un atajo, la delación de otros signos que sólo él podía descubrir) y se quedó mirando la orilla del río: por ahí va la sombra del Tigre, puedo verla, la estoy viendo detrás de un pajonal, presiento sus astucias (...). Compelido a matar o morir, El Tigre iba dejando las

El Tigre, depois de ser tratado como “vago”, líder de sua *montonera*, acaba integrando o grupo dos “*gauchos patrióticos*”, aqueles que participaram das lutas de independência. “*Zambos, mulatos, mestiços, negros: você encontrará de tudo em sua tropa*”²⁵ diz o Capitán General sobre o grupo de *gauchos* agrupados por Tigre para, somando forças à de Buenos Aires, expulsar os ingleses, reconquistando a cidade. Quando convocado a compor essas tropas, El Tigre se espanta:

(...) Então agora o Capitão Geral quer falar comigo? Que morra! Ele e os almofadinhas de Buenos Aires. O que você diz, jovem? Não, eu não respondo a nenhum Rei, para que fique claro. Aqui eu sou a autoridade! Não, eu não sei nada sobre os ingleses. Vocês têm sua tropa, não? Pra que querem a mim, se sou um bandido? ... O que você está falando? ... Que perdoam meus erros se eu me juntar à tropa regular? ...

– Você ouviu isso, Cantor? Primeiro te cagam a pauladas e depois vem com a luva branca! ... (...) Que eu vá a Buenos Aires com o meu povo? ... O que me coloque ao seu serviço? (...)

– Olhe jovem, diga ao Capitão que o Tigre não vai tirar suas castanhas do fogo, como dizem os galegos. Diga assim. E diga-lhe que o *gaucho* não reconhece outros padrões além daqueles que ele escolhe por vontade própria. Diga-lhe também que é muito feio lembrar das pessoas pobres somente quando os ricos precisam ser defendidos, sejam eles *gachupines* ou *criollos*. Que essas pessoas sem pagamento, sem recompensa, sem lei, já se cansaram de suas promessas. E diga a ele que os bandidos (como eles nos chamam), os malvados (então, eles dizem, certo?) são meio surdos às ameaças e surdos a todos as afetações e puxa-saquices.²⁶

Neste excerto, reforçam-se os elementos que caracterizam o grupo de *gauchos* no romance: a insubmissão, os trabalhos esparsos, a marginalidade (não sendo proprietários de grandes porções de terra, tendo trabalhos esporádicos e sua própria lei), a destreza com a faca (instrumento de trabalho e de luta) e a oralidade. Pode-se perceber, também, a

minucias de su desgracia que el rastreador recogía, muy serio, a la vanguardia de la tropa, en el trabajo solitario de perseguir y descifrar los signos. No llevaba más arma que un facón. Pero no era su arma. La otra, la temida, estaba en su cabeza, en su oído, en su olfato, en la capacidad de discernir lo disperso. Ese era su arte, su fortaleza.”

²⁵ ORGAMBIDE, Pedro. *El arrabal del mundo...* p. 11. [Tradução livre.] Trecho original: “Zambos, mulatos, mestizos, negros: de todo encontrará en su tropa.”

²⁶ ORGAMBIDE, Pedro. *El arrabal del mundo...* p. 114-115. [Tradução livre.] Trecho original: (...) ¿Así que ahora el Capitán General quiere hablar conmigo? ¡Que se muera! Él y los cajetillas de Buenos Aires. ¿Qué dice, joven? No, yo no respondo a ningún Rey para que sepa. ¡Aquí yo soy la autoridad! No, no sé nada de los ingleses. Ustedes tienen su tropa ¿no? ¿Para qué me quieren a mí si soy un bandido? ... ¿Qué Dice?... ¿Qué me perdonan mis errores, si me sumo a la tropa regular?... – ¿Oíste eso, Cantor? ¡Primero te cagan a palos y después vienen con el guante blanco!... (...) ¿Que baje a Buenos Aires con mi gente? ... ¿Qué me ponga a sus órdenes? (...)

– Mire mozo, dígame al Capitán que el Tigre no saca las castañas del fuego, como dicen los gallegos. Dígaselo así nomás. Y dígame que el *gauchaje* no reconoce otros jefes que los que elige por su voluntad. Dígame también que es muy feo acordarse de la gente pobre sólo cuando hay que defender a los ricos, sean *gachupines* o *criollos*. Que esta gente sin paga, sin recompensa, sin ley, ya se cansó de las promesas. Y dígame que los forajidos (como él nos llama) los malévolos (así dice ¿no?) son medio sordos para las amenazas y sordos del todo para los remilgos y alcahueterías.

contradição da proposta de formar um grupo “argentino”, coeso na expulsão dos ingleses. A *montonera* de El Tigre lutou e fez diferença nas cenas de batalhas do romance.

Orgambide, nesta narrativa, ficcionaliza um momento chave no processo de formação nacional e insere os *gauchos* para representar essa cultura submersa, importante componente do imaginário social da nação, colocando-a como protagonista. Com isso, o autor traz à tona os personagens populares que foram excluídos pela historiografia liberal do período pós-independência [como o indicado nas epígrafes].

O passado em *Hacer la América*

Do *gaucho*, passamos para o imigrante. Do primeiro, para o segundo romance. Dos arrabaldes, à cidade de Buenos Aires, agora em fins do século XIX:

Dos corredores da algazarra do mercado, dos pátios dos cortiços, dos terraços, dos telhados de zinco, dos anjos de gesso, das cornijas, das molduras, das sacadas, das ferragens, do fundo da cisterna, das caixas de correio, das pérgulas, das colunas de ferro, sai aquele cheiro de chuva, o ozônio do ar e depois, nas alturas de Barracas, um relâmpago, um trovão e a água fina, a garoa que molha a calçada. Enzo respira a cidade. Olha para os dormentes e casas de lata ao lado da Boca do Riachuelo. Para Enzo, a cidade já é sua, vendo-a do alto da boleia.

– “Eu vou ser argentino”, diz.²⁷

Enzo, um italiano da Calábria, está no berço da cidade de Buenos Aires, um lugar representativo dessa cidade-porto, que foi toda construída voltada para fora, no momento de sua afirmação: “vou ser argentino”. A formação e a consolidação do Estado nacional argentino – iniciado com os processos narrados [ficcionalmente] no primeiro volume da trilogia, a defesa e reconquista de Buenos Aires e a declaração do cabildo aberto – foram partes de um processo conflagrado, marcado por conflitos internos que se estenderam por um longo período. Foi durante a presidência de Rivadavia, nos anos de 1820, que começaram os primeiros projetos de subsidiar a imigração para uma ocupar o território, ainda de forma incipiente. No entanto, com o processo de modernização de Buenos Aires

²⁷ ORGAMBIDE, Pedro. *Hacer la América*. Buenos Aires: Bruguera, 1984, p. 32. [Tradução livre] Trecho original: “De los zaguanes de la fiesta del mercado, de los patios del conventillo, de las terrazas, de los techos de zinc, los ángeles de yeso, las cornisas, las molduras, de los balcones, de las ferreterías, del fondo del aljibe, de los buzones, las pérgolas, las columnas de fierro, sale ese olor a lluvia, el ozono del aire, y luego, sobre los altos de Barracas, un relámpago, un trueno, y el agua fina, la garúa que moja el empedrado. Enzo aspira la ciudad. Mira los durmientes y las casas de lata junto a la Boca del Riachuelo. Para Enzo, la ciudad ya es suya desde lo alto del pescante.
– “Voy a ser argentino”, se dice.”

e o estabelecimento de sua hegemonia frente ao restante do país que se firmou que essa nova Argentina precisava de gente ocupando e produzindo em seu vasto território. Como afirma Lynch, “a imigração alimentava significativamente o crescimento populacional. (...) Depois de 1862, a imigração virou uma política nacional, e foram criadas diversas agências na Europa com o objetivo de atrair imigrantes”²⁸. Assim, na passagem do século XIX para o XX, a população buonarense aumentou consideravelmente e essa avalanche imigratória “permitiu que a população argentina, normalmente pequena e dispersa, quadruplicasse entre 1869 e 1914: dos cerca de 1,8 milhão de habitantes contados em 1869, saltou-se a mais de 3 milhões em 1890 e a quase 8 milhões na metade dos anos dez do século XX”²⁹.

– Olhem esse gringo, que sonso, adormeceu no curral! (...) Não sei o que [ele] diz, não entendo. (...) Pra mim, são todos iguais: brancos como leite e com os olhos de um papagaio. (...) Afinal, ele é cristão, não? Dizem que vêm de longe para trabalhar a terra que tomamos dos infiéis.³⁰

Desse contato com o ‘Outro’ e com sua incorporação ao cotidiano local é que será forjada a identidade argentina. Multidões chegavam todos os dias e se apresentavam a uma sociedade que era relativamente pequena e estava em processo de formação, consolidação. Essa movimentação de imigrantes está expressa já desde o título desse segundo romance que expressa o “lugar comum e [o] sonho incompleto”³¹ desses imigrantes que chegaram à Argentina para “fazer a América”. Retomemos o romance:

No porto estavam a Sra. Toppler, o Sr. Fishermbaum, pessoas da comunidade e um funcionário muito sério do governo recolhendo os documentos dos imigrantes. (...) Desciam libaneses, alguns italianos, mas espanhóis atrasaram (...) que navio é esse que não traz espanhóis? Mas eles já estavam lá, os reconheceu por suas boinas, seu andar, as ordens do pai para a família, os crucifixos, os xales, os “zês” da sua fala.³²

²⁸ LYNCH, John. As repúblicas do Prata da independência à guerra do Paraguai..., p. 671-672.

²⁹ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998, p. 50.

³⁰ ORGAMBIDE, Pedro. *Hacer la América...*, p. 8-9. [Tradução livre] Trecho original: “– ¡Miren si será sonso el gringo éste, quedarse dormido en el potrero! (...) No sé qué dice, no lo entiendo. (...) Pa mí son todos iguales: blancos como la leche y con los ojos de cotorra. (...) Al fin es un cristiano ¿no? Dicen que vienen de muy lejos para trabajar la tierra que le quitamos a los infieles.”

³¹ ORGAMBIDE, Pedro. Ofício de Narrador. *Hispanica*. Ano 10, No. 30, Dec., 1981, p. 103. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20541924>. Acesso em 16 jan. de 2019. [Tradução livre] Trecho original: “lugar común y sueño incumplido”.

³² ORGAMBIDE, Pedro. *Hacer la América...*, p. 34. [Tradução livre] Trecho original: “En el puerto los esperaba la señora Toppler, el señor Fishermbaum, gente de la colectividad, y un empleado del Gobierno, muy serio, que iba recogiendo los papeles de los inmigrantes. (...) Bajaban los libaneses, algunos italianos, pero los españoles se demoraban (...) ¿qué barco es éste que no trae españoles? Pero ya estaban allí, los reconoció por sus boinas, su andar, las órdenes del padre a la familia, los crucifijos, las pañoletas, las zetas de su habla (...)”.

Percebe-se um cenário movimentado, vinham, ademais, imigrantes provenientes de outras zonas, muito embora a expectativa fosse estimular a imigração do norte europeu. No trecho anterior aparecem alguns lugares de partida: Líbano, Espanha, Itália, tendo vindo grupos mais modestos, por exemplo, de judeus russos, como é o caso do núcleo de personagens de David Burtfichtz, que representa o judeu errante como o autor, filho de imigrantes judeus que, por sua vez, também teve que deixar sua terra natal. Como o afirma Muchnik:

Juntamente com esses russos de religião judaica, chegaram espanhóis, italianos, galeses, franceses, suíços, irlandeses, poloneses, ucranianos, alemães russos e armênios. E todos juntos tiveram que conviver com o nativo que os viu com surpresa e, em alguns momentos, com inimizade determinada³³

No diálogo a seguir, David é questionado pelo sogro, sobre essa tensão entre os imigrantes e os nativos, antes de sua partida à América:

Quer ir? América, você diz? Você quer levar minha Rachel e minha Liuba? Você acha que lá você encontrará a paz? Não há paz para nós, David. Você pode escapar dos cossacos, você pode se esconder no fim do mundo, mas lá você também vai encontrar mal, ódio pelo nosso povo. Não acha? E o que você sabe sobre a América, David? Você leu alguns livros, você tem, como dizem, uma boa educação. Mas você sabe, David? Você é um judeu, um leproso que deve ser mantido longe; você sempre será diferente dos outros.³⁴

Essa maldade e esse ódio aparecem em diversas passagens do romance e estão também presentes na história argentina, em que houve perseguições à comunidade judaica. A cena de desfecho de *Pura memória* é com a morte de David, assassinado durante uma semana quente de janeiro de 1919. Sua papelaria está fechada, com uma placa sinalizando luto. No parágrafo seguinte, sua filha Liuba – agora cantora conhecida como Luna – relembra uma canção de infância... Essa semana de janeiro, na historiografia, ficou conhecida como Semana Trágica e foi nesse período, afirma Finchelstein: “quando o antissemitismo argentino transcendeu os escritos e se converteu em prática vitimizadora.

³³ [Tradução livre] Trecho original: “Junto con esos rusos de religión judía arribaron españoles, italianos, galeses, franceses, suizos, irlandeses, polacos, ucranianos, rusoalemanes, armenios. Y todos juntos debieron covivir con el nativo que los vio con sorpresa y, en algunos momentos, con decidida enemistad.”

³⁴ ORGAMBIDE, Pedro. *Hacer la América...*, p. 17. [Tradução livre] Trecho original: “¿Te quieres ir? ¿A América dices? ¿Quiere llevarte a mi Raquel y a mi Liuba? ¿Crees que allí encontrarás la paz? No hay paz para nosotros, David. Puedes escapar de los cosacos, puedes ocultarte en el fin del mundo, pero también allí encontrarás la maldad, el odio a nuestra gente. ¿No? ¿Qué sabes tú de América, David? Has leído algunos libros, tienes, como se dice, una buena educación. ¿Pero sabes, David? Eres un judío, un leproso al que hay que tener alejado, siempre serás distinto a los demás.”

Então, foi com os fascistas nas décadas de [19]30 e [19]40 que o nacionalismo antissemita ocupou um lugar principal”.³⁵

Temos, portanto, nesse segundo romance, a construção de um passado vinculado ao processo migratório que transformou a realidade argentina na passagem do século XIX para o XX e que “gerou um clima novo e contraditório de sentimentos. A imagem positiva do imigrante e a confiança entusiástica nas possibilidades do futuro econômico argentino que despertaram sua presença foram combinadas (...) com certa inquietação e medo pelas características da nova sociedade aluvial.³⁶ Uma das estratégias utilizadas pelo governo argentino para lidar com essa tensão foi por meio da educação institucionalizada, principalmente, com o ensino da língua, da história e das tradições locais a partir de escolas públicas, de festas patrióticas, do serviço militar obrigatório aos jovens e do processo de naturalização dos estrangeiros.

Seguindo a vida desses imigrantes e o processo de adaptação tanto nas terras argentinas quanto com o nativo, o romance expõe esse processo de construção da nacionalidade, de um sentimento de pertença, feito a partir de estratégias políticas e discursivas que engloba tanto o envolvimento popular, a criação e manutenção de tradições quanto a utilização dispositivos simbólicos e de força institucionalizada de diversas naturezas. Um dos exemplo possíveis de se tirar do romance é a vida de Paco Londeiro, filho de Manuel Londeiro, o primeiro da família a deixar seu povoado na Espanha, que chegou em Buenos Aires, ingressou no trabalho portuário – como estivador – para juntar o dinheiro necessário para trazer os que haviam ficado do outro lado do Atlântico. Paco imigrou criança, aos 12 anos começou a vender jornais e a aprender a malandrangens das ruas da cidade e apaixonou-se pelo tango, pelo bandoneon que virou seu instrumento e ganha pão.

O passado em *Pura Memoria*

³⁵ FINCHELSTEIN, Federico. La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura. Buenos Aires: Sudamericana, 2012, loc. 732. [Tradução livre] Trecho original: “Fue durante la llamada Semana Trágica de 1919 cuando el antisemitismo argentino trascendió los escritos y se convirtió en práctica victimizadora. Luego fue con los fascistas de en las décadas del 30 y 40 que el nacionalismo antissemita ocupó un lugar principal”.

³⁶ BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 19. [Tradução livre] Trecho original: “(...) generó un novedoso y contradictorio clima de sentimientos. La imagen positiva del inmigrante, y la entusiasta confianza en las posibilidades del futuro económico argentino que despertaba su presencia, se combinaron (...) con algo de inquietud y temor por los rasgos de la nueva sociedad aluvional”.

Do romance anterior, foram apresentadas partes dos percursos de vida de David Burtfichtz e de Paco Londeiro, utilizadas como exemplo, para mostrar os processos de integração do imigrante. Em *Pura memoria*, o procedimento é semelhante: por meio do desenvolvimento das vidas dos personagens que é narrado o desenrolar do século XX. Esse último volume da trilogia começa com um sonho, a partir do qual, por meio da alegoria do movimento das marés representando, por sua vez, o trabalho da memória, leva o leitor para próximo do general Ordóñez que participou, quando jovem, das campanhas do deserto³⁷ e cujos descendentes, entre eles sua neta Mara, vivenciaram o bombardeio na Praça de Maio em junho de 1955.

Todos os romances da trilogia, ainda que sobre outros tempos históricos, possuem ressonâncias e ecos da última ditadura militar argentina. Essa afirmação fica mais evidente, no entanto, com a leitura desse terceiro volume que ao apontar cicatrizes do passado expõe também as marcas, por exemplo, da violência de Estado dos anos de 1970:

“Dizem que na Argentina os militares fazem revoluções no outono ou no inverno, ou, o mais tardar, na primavera, porque no verão eles têm que descansar”.³⁸

Trata-se de uma piada que compõe a narrativa e é utilizada como uma estratégia: há, nela, uma quebra na previsibilidade das ações num desfecho que prevê um período de descanso aos militares, sempre muito atarefados nas confabulações golpistas [isso, ainda, sendo falado por Mara, a descendente da família militar]. O *punch line* ultrapassa a piada e o próprio tempo narrado no romance, revelando, assim, um anacronismo de onde se pode intuir um possível posicionamento do autor em relação não apenas ao período dessa sua narrativa ficcional, que termina com o final do primeiro governo de Perón, em 1955, como também o período subsequente de outros golpes militares, outros momentos de instabilidade política que culminou, no caso de Pedro Orgambide, no exílio.

Pode-se, perceber, através desse pequeno fragmento, que “do humorismo, além do depoimento e da temática, é importante recuperar o alcance dos sentidos que ele gera no leitor refratando seu próprio contexto (no qual é imerso diariamente) e, portanto,

³⁷ Movimento baseado em expedições militares, entre 1855 e 1877, que buscou a expansão da fronteira argentina, com incorporação de terras ao Estado e com o extermínio das populações indígenas. Cf. PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos: Política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda, 2012.

³⁸ ORGAMBIDE, Pedro. *Pura memoria*. Buenos Aires: Bruguera, 1985, p. 211. [Tradução livre] Trecho original: “Dicen que en la Argentina los militares hacen las revoluciones en el otoño o el invierno, a más tardar en primavera, porque en el verano tienen que descansar”.

propondo uma reflexão desnaturalizante e disruptiva³⁹. Nessa piada, construída intencionalmente, está colocado um dos pontos de tensão mais marcantes – e peculiares – da história argentina, que é esse caminho instável e truculento entre democracia e autoritarismo, que deixou marcas nos campos social e da cultura.

E, ainda, seguindo esse terceiro volume da trilogia, *Pura memoria*, como o próprio título sugere, temos as potencialidades da memória utilizadas pelos personagens que narram:

Mas algo acabou naquela tarde. Eu sabia disso enquanto caminhava pela Plaza de Mayo, quando vi pessoas ajoelhadas para rezar por Evita. Pensei ter ouvido o som de um bumbo, mas foi apenas o estrondo do trovão.

– É difícil para nós conversar, é difícil para nós entendermos um ao outro... – David refletiu - É uma doença muito argentina, não acha? Ou nós lutamos... ou nada. Por Perón ou contra Perón. Por River ou Boca.

– Não é tão simples assim, che.

– Não? Os rufiões, sempre. O compadrio. Talvez seja esse o destino do nosso país, Diego.

– Não quero discutir.

– Isso é soberba. Eu te chamei para conversar.

Mas eu estava cansado. Não podia suportar uma conversação intelectual como David gostava, falar sobre o universo para concluir que, em coisas concretas, na política, por exemplo, estávamos separados. Eu disse a ele mais ou menos assim e acho que ele entendeu. O vento sul estava soprando e a água do rio começou a encrespar.

– Quando a maré baixar, poderemos ser amigos de novo – David filosofou.

– Nós somos amigos - eu disse, mas sem convicção.⁴⁰

³⁹ FLORES, Eduardo Paganini Vista. El humor entre los '60 y '70: una breve mirada al humor como discurso social y su vínculo con la política. *Revista Borradores* Vol VIII-IX. Argentina: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008. Disponível em: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20humor%20entre%20los%2060%20y%2070.pdf>. Acesso em 15 out. 2019. [Tradução livre] Trecho original: “del humorismo, además de lo testimonial y lo temático, es importante recatar el alcance de los sentidos que genera en el lector refractándole su propio contexto (en el que está cotidianamente inmerso), y por ende proponiéndole una reflexión disruptora, des-naturalizadora del mismo”.

⁴⁰ ORGAMBIDE, Pedro. *Pura memoria...*, p. 155. [Tradução livre] Trecho original: “Pero algo terminaba aquella tarde. Lo supe mientras caminaba por la Plaza de Mayo, cuando vi a la gente que se arrodillaba para rezar por Evita. Creí oír el sonido de un bombo, pero sólo era el retumbar de un trueno.

– Nos cuesta hablar, nos cuesta entendernos... – reflexionó David – Es una enfermedad muy argentina ¿no te parece? O nos peleamos... o nada. Por Perón o contra Perón. Por River o Boca.

– No es tan simples, che.

– ¿No? El matonismo, siempre. La compadrada. Tal vez sea ése el destino de nuestro país, Diego.

– No quiero discutir.

– Eso es soberbia. Te llamé para hablar.

Pero estaba cansado. No podía soportar una conversación intelectual como le gustaba a David, hablar del universo para llegar a la conclusión de que en las cosas concretas, la política, por ejemplo, estábamos separados. Se lo dije más o menos así y creo que lo entendió. Soplaban el viento del sur y el agua del río comenzó a encresparse.

– Cuando baje la marea, a lo mejor volvemos a ser amigos – filosofó David.

– Somos amigos – le dije, pero sin convicción.”

Neste trecho há a lembrança de uma amizade, de uma conversa. O narrador pensa a respeito de um tempo passado mas narra um problema que persiste no tempo da escrita [e, podemos acrescentar, no tempo da leitura]: a disputa, a tomada de posição que nesse diálogo está expressa entre os personagens que, embora em posições distintas, aproximam-se, esbarram [cada um à sua maneira], de traços eminentemente biográficos do autor. David é um intelectual judeu. Diego, seu interlocutor neste diálogo, é o jovem jornalista e peronista. No entanto, não há possibilidade de consenso, de conciliação entre as diferentes partes que compõem a Argentina, desde a questão anunciada no primeiro romance, com as tensões entre a cidade a província; seguida, no segundo romance, com as entre imigrantes e nativos; acrescentadas a essa última, de peronistas e não peronistas. Essas disputas evidenciam o processo constante – e tensionado – de construções de identidades e de sentimento de pertença que estão em jogo.

À guisa de uma conclusão: uma leitura do conjunto

No, no estamos exilados de la memoria. Todos o casi todos tratamos de mantener viva la memoria del país, su historia. (...) En nuestro caso, como escritores, intentamos romper nuestro aislamiento. (...) Y en lo personal, durante años yo escribí las “novelas de la memoria” como una manera de recuperar, desde el imaginario, momentos claves de la Argentina. Pensando en la Argentina. Esta recreación del pasado me sirvió, creo, para hacer más soportable el desarraigo.⁴¹

Este excerto foi dito pelo autor, quando perguntado se os argentinos exilados também o eram em relação à memória, aquela que engana, que seleciona, que guarda, que deixa lapsos e esquecimentos... A memória da pátria, quando se é exilado; a memória coletiva, que une um grupo a características e anseios comuns... É essa memória que sustenta a formulação do sentido de identidade e nesse processo de relembrar, de reconstruir o passado, é que se fundamenta o sentimento de pertença. A literatura, segundo Beatriz Sarlo, “é escrita com e contra esse esquecimento mas não na empresa ilusória de restituir o passado, e sim na de construí-lo como uma invenção”.⁴²

Esse processo de construção e utilização da memória foi utilizado por Pedro Orgambide para construir esse passado para a Argentina a partir de uma Buenos Aires

⁴¹ BOCANNERA, Jorge. Pedro Orgambide... p. 157.

⁴² SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica*: Buenos Aires 1920 e 19230. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 387.

distante, uma representação, e que é precisamente a partir dela que ele redescobre ou reafirma a identidade. Pátria essa que,

referencialmente ancorada em um local geográfico; é o fim da infância; são os caminhos de observação das diferenças entre o subúrbio e o centro europeizado; são as longas caminhadas pelas ruas armazenadas na memória e reconstruídas por essa reconstrução imaginária.⁴³

Com a apresentação breve de uma possibilidade de leitura da trilogia, buscando uma reflexão sobre os elementos que compõem essa representação de um passado construído e imaginado, foi percebida uma temporalidade múltipla, composta por camadas tempos entrelaçados – de uma maneira geral, percebe-se, de chofre, o passado histórico da Argentina, o presente da escritura [esse tempo e esse lugar distanciado e estranhado do exílio] e o presente da leitura que enredam nesta teia as questões relacionadas à experiência e ao trabalho da memória. Ou seja, essa temporalidade múltipla e complexa representa, de certa forma, a presença de uma variedade de histórias também entrelaçadas: a história [pessoal] do autor, a história política de seu país [passada e contemporânea ao momento da escrita] e as [inúmeras] histórias inventadas, ficcionalizadas, imaginadas, tratando-se de uma narrativa cujo conteúdo, criado por um escritor que viveu [n]o exílio, é reconhecidamente localizado [espacialmente] na Argentina e [temporalmente] dos séculos XIX e XX.

Na trilogia, portanto, o passado é reatualizado, é apresentada uma versão ficcionalizada da História Argentina como um espaço possível da memória. Trata-se de uma revisão do passado em tempos de exílio. Orgambide traça a história argentina a sua maneira, remontando-a, atribuindo-lhe outras formas e outros significados para, quem sabe, entende-la. Do México, Orgambide remexe em seu passado [individual e coletivo, social], vasculha suas memórias [próprias e da pátria] a partir desse distanciamento e reflete e revisita a sua história e a de seu país para tentar compreender esse presente que ele acompanha de longe.

⁴³ PINTO, Júlio Pimentel. Borges lee Buenos Aires. Un ejercicio crítico frente a la modernización de la ciudad. *Variaciones Borges* 8 (1999), p. 83. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0807.pdf>. Acesso em 17 out. 2019. [Tradução livre] Trecho original: “en tanto anclada referencialmente en un lugar geográfico; es el recate de la infancia; son las rutas de observación de las diferencias entre el suburbio y el centro europeizado; son los largos paseos por las calles guardadas en la memoria y reconstruidas por esta una reurbanización imaginaria”

É, portanto, possível pensar que o exílio mexicano de Orgambide propiciou um espaço distanciado para uma leitura e uma construção ficcional do passado de seu país, articulando memórias, como forma de [re]definir, [re]contectar e, mesmo, inventar suas tradições e seus laços de pertencimentos. Já que ele, provavelmente, sentiu o impacto dessa experiência social e culturalmente e buscou, principalmente nesta trilogia, recuperar sua história como argentino por meio da construção ficcional, já que, “construir o mundo é o caminho, diz Adriana Rodriguez Pérsico, para responder à realidade, fazer opções dentro do repertório oferecido pelo cenário moderno”⁴⁴. Houve, portanto, uma construção em prol de um passado ficcional inventado para sua pátria, contado a partir de uma linguagem, de uma paisagem e de alegorias próprias uma vez que “m país não é constituído apenas por seu território e pela sociedade ou pessoas que o habitam, mas também por uma atividade constante de articular sentidos, criando sistemas (...) capazes de gerar lealdades e vínculos”⁴⁵.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

BOCANNERA, Jorge. Pedro Orgambide: ‘Aprendimos a ser extranjeros’. In: *Tierra que anda: los escritores en el exilio*. [Textos y testimonios]. Rosario, Buenos Aires: Ameghino Editora, 1999.

DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue, 2013 (1983).

FINCHELSTEIN, Federico. *La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012 (ebook).

FLORES, Eduardo Paganini Vista. El humor entre los '60 y '70: una breve mirada al humor como discurso social y su vinculo con la política. In: *Revista Borradores Vol VIII-IX*. Argentina: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008. Disponível em: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20humor%20entre%20los%2060%20y%2070.pdf>. Acesso em 15 out. 2019.

⁴⁴ PINTO, Júlio Pimentel. Borges lee Buenos Aires..., p. 82-83. [Tradução livre] Trecho original: “construir mundo es la forma, dice Adriana Rodriguez Pérsico, de responder a la realidad, de realizar opciones dentro del repertorio ofrecido por el escenario moderno”.

⁴⁵ SUBERCASEAUX, Bernardo. *História de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo 1. Chile: Editorial Universitária, 1997, p. 9. [Tradução livre] Trecho original: “un país no está constituido solo por su territorio y por la sociedad o la gente que lo habita, sino también por una actividad constante de articular sentidos, crear sistemas (...) capaces de generar lealdades y vínculos”.

- LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Revisited. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2015.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- LYNCH, John. As repúblicas do Prata da independência à guerra do Paraguai. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: da Independência a 1870*, vol. III. São Paulo: EDUSP; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.
- ORGAMBIDE, Pedro. *Ser Argentino*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1996.
- ORGAMBIDE, Pedro. Ofício de Narrador. *Hispanica*. Ano 10, No. 30, Dec., 1981, p. 103. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20541924>. Acesso em 16 jan. de 2019.
- ORGAMBIDE, Pedro. *El arrabal del mundo*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- ORGAMBIDE, Pedro. *Hacer la América*. Buenos Aires: Bruguera, 1984.
- ORGAMBIDE, Pedro. *Pura memoria*. Buenos Aires: Bruguera, 1985.
- PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos: Política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.
- PINTO, Júlio Pimentel. Borges lee Buenos Aires. Un ejercicio crítico frente a la modernización de la ciudad. *Variaciones Borges* 8 (1999). Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0807.pdf>. Acesso em 17 out. 2019.
- PRADO, Fernanda Palo. *Desbravando o arrabal: representações identitárias no romance El arrabal del mundo de Pedro Orgambide*. Dissertação de Mestrado em História Social. Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PRADO, Maria Lígia Coelho. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de Seminário Cultura e Política nas Américas*, Volume 1, 2009. Disponível em <http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/CSP1.pdf>. Acesso em 20 de ago. 2019.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 19230*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SHUMWAY, Nicolás. *A invenção da Argentina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *História de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo 1. Chile: Editorial Universitaria, 1997.

Recebido em 23 de outubro de 2019

Aprovado em 03 de abril de 2020



ARTIGO
ARTICLE

Susan Sontag: uma intelectual libertária/conservadora/radical nas Américas

Susan Sontag: a libertarian/conservative/radical intellectual in the Americas

Priscila Ribeiro Dorella 
Professora Adjunta, Universidade Federal de Viçosa
priscila.dorella@yahoo.com.br

DORELLA, Priscila Ribeiro. Susan Sontag: uma intelectual libertária/conservadora/radical nas Américas. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.26700>

Resumo: Susan Sontag (1933-2004) foi uma das intelectuais públicas norte-americanas mais importantes do século XX. Escritora de romances e ensaios com dezenas de traduções, ela conviveu com expressivos intelectuais e artistas, inclusive latino-americanos, tais como Carlos Fuentes, Octavio Paz e Júlio Cortázar. Com isso buscou despertar o interesse de muitos leitores para as inovações literárias produzidas na América Latina, durante a Guerra Fria, e de que modo elas foram movidas pela urgência em pensar os acontecimentos políticos e sociais resultando em uma produção extremamente instigante e difícil de ser encontrada nessa mesma época nos Estados Unidos. Este artigo tem como objetivo apresentar como foram sendo estabelecidas as suas relações com alguns intelectuais latino-americanos, bem como discutir os desdobramentos de seus controversos posicionamentos políticos em relação à política externa norte-americana e as experiências revolucionárias na América Latina.

Palavras-chave: Susan Sontag; América Latina; História Intelectual;

Abstract: Susan Sontag (1933-2004) was one of the most important North American public intellectuals of the twentieth century. Writer of novels and essays with dozens of translations, she has lived with expressive intellectuals and artists, including Latin Americans such as Carlos Fuentes, Octavio Paz and Julio Cortázar. In this way he sought to arouse the interest of many readers for the literary innovations produced in Latin America during the Cold War and how they were moved by the importance of thinking about political and social events resulting in an extremely instigating and difficult production to be found at the same time in the United States. This article aims to show how her relationship with some Latin American intellectuals has been established as well as to discuss the unfolding of its controversial political positions in relation with the U.S. foreign policy and the revolutionary experiences in Latin America.

Keywords: Susan Sontag; Latin America; Intellectual History;

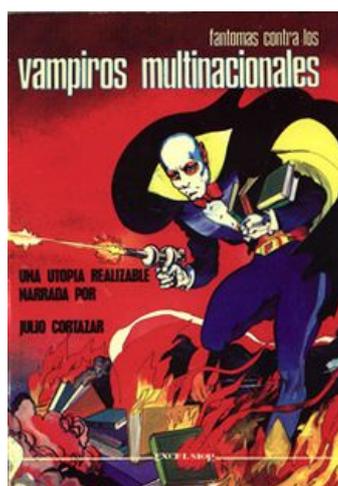
Introdução

No ano de 1975, em que boa parte dos países latino-americanos eram governados por regimes autoritários, Julio Cortázar publicou no México um divertido metacomic: “Fantomas contra los vampiros multinacionales, una posible utopia narrada por Julio Cortázar”.¹ O objetivo era mostrar como o escritor podia ajudar na luta pela libertação dos povos Latino-americanos. A ideia surgiu quando ele recebeu surpreso uma história em quadrinhos, publicada no México, chamada “La cultura en llamas” da série “Fantomas, la amenaza elegante” (Episodio 201) em que ele, Cortázar, era um dos personagens. O comic cujo protagonista é o “Fantomas”, conta a saga desse super-herói convocado por célebres escritores para salvar as principais bibliotecas do mundo que estavam sendo misteriosamente incendiadas por um louco que queria aniquilar a cultura ocidental. Cortázar, no momento que leu o comic, vendido por dois pesos com um símbolo pequeno da Pepsi-Cola estampada na capa, resolveu escrever a sua versão cortando parte da estória e acrescentando o seu texto de forma a modificar o sentido. Agora, ele, Cortázar, em conjunto com outros importantes escritores, como Octavio Paz, Alberto Moravia, Ítalo Calvino, Carlos Fuentes e Susan Sontag, podia dizer ao “Fantomas” que não era preciso nenhum louco atacar bibliotecas para destruir a cultura do mundo, bastava observar os terríveis atos provocados contra humanidade nas conclusões do Tribunal Bertrand Russell, que denunciava, por exemplo, as arbitrariedades da política externa norte-americana, ao apoiar as Ditaduras Militares na América Latina, e a contínua destruição da cultura dos povos indígenas. “Fantomas” ficou envergonhado e terminou a estória consciente de que era necessário reunir forças para lutar contra a loucura encarnada nas empresas multinacionais e nas formas de imperialismo.

O metacomic deixa uma mensagem clara para todos de que a tarefa do escritor, durante a Guerra Fria, era muito mais do que escrever contos e romances, mas também

¹ CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México, 1975.

atuar politicamente com um sentimento de participação ativa e certo senso de responsabilidade diante dos acontecimentos. Chama a atenção o fato de que entre os escritores considerados por Cortázar, como aquele capaz de lutar pela autonomia da América Latina, estava uma única mulher, a escritora norte-americana Susan Sontag. Ela aparece na estória em um hospital se recuperando de um atentado contra ela, porém apta a refletir de forma crítica e ativa sobre os desafios políticos do mundo contemporâneo. Na realidade, Susan Sontag estava, naquele tempo, no hospital se recuperando com dificuldade de um câncer de mama. Mas qual a razão de uma escritora norte-americana judia e bissexual ter sido considerada uma referência da luta contra o imperialismo por um escritor de esquerda latino-americano durante a Guerra Fria? Que tipo de visão política ela tinha? Qual era a sua compreensão sobre a libertação dos povos latino-americanos? Qual é o papel que ela ocupou nesse universo literário predominantemente masculino?



Susan Sontag e a política

Susan Sontag (1933-2004) foi uma das intelectuais públicas norte-americanas mais importantes do século XX que alinhou a sua produção literária a uma constante reflexão sobre as questões políticas do seu tempo. Nasceu em New York, estudou literatura, filosofia e teologia nas Universidades de Berkeley, Chicago, Harvard e Oxford. Foi professora, escritora de romances e ensaios com dezenas de traduções, e participou ativamente de produções cinematográficas, teatrais e televisivas em várias partes do mundo, o que lhe propiciou grande visibilidade e reconhecimento. Suas reflexões políticas sobre intelectuais, democracia, Estado, guerra, cultura, feminismo e ciência se articulam

no seu pensamento a partir do que considera compromisso moral com “a liberdade” e “a verdade”.

Quando ganhou, no ano de 2001, o controverso Prêmio Literário Jerusalém, concedido àqueles que lutam pela liberdade em Israel, país frequentemente criticado pela violação dos direitos humanos, ela criou uma enorme polêmica entre a esquerda, que via a aceitação do prêmio como um ato de legitimação da política de ocupação de Shimon Peres, e a direita, que não se conformava com o fato dela homenagear no seu discurso tanto escritores israelenses quanto palestinos comprometidos, de acordo com ela, com “a verdade”²: O intelectual palestino Edward Said chegou a escrever uma carta para que ela recusasse o prêmio, elencando inúmeras razões, como o assassinato de milhares de civis palestinos provocado pelo Estado de Israel. Mas ela foi contundente ao responder que o fato dela aceitar o prêmio não a tornava cúmplice do Estado de Israel e muito menos criava condições para colocar fim ao conflito no Oriente Médio: “Dear Edward –[...] I sincerely believe that grandstanding – which is what my refusing The prize would amount to – is a glib response on the part of someone who barely knows that place at first hand (I’ve been there once twenty-eight years ago!) and who knows how to look and ask question and learn and speak out and write.” Ao receber o Prêmio Jerusalém, ela publicamente afirmou:

A primeira tarefa do escritor é não ter opiniões, mas dizer a verdade... e recusar-se a ser cúmplices de mentiras e de informações falsas. Literatura é o lar da nuance e da oposição das vozes da simplificação. A tarefa do escritor é tornar mais difícil acreditar nos saqueadores da mente. A tarefa do escritor é nos fazer ver o mundo como é, repleto de muitas e diferentes demandas, partes, experiências. É tarefa do escritor retratar as realidades sórdidas, as realidades que causam enlevo. É da sabedoria fornecida pela literatura (a pluralidade da realização literária) ajudar-nos a compreender que, o que quer que esteja acontecendo, sempre se passa algo mais.³

Susan Sontag conhecia muitos dos problemas filosóficos que envolvem dizer “a verdade” e compreendia que a ideia de verdade está conectada com o conhecimento, a pluralidade e os valores morais representando uma arma contra o autoritarismo e a violência. E tomada por isso as suas atividades intelectuais foram ao longo de sua trajetória movidas por imperativos de consciência e afeição que transbordaram para o debate e a ação pública, sendo considerada “uma ativista dos direitos humanos”. Viajou para países

² COCBURN, Alexander. Stone, Glass Houses, Sontag, and Saïd. April 5, 2001 Disponível em: <https://www.thenation.com/article/stones-glass-houses-sontag-and-said/> Acesso em: 20/03/2008.

³ SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 162.

em guerra, como Vietnã (1955-1975) e Bósnia (1992-1995), presidiu no final dos anos 1980 a American Center of PEN, uma organização internacional de escritores dedicada à liberdade de expressão literária com frequentes campanhas a favor de escritores perseguidos e prisioneiros em várias partes do mundo, e escreveu importantes ensaios políticos críticos, publicados em revistas e jornais como *Partisan Review*, *Vanity Fair*, *Playboy*, *Vogue*, *Life*, *Time*, *Harper's Bazaar*, *Commentary* e *The New York Times*.

Foi a partir dos anos de 1960 ao publicar o ensaio *Notes on Camp* pela revista *Partisan Review* (1964) e logo depois o livro de ensaios *Against Interpretation* (1966) que ela ganhou a cena pública norte-americana por apresentar nesses trabalhos uma sensibilidade nova para com a modernidade, sem a intenção de adquirir consenso sobre sua posição política, cultural e histórica, e com a disposição de se inserir com intensidade nos meios de comunicação de massa se tornando uma “a pop icon”, “a radical chic” ou, como definiu o *New York Times* após a sua morte, “an intellectual with glamour”, filmada por Andy Warhol e Wood Allen, retratada por Joseph Cornell, fotografada por Annie Leibovitz e Diane Arbus, e entrevistada por Nadine Gordimer e Robert Wilson.⁴

Para o biógrafo Daniel Schreiber⁵ ninguém representou melhor o espírito dos anos 60 do que Susan Sontag. Todas as coisas novas e desconhecidas despertavam o seu interesse. A sua escrita e atitude radical em prol das transformações da arte experimental, do desenvolvimento tecnológico e da luta pelos direitos civis marcaram de forma significativa a paisagem cultural daquela época.

⁴ FOX, Margalit. Susan Sontag, Social critic with verve, dies at 71. 29/12/2004 Disponível em: <http://www.nytimes.com/2004/12/29/books/susan-sontag-social-critic-with-verve-dies-at-71.html> Acesso em: 02/03/2018.

⁵ SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag: a biography*. Illinois: Northwestern University Press, 2014, p. 68.

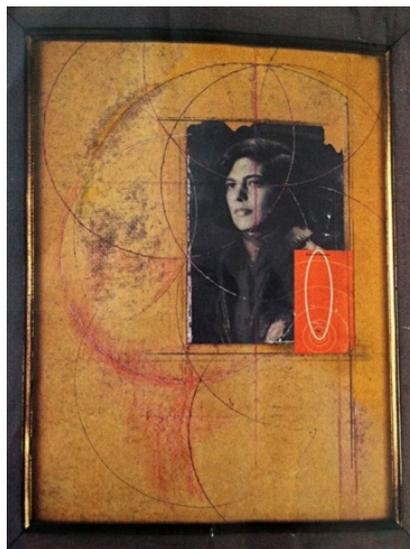


Figura 1. Assim começou a imagem de ícone pop, produzida por um dos poucos mestres do surrealismo americano - Joseph Cornell (1903-1972)⁶.

No ensaio de 1966, “O que esta acontecendo na América?”, ela chama a atenção para a necessidade dos intelectuais exercerem o seu ofício com seriedade ao demonstrar a sua indignação com os desdobramentos políticos nos Estados Unidos e no mundo, no momento em que Ronald Reagan se elegeu governador da Califórnia e o ator Jonh Wayne se sentiu confortável para aconselhar o presidente da América sobre como angariar apoio para manter a desastrosa Guerra no Vietnã (1955-1975):

Não é preciso dizer que os Estados Unidos não são o único país violento, feio e infeliz da terra. Ainda uma vez, é um problema de escala. Somente três milhões de índios viviam aqui quando o homem branco chegou, fuzil na mão, para o seu novo início. Hoje, a hegemonia americana ameaça a vida não apenas de três milhões mas de incontáveis milhões que, como os índios, nunca ouviram falar dos ‘Estados Unidos da América’ e muito menos o seu mítico império, o ‘mundo livre’. A política americana ainda é alimentada pela fantasia do Destino Manifesto, embora os limites fossem outrora colocados pelas fronteiras do continente, ao passo que, atualmente, o destino do país engloba o mundo todo. Ainda existem hordas de peles-vermelhas a serem dizimadas antes que a virtude triunfe; como explicam os clássicos do faroeste, índio bom é índio morto. Essa afirmação pode soar como exagero para aqueles que vivem na atmosfera especial e mais finamente modulada de Nova York e seus arredores. Cruze o rio Hudson. Você descobrirá que não apenas alguns americanos, mas virtualmente todos eles pensam dessa maneira.⁷

⁶ SCHREIBER, Daniel. Susan Sontag..., p. 70.

⁷ SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 205.

Isto foi publicado justamente no auge da luta pelos direitos civis, que mudou a História dos Estados Unidos de várias formas ao colocar em evidência a política do país como limitadora da liberdade de minorias (mulheres, negros, indígenas, homossexuais, etc.) e da experiência democrática. Este movimento social alcançou grandes conquistas políticas, modificou o entendimento de muitos sobre discriminação, mas enfrentou inúmeras resistências e nunca chegou a ser um movimento hegemônico nos Estados Unidos. Com a repressão aos protestos raciais (Ex: Black Panthers) e os assassinatos de Martir Luther King e Robert Kennedy em 1968, por exemplo, o conservadorismo foi alcançando um amplo espaço contribuindo para enfraquecer os movimentos radicais e nublar a crítica produzida por eles.⁸

Entre os anos de 1940 e 1960, a economia norte-americana cresceu propiciando amplo emprego e o fortalecimento de uma classe média, porém esses avanços tornaram claro para parte da população que a melhoria das condições materiais não era o suficiente para assegurar a todos os cidadãos a garantia dos direitos civis, da liberdade individual e da experiência democrática. A luta comunista nos Estados Unidos, desde o final do século XIX, já havia sinalizado, por exemplo, os riscos sociais vigentes do capitalismo industrial, de forma rica e radical, mas perdeu drasticamente terreno na sociedade a partir da Guerra Fria devido às contradições internas (conflitos de identidades entre raça, gênero e classe), perseguições políticas (Era McCarthy) e dificuldades em elaborar a crítica sobre os crimes produzidos pelos regimes comunistas em outros países (stalinismo). A luta da New Left pelos direitos civis de mulheres e judeus, entre outros, abriu, por outro lado, a possibilidade de conquistar, no país, proteção para escapar das discriminações étnicas, raciais e religiosas evitando estar associado ao comunismo ao colocar em evidência que não era apenas a questão econômica que estava em jogo. Susan Sontag compreendeu os desafios que a envolvia, cedo demonstrou interesse na leitura de autores críticos da sociedade liberal que demonstravam a fragilidade da democracia na América. Assim, quando despontou como uma intelectual célebre nos anos 60, ela já tinha estabelecido uma forte base sobre os dilemas da democracia e as opções norte-americanas por um Estado militarizado e pela influência das grandes corporações na economia.

⁸ CÁNDIDA SMITH, Richard. *Improvised Continent*. Panamericanism and Cultural Exchange. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2017, pp. 135-148.

A atuação política de Susan Sontag desperta há muitos anos interesse daqueles que buscam uma compreensão crítica do mundo moderno, bem como dos que a acusam de ser “dark lady of american letters” e “antiamerican”⁹ por defenderem com veemência a ideia de excepcionalidade e superioridade da cultura norte-americana. Muitas críticas endereçadas a ela foram muito explícitas, principalmente por conta de suas análises políticas sobre a manipulação da mídia, os equívocos da política externa dos Estados Unidos, a viabilidade da democracia na América e a excessiva militarização do Estado – National Security State - desde a Segunda Guerra Mundial. O 11 de setembro é um caso emblemático do engajamento político controverso de Susan Sontag em que denunciou no jornal *New Yorker* o grave problema moral existente nos Estados Unidos e chamou a atenção dos americanos para desenvolverem com seriedade a autocrítica necessária a compreensão do mundo contemporâneo: “Where is the acknowledgment that this was not a “cowardly” attack on “civilization” or “liberty” or “humanity” or “the free world” but an attack on the world’s self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions?” – O seu posicionamento político gerou polêmicas e até mesmo ameaças de morte. Os intelectuais neoconservadores protestaram no *Washington Times*, *The New York Post*, *Weekly Standard*, *National Review*, *New Republic*. Richard Brookhiser da revista *National Review* comentou: “we deserve it”, Charles Krauthammer da *Time* atacou ao nomeá-la de “morally obtuse” por fomentar o “anti-patriotismo”¹⁰ e o editor chefe do jornal *New Republic* começou a matéria com a questão: “What do Osama Bin Laden, Saddam Hussein, and Susan Sontag have in common?”¹¹ Ela se defendeu em várias ocasiões e afirmou em entrevista para o jornal *salon.com*: “I am aware of what a radical point of view is. Very occasionally I have exposed one. But I don’t think for a moment my essay was radical or even particularly dissenting. It seemed very common sense”.¹² Segundo Shreiber, algumas semanas depois do ataque, grande parte dos americanos estava mesmo insatisfeita com a política externa do Presidente Bush.

⁹ WATER, Clay. *Susan Sontag, the Times’ Anti-American Essayist*. TimesWatch.org. Disponível em <http://archive.mrc.org/timeswatch/articles/2004/99.aspx> Acesso em: 30/01/2018.

¹⁰ HABERKI, Ray. *Susan Sontag and the 9/11 Haze*. Disponível em: <https://s-usih.org/2011/09/susan-sontag-and-911-haze/> Acesso em: 02/09/2017.

¹¹ SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag...*, p. 229.

¹² SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995, p. 230.

Designar desse modo uma intelectual crítica nos Estados Unidos de “antiamericana” simplesmente por criticar o governo ou a visão triunfalista da nação é um indício, de acordo com Noam Chomsky no documentário *Requién for American Dream* (2016), de como o pensamento dissidente encontrou enormes barreiras de expressão, tanto no meio intelectual quanto na vida política e midiática, pois criticar o governo não implica em dizer que não se acredita ou mesmo não se identifica com a nação. Susan Sontag entendia que, desde a Segunda Guerra Mundial, o discurso patriótico tem estado nas mãos de reacionários que tornaram a ideia de amar a América um sinônimo de fanatismo, provincialismo e egoísmo.¹³ Mas como sabemos também, a ideia de que os norte-americanos são um povo excepcional, destinado ao futuro fundamenta o discurso patriótico e têm múltiplas raízes desde o processo de independência.

Para Susan Sontag, ao mesmo tempo em que é positivo o fato dos Estados Unidos ser um país feito por imigrantes desejosos por romper com o passado e recomeçar, é negativo a fraca conexão do povo norte-americano com a sua história. A amnésia em relação ao passado, entendida também por outros autores como “caracteristicamente americana”¹⁴, somado ao desenvolvimento de um individualismo distorcido e consumista, muito evidente a partir do início dos anos de 1970 com a implementação de políticas econômicas claramente liberais e conservadoras, criou um problema moral capaz de fazer uma nação esquecer suas responsabilidades diante da guerra e dos problemas sociais. Robert Bellah em seu livro *Habits of the heart*, de 1985, corrobora com essa ideia ao discutir a forma como as transformações políticas e culturais, a partir dos anos de 1960, influenciou a consciência e a prática social democrática dos americanos a ponto de ser notório, segundo o sociólogo, que toda a questão social passasse a ser vista com reservas, uma vez que o isolamento dos indivíduos levou a uma visão negativa com relação à esfera pública levando muitos a estarem confinados, como nas palavras de Alex Tocqueville, “the solitude the own heart”.¹⁵

Apesar de Sontag reconhecer que a maior parte dos intelectuais adota uma posição conformada como é a da maioria das pessoas, eles deveriam ter a responsabilidade, em

¹³ SONTAG, Susan. *A vontade radical...*, p. 280.

¹⁴ STAROBIN, Joseph R. *American communism in crisis: 1943-1957*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972, p. 6.

¹⁵ BELLAH, Robert N. *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 262.

manter viva a atitude crítica, adversária e consciente em relação aos problemas políticos e sociais que envolvem os Estados Unidos¹⁶. É possível imaginar nesse sentido como a esquerda intelectual norte-americana há muitos anos vem sendo desafiada na política e na grande mídia. O termo progressista é frequentemente utilizado para designar parte da esquerda norte-americana, que engloba socialistas e liberais empenhados em lutar pelos direitos civis e contra a política externa do país. Segundo o historiador Alan Wald, ser um progressista nos Estados Unidos, após a Era McCarthy, foi amplamente compreendido como um desejo emocional de verdade e esperança compatível com a esquerda liberal. Representou um lugar lógico para quem tinha simpatia com ideais sociais sem ser associado ao comunismo. Boa parte dos judeus como Susan Sontag se identificou nos Estados Unidos com as ideias progressistas, inclusive pela própria discriminação que sofreram. Mas é interessante observar que apesar dessa discriminação ter sido bastante minimizada, ao longo da segunda metade do século XX, quando os judeus alcançaram uma expressiva influência política, econômica, intelectual e social, eles ainda exercem no país uma influência pública marginal.

A posição de Susan Sontag sobre o papel do escritor na sociedade contemporânea foi formada em boa medida por integrar o grupo dos chamados “Intelectuais de New York”, reunidos em torno de *Partisan Review*. Nomes como Mary McCarthy, Clement Greenberg, Hannah Arendt, Saul Bellow, Elizabeth Hardwick, Leslie Fiedler, Daniel Bel, Paul Goodman e Irving Howe pertenceram a esse grupo que publicou também renomados escritores europeus como Sartre, Camus, Jean Genet, Simone de Beauvoir, George Orwell, Ernst Jünger, Karl Jaspers e Gottfried Benn, bem como autores latino-americanos como Manuel Puig, José Donoso, Octavio Paz, Gabriel García Marquez e Mario Vargas Llosa. *Partisan Review* foi fundamentalmente o grande meio de expressão dos intelectuais judeus progressistas, a revista, lançada em 1934 pelo Partido Comunista em New York, muda a partir das denúncias dos crimes de Stalin ao se afastar das ideias comunistas e começar um forte combate ao fascismo. Durante a Guerra Fria, ela concede mais espaço para o pensamento liberal moderado e as críticas contra o comunismo, que em muitos momentos dos anos de 1950 e 1960 deu suporte a política norte-americana perdendo, nos anos de 1970, certa relevância cultural. Irving Howe, um dos grandes nomes da segunda geração

¹⁶ SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag...*, p. 236.

de Partisan Review funda em 1954 a revista Dissent, considerada mais à esquerda naquela época, pelas críticas acirradas ao macarthismo, mas que posteriormente não deixou de atacar também as experiências revolucionárias como a cubana, pelo dito apreço aos valores democráticos e libertários.

Os debates públicos dos chamados “Intelectuais de New York” contribuíram também para posicionamentos críticos divergentes e polêmicos em torno do papel do intelectual, do lugar do liberalismo e de como associar às posições moderadas e à esquerda em contraponto as forças reacionárias. Susan Sontag fez parte da chamada terceira geração de intelectuais judeus de New York, como Norman Mailer e Philip Roth, que ficaram famosos principalmente a partir dos anos de 1960 ao expressarem suas ideias heterodoxas sobre a importância da cultura e o papel da política não apenas em livros, revistas, jornais especializados e de grande circulação, mas também em emissoras de rádio e televisão (Bloom, 1986). A sua inserção pública foi controversa, inclusive entre aqueles pertencentes aos chamados “Intelectuais de New York”. Irving Howe, por exemplo, passou a julgar a sua inserção nos meios de comunicação de massa como algo menor, sem originalidade e voltado para um público desprovido de cultura. Em 1968 no ensaio *Commentary*, Irving Howe, descreve Susan Sontag como uma “publicist” que tinha “skillfully rebuilt version of aesthetic notions long familiar and discarded”.¹⁷

O engajamento público amplo de Susan Sontag ao propor outra sensibilidade para compreender o mundo moderno e buscar induzir por diversos meios uma mudança no clima moral conservador dos Estados Unidos para que a agressão ou a injustiça fossem vistas como tais, e a liberdade e os direitos democráticos fossem estabelecidos de fato para todos esteve assim associada às ideias progressistas, que não fez dela uma liberal em termos clássicos, pois foi uma intelectual pública radical fruto da situação particularmente confusa do pós-guerra, em que se mesclavam ideias radicais e liberais em um esforço dos intelectuais de analisarem a fonte das crises impostas pelo imperialismo e militarismo, e as opções por mudanças efetivas.

O interesse por vozes literárias e políticas dissonantes sempre a acompanhou pelos princípios morais envolvidos que contrapunham de forma crítica aos abusos das autoridades contemporâneas. O escritor judeu Paul Goodman foi uma das principais vozes

¹⁷ SCHREIBER, Daniel. Susan Sontag..., p. 91.

da New Left que a seduziu por suas ideias e atitudes radicais ao denunciar continuamente o colapso ético da sociedade norte-americana e os limites de certas visões liberais que se contentavam em restringir suas lutas apenas em prol do pragmatismo, do utilitarismo, da liberdade de consumo e ignoravam a perspectiva humanista incutida nessa tradição. É importante considerar também que Paul Goodman era anarquista, bissexual assumido, autor de um dos livros mais importantes do movimento de contracultura - *Growing up Absurd* (1959), crítico da intelligentsia nova iorquina e fundador da Terapia da Gestald.

Foi então em prol de desenvolver uma sensibilidade crítica ampla que Susan Sontag manifestou o seu interesse sobre diversos aspectos da sociedade contemporânea (literatura, teatro, cinema, música, política, arte, guerra, etc.). Conviveu com intelectuais e artistas americanos, europeus, asiáticos, sul-africanos e latino-americanos, muitos dos quais ela nutria enorme identidade, admiração e respeito devido à seriedade moral com que conduziam os seus projetos. Publicou ensaios sobre escritores latino-americanos como Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Machado de Assis chamando também a atenção dos leitores para as inovações literárias produzidas na América Latina, e de que modo elas eram movidas pela urgência em pensar sobre os acontecimentos políticos e sociais daquele momento resultando em uma produção extremamente instigante e difícil de ser encontrada nesta mesma época nos Estados Unidos.¹⁸

Susan Sontag e a América Latina

A noção radical de liberdade política na sociedade norte-americana, defendida por Susan Sontag, tinha o intuito de criar boas condições para a diversidade de ações e opiniões criativas, porém não gerou efetivamente caminhos para que as mudanças estruturais substantivas passassem a serem vistas como urgentes e revolucionárias. Paul Goodman disse algo interessante a respeito da democracia norte-americana, no final dos anos de 1950, em seu livro – *Growing up absurd*: “In America you can say any think you want – as long as it doesn’t any affect”.¹⁹ E Susan Sontag refletia em uma nota de rodapé a esse respeito, no famoso ensaio escrito no Vietnã, *Viagem a Hanoi*, de 1966:

¹⁸ SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag...*, p. 169.

¹⁹ GOODMAN, Paul. *Growing Up absurd*. Problems of youth in the organized system. New York: Random House, 1960, p. 167.

A maioria dos indivíduos, na Europa e nas Américas, que são tão vociferantes em suas denúncias sobre a sociedade em que vivem, mostra-se profundamente confusa e insensata não apenas sobre o que preferiria no lugar, mas sobre qualquer projeto para a tomada real do poder, de modo que a transformação radical pudesse ser efetuada. Na realidade, a revolução nos países capitalistas ocidentais parece, com mais frequência do que nunca, ser uma atividade expressamente destinada a jamais ter sucesso. Para muitas pessoas, é uma atividade associal, uma forma de ação destinada à asserção da individualidade contra o corpo político. É uma atividade ritual dos marginais, e não de um povo unido ao seu país por um laço de paixão.²⁰

Susan Sontag acreditava que o trabalho do escritor é de fato um trabalho de ampliação da consciência e de reflexão sobre os valores históricos, afirmava que apesar do que se passava nos Estados Unidos, durante a Guerra Fria, não era preciso nascer ou viver na América Latina ou no Leste Europeu para se tornar um escritor sério e sensível à urgência dos acontecimentos vigentes.²¹ Acompanhada por diversos escritores latino-americanos, europeus e norte-americanos, Susan Sontag viajou por três meses nos inícios dos anos de 1960 para conhecer e apoiar a Revolução Cubana. Diferente da Revolução Russa que se desdobrou em uma experiência stalinista totalitária, indefensável na visão dela, a Revolução Cubana significava não somente a possibilidade de criar a justiça política e econômica, como também liberar e validar as energias pessoais (e as sociais) de todos os tipos, inclusive as eróticas. E foi isso que a revolução significou inicialmente para ela, um caminho de libertação para o desenvolvimento das potencialidades individuais na América Latina. Isso não significava apenas o clichê da esquerda do “primeiro mundo” que idealizava, segundo ela, a experiência revolucionária do “terceiro mundo” como não coercitiva, descentralizada, ardente, modesta em contraposição à sociedade urbana complexa, hipócrita, abundante e desvitalizada do “primeiro mundo”²², pois ela considerava também que o caminho revolucionário só poderia ser considerado como tal se estivesse atrelado a busca pela liberdade e autonomia pessoal. Talvez por ser assumidamente uma escritora americana, judia e bissexual, Susan Sontag sentia a necessidade de que a busca pela igualdade de condições dos processos revolucionários estivesse vinculada ao respeito pelos direitos das minorias.

²⁰ SONTAG, Susan. *A vontade radical...*, p. 277.

²¹ SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag...*, p. 243.

²² SONTAG, Susan. *A vontade radical...*, p. 272.

Em 1944, o poeta Robert Duncan²³ publicou um instigante ensaio argumentando que a posição dos homossexuais na sociedade contemporânea poderia se tornar uma referência para mensurar práticas democráticas, uma vez que outras minorias (negros, indígenas, asiáticos, etc.), apesar de serem discriminadas, eram geralmente consideradas como possíveis de serem integradas mesmo que levasse gerações. Somente os homossexuais eram pensados como possíveis de serem sempre discriminados. Em entrevista para um jornal, Susan Sontag certa vez afirmou como combateu essa noção: “My desire to write is connected with my homosexuality. I need the identity as a weapon, to match the weapon that society has against me. It justify my homosexuality. But it would give me – I feel – license”.²⁴ Isso explica em parte a razão de sua constante defesa em prol da pluralidade e da liberdade nas sociedades contemporâneas.

Em 1969, Susan Sontag viaja novamente a Cuba e escreve o ensaio “Some thoughts on the right way (for us) to love the revolution”²⁵, publicado por uma das mais importantes revistas da New Left nos EUA - Ramparts, a partir da sua experiência durante duas semanas de trabalho voluntário em Cuba, oferecendo um testemunho para se pensar sobre as semelhanças e diferenças entre a nova esquerda norte-americana e a Revolução Cubana, além de reforçar a sua crença na originalidade revolucionária. Muitos valores morais reivindicados pelos movimentos radicais de contracultura nos Estados Unidos como individualismo, drogas, atividades não produtivas eram rechaçados pela Revolução Cubana que defendia o coletivismo, o trabalho voluntário e o produtivismo. O que poderia ser revolucionário em uma cultura soava, a seu ver, como reacionário em outra, e vice e versa. Mas segundo o historiador Duanel Díaz, a sua necessidade de escrever sobre esse tema esteve também relacionada à tentativa de responder a questão sobre como compreender o fato de em 1965, um dos ícones da geração Beat, Allen Ginsberg, ter sido expulso de Cuba por fazer apologia à maconha e manifestar disposição de ir para cama com Che Guevara. Para os radicais norte-americanos os desafios eram outros, a preocupação com a transformação individual e cultural era um elemento central que sinalizava também uma dificuldade por explicitar soluções concretas para problemas sociais. A Revolução Cubana era assim um caso exemplar em que se deveria entender a partir dos próprios registros

²³ DUCAN, Robert. The homosexual in society. *Politics*, 1, 7, August 1944, pp. 1-7.

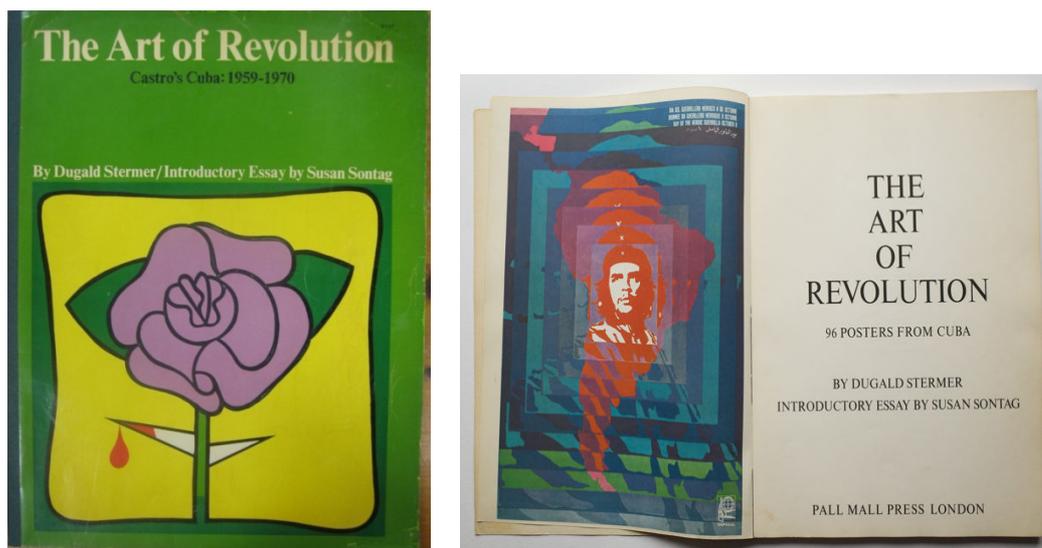
²⁴ SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag...*, p. 60.

²⁵ SONTAG, Susan. *Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution*. NY: Ramparts, 1969, pp. 6-19.

culturais da ilha, uma vez que os cubanos alcançaram um tipo real de liberação e vitalidade, diferente da América em que, por exemplo, o Estado é visto como um mal necessário.

O “Caso Padilla” foi emblemático sobre o início das divergências entre as esquerdas em relação à política cubana. Susan Sontag acreditou inicialmente que o caso era uma exceção. Tudo começou quando o poeta cubano Heriberto Padilla publicou alguns artigos no suplemento literário *El Caimán Barbudo* em 1967, nos quais questionou muitas dos rumos da Revolução Cubana vinculados a liberdade de expressão e aos campos de trabalho forçado na ilha. Em resposta às opiniões de Padilla, que era homossexual, os editores do suplemento cubano disseram que ele estava equivocado e retiraram os seus prêmios. Em 1971, ele foi preso, torturado e obrigado pelo governo cubano a pedir desculpas pelos “crimes contrarrevolucionários”. O escritor cubano Reinaldo Arenas afirmou em entrevista que desde 1968 o trabalho de Padilla representava uma referência cultural muito importante em um ambiente revolucionário que não dava margem para a dissidência política e a expressão homossexual. Susan Sontag junto com outros 61 intelectuais, como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e José Revueltas, cobraram publicamente em jornais como *Le Monde* e *The New York Times* a imediata absolvição de Padilla.

Em 1970, durante o desenrolar do Caso Padilla, já com uma visão crítica a respeito dos desdobramentos autoritários da Revolução Cubana, mas ainda capaz de se entusiasmar pelos avanços em educação, arte e saúde na ilha, Susan Sontag publica o ensaio “Posters: advertisement, art, political artifact, commodity” em que reavalia tanto os avanços culturais promovidos pela revolução quanto os limites dessa experiência ao apresentar a relevância e a qualidade dos pôsteres cubanos. Estes pôsteres foram produzidos por artistas cubanos criativos empenhados em conectar a Revolução Cubana a todas as outras formas de luta contra a opressão e o imperialismo, ocorridas em várias partes da América, África e Ásia.



Segundo Susan Sontag, o caminho para a Revolução Cubana evitar o “comunismo fascista” seria a criação de uma nova consciência política internacional que prezasse pela liberdade de expressão e o combate a todas as formas de opressão. Os pôsteres, reunidos e publicados em New York no ano de 1970, representaram, na visão dela, uma oportunidade para a cultura ocidental burguesa conhecer a qualidade dos artistas cubanos e consumir as ideias revolucionárias. Porém, a escritora chama a atenção para a corrupção envolvida na forma como a esquerda liberal burguesa consome as ideias revolucionárias nos países desenvolvidos, ou seja, sem nenhum compromisso real, concreto e pragmático com a luta pela superação efetiva das injustiças sociais.

É possível observar que a incapacidade de reação efetiva da esquerda liberal burguesa nos Estados Unidos contra as várias formas de opressão esteve vinculada nesses anos a incapacidade da mesma de romper os laços com o consumismo e o imperialismo. Sem uma tomada de posição drástica, uma mudança de sensibilidade e uma disposição para mudar o sistema, as experiências revolucionárias significariam apenas objeto de deleite intelectual incapaz de servir a ação transformadora. Quando finaliza o ensaio com “*Caveat emptor. Viva Fidel*”, ela chama atenção para ironia da New Left em eleger Fidel como uma figura emblemática capaz de enfrentar o modo de vida frívolo e superficial das sociedades capitalistas incapazes de criarem uma consciência revolucionária. A corrupção da esquerda liberal burguesa seria reconhecer a necessidade da transformação social e não querer abrir mão de seus próprios privilégios acabando apenas por reverenciar a

integridade de certos pensamentos e ações alheios sem conseguir partilhar do risco envolvido nesses processos.

A complexidade com que refletia sobre o modo de vida nos Estados Unidos não eximia ela mesma de se reconhecer como parte dessa sociedade “não ética” e insensível a “dor dos outros”, mas que contraditoriamente produzia uma enorme variedade de prazeres intelectuais críticos e estéticos.²⁶ Segundo Richard Cândida Smith, a Revolução Cubana na América Latina representou uma experiência moral única que de algum modo sinalizava uma alternativa em relação ao consumismo industrial da sociedade norte-americana e o socialismo burocrático da União Soviética. Os heróis que emergiram das necessidades populares profundas, como Fidel Castro ou Che Guevara, não poderia ser um “organization man” situado à direita ou à esquerda, mas indivíduos destemidos o suficiente para sacrificar as suas vidas e destruir o modo de vida superficial que as elites europeias tinham criado. Esses heróis revolucionários poderiam trazer à tona novas formas de governo condizentes com as necessidades do povo.²⁷

Um dos mais importantes pontos de conexão entre os latino-americanos à esquerda e os norte-americanos progressistas foi a Europa, especialmente a França. O país representou para muitos artistas e intelectuais, durante a Guerra Fria, a possibilidade de novos arranjos culturais como o das editoras norte-americanas, que passaram considerar, a partir do olhar para o velho mundo, os livros latino-americanos como um bom negócio e conseguiram publicar nesses anos três vezes mais autores latino-americanos nos Estados Unidos do que as próprias editoras francesas. O papel que muitos intelectuais franceses e latino-americanos desempenhavam em suas respectivas culturas era na perspectiva de Susan Sontag admirável, pois tinham adquirido uma autoridade moral no espaço público difícil de ser observada nessa mesma época nos Estados Unidos. Intelectuais norte-americanos não apareciam com frequência na televisão, na rádio ou em revistas populares como nesses países. Eles não alcançaram o mesmo prestígio e importância na mídia, que era mais voltada para o entretenimento.²⁸ Paris representou para Sontag “the alternative

²⁶ SONTAG, Susan. *A vontade radical...*, p. 234.

²⁷ CÂNDIDA SMITH, Richard. *Improvised Continent*. Panamericanism and Cultural Exchange. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2017, p. 202.

²⁸ SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag...*, p. 147.

capital of my imagination”²⁹. A fama que alcançou foi imediatamente associada pelos conservadores nos Estados Unidos a uma “excessiva” influencia intelectual francesa somada a uma glamorosa “herança” californiana.

A editora Farrar & Strauss (FSG) comprometida com a literatura premiada, de alta qualidade e especializada em promover novos escritores nos Estados Unidos, e no mundo publicou todos os seus livros. Pouco tempo depois que se mudou para New York, nos inícios dos anos de 1960, a editora abriu as portas para ela com publicidade, viagens, bolsas de pesquisa, o que resultou também em uma longa amizade estabelecida com o editor chefe Roger Strauss. Através desse contato, outros foram feitos, como com o editor chefe de Partisan Review e com escritores latino-americanos que publicaram na FSG, como Carlos Fuentes, Herberto Padilla e Elena Poniatowska. Mais tarde, o seu filho, Philip Rieff se tornou editor na FSG e publicou também escritores latino-americanos, como Mario Vargas Llosa. Sontag também chegou a publicar os seus principais ensaios e romances na América Latina por meio de importantes contatos estabelecidos com editoras, a Companhia das Letras no Brasil e Alfaguara no México, são alguns exemplos.

Quando Carlos Fuentes começou a ser publicado pela Farrar & Strauss, ele conheceu Susan Sontag e se tornaram amigos e entre encontros com editoras, participações em congressos, atos políticos e viagens à França e América Latina, que ela conheceu mais outros tantos intelectuais renomados latino-americanos como Gabriel García Marquez, Octavio Paz e Julio Cortázar. Fuentes nutriu por Susan Sontag uma enorme admiração, considerava Sontag a mais veemente crítica da política externa norte-americana e aquela que tornou a cultura pop (cinema, moda, “camp”), marginal e excêntrica possível de ser compreendida no sentido mais radical.³⁰ Desde os anos 1970 até os anos 1990, ele foi o seu anfitrião nas conferências que realizou no México sobre diversos temas, como feminismo, política e literatura.

Elena Poniatowska a entrevistou no México, em 1972, devido a uma série de palestras que ministrou na UNAM sobre a liberação feminina, e ficou impressionada com a sua inteligência e personalidade. Reconhecia nela a “consciência crítica dos Estados

²⁹ KAPLAN, Alice. *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p. 138.

³⁰ FUENTES, Carlos. El lenguaje del valor. Disponível em: https://elpais.com/diario/2004/12/29/cultura/1104274804_850215.html Acesso em: 03/06/2018.

Unidos” e endossava a ideia, compartilhada por alguns intelectuais franceses como Sartre, de que ela era a “la Bouvoir americaine”.³¹ Nesse mesmo ano, Susan Sontag publicou o célebre ensaio “The Third World of Women” em resposta a solicitação da revista *Libre*, de orientação marxista, que indagava sobre o seu entendimento com relação à situação da mulher na sociedade contemporânea. O resultado do ensaio foi à defesa da ideia de que a revolução somente seria vitoriosa se levasse em consideração a liberação feminina, quando republicou na revista *Partisan Review* afirmou: “Most of readers of *Libre* live in Latin America, witch explains the painstakingly explicit character of I wrote.”

Octavio Paz se tornou seu amigo, uma admiração mútua logo se estabeleceu e durante um longo período compartilharam muitas afinidades eletivas sobre literatura e política. Paz publicou os ensaios de Sontag em sua revista mexicana, *Plural* e *Vuelta*, e depois de sua morte o seu sucessor, o historiador Enrique Krauze, seguiu publicando Sontag na revista mexicana *Letras Libres*. No ano de 1978, Paz escreveu uma carta endereçada a ela sobre os seus ensaios: “Dear Susan - I envy your perception and way so clear and so light your prose meanders and advances. I love specially on remarks on space, mazes, “flanerie”, and the art of straying. I think that your essay must be known in Spanish and we will be happy to publish it in *Vuelta*.”

Julio Cortázar, no seu metacomic de 1975, a considerou uma personagem intelectual fundamental na luta pela libertação dos povos latino-americanos. Em um dos diálogos imaginados, Susan Sontag, chama atenção de Cortázar sobre o perigo de se buscar líderes e heróis para salvar a América Latina sem que, ao mesmo tempo, o povo reaja cotidianamente às injustiças vividas na região:

Susan Sontag: - No, Julio, no agregues “Fantomas” o cualquier nombre que se te ocurra. Por supuesto que necesitamos líderes, es natural que surjan y se impongan, pero el error (?Era realmente Susan la que hablaba? Otras voces se mezclaban ahora en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos), el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni um dedo si nos falta, en esperar sentados que aparezca y nos reúna y nos dé consignas y nos ponga en marcha. El error es tener ahí delante de las narices cosas como la realidad de todos los días, como la sentencia del Tribunal Russell, ya que anduviste en eso y me sirve de ejemplo, y seguir esperando a que sea siempre outro el que lance el primer llamado.

Julio Cortázar:- Susan, nuestros pueblos están alienados, mal informados, torcidamente informados, mutilados de esa realidad que sólo unos pocos conocen.

³¹ PONIATOWSKA, Elena. Susan Sontag, entrevista de Elena Poniatowska, México, 2004. Disponível em: <http://escritorasunidas.blogspot.com/2011/02/susan-sontag-entrevista-de-elena.html> Acesso em: 03/05/2018.

Susan Sontag: - Sí, Julio, pero todo eso se sabe también de otras maneras, se sabe por el trabajo o la falta de trabajo, por el precio de las papas, por el muchacho que balearon en la esquina, por los ricachos que pasan en sus autos delante de las vilas miseria (es una metáfora porque tienen buen cuidado de no pasar en su puta vida). Eso se sabe hasta en lo canto de los pájaros, en la risa de los chicos, en el momento de hacer el amor. Esas cosas se saben, Julio, la sabe un minero o un maestro o un ciclista, en el fondo todo lo mundo la sabe, pero somos flojos o andamos desconcertados, o nos han llevado el cerebro y creemos que tan mal no nos va simplemente porque no nos allanan la casa o nos matan a patadas....³²

É cabível imaginar como era conhecido o entendimento de Susan Sontag sobre a superação das mazelas sociais na América Latina, ao enfatizar a necessidade de se buscar autonomia e liberdade a partir da ação e da consciência moral, e não a partir da concessão do Estado, da defesa ideológica cega ou do direito de esperar passivamente por uma saída. Posições políticas, como esta, narrada por Cortázar, frequentemente provocaram controvérsias, durante a Guerra Fria, ao bater de frente tanto com parte do discurso conservador nos Estados Unidos quanto com as crenças de parte da esquerda na América Latina com relação ao papel provedor do Estado.

Em 1977, Susan Sontag escreveu em seu diário: “Não estou interessada em “construir” nenhuma forma de sociedade nova ou entrar para nenhum partido. Não existe nenhum motivo para que eu tente me situar na esquerda ou na direita – ou ter a sensação de que devia ter feito isso. Essa não deve ser a minha linguagem.” (SONTAG, 2016, p. 497). Mas quando se evita se posicionar de forma partidária e se assume como uma escritora independente há consequências, no mínimo incomodadas, porque raramente era possível ser compreendida fora desse registro político de esquerda/direita nas sociedades ocidentais, ou seja, não era facilmente aceito a ideia de neutralidade e independência intelectual, durante boa parte do século XX.

Foi em 1982 que publicamente ficou claro o fim do apoio de Susan Sontag a Revolução Cubana e as esquerdas revolucionárias, quando fez um duro discurso no Town Hall em New York, no qual estavam presentes proeminentes artistas, intelectuais e sindicalistas das esquerdas, como Gore Vidal, Allan Ginsberg e Paul Singer, contra o regime opressor na Polônia. Em seu discurso ela condenou tanto as arbitrariedades do governo Reagan que ocorriam, naquela época, na Nicarágua e em El Salvador, quanto à

³² CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales...*

incapacidade das esquerdas de reconhecer os limites éticos do projeto revolucionário que obriga as pessoas a agirem como o Estado quer. A repressão do Estado comunista na Polônia se assemelhava para ela as Ditaduras Militares da Argentina e Chile. A falta de ética estava associada assim à falta de limites no fazer político, era preciso então abrir mão da “old and corrupt rethoric”. Nesse momento, Marx, a seu ver, já estava completamente ultrapassado e as revoluções na América Latina e no Leste Europeu tinham se tornado uma espécie de fascismo com face humana. “Communism is fascism . . . the most successful variant of fascism . . . fascism with a human face.” Vaias de parte das esquerdas e comentários de que ela tinha deixado de ser uma escritora radical para se tornar uma conservadora elitista não faltaram (SONTAG, 1995,p.238). O jornal The Nation publicou: “Susan Sontag is Norman Podhoretz with a human face”.³³ Garry Wills, Diana Trilling, Noam Chomsky, Seymour Martin Lipset, Edward W. Said, Aryeh Neier, Marshall Berman e Andrew Kopkind, entre outros, questionaram a forma generalista como tratou as experiências socialistas.

Susan Sontag entendeu que a posição que assumiu e as críticas que recebeu naqueles anos eram de alguma forma semelhante ao caminho percorrido pelo escritor francês André Gide, quando ele denunciou os horrores do stalinismo e foi chamado de fascista. A tentativa de provocar o debate para que o público abandonasse a lógica maniqueísta, que tinha influenciado a mente das pessoas por décadas era um dos seus objetivos. Grande parte do prestígio do comunismo foi, para ela, o de criar adversários como o fascismo e de considerar que o inimigo é sempre “o outro”.³⁴ A dificuldade de aceitar uma posição política binária vem de sua conexão com a longa tradição radical americana em defesa da liberdade que a fez reconhecer como determinadas experiências comunistas e revolucionárias, como Cuba, República Checa, Afeganistão e Polônia tinham esvaziado o sentido da palavra socialismo e de que maneira importantes batalhas sociais não estavam mais situadas na direita ou na esquerda. Direitos das mulheres, do meio ambiente, dos homossexuais, dos negros foram e são lutas que não estão necessariamente no campo da esquerda ou direita (SCHREIBER, 2014, 164). Isso explica em parte a razão do

³³ SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag...*, p. 165.

³⁴ SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag...*, p. 98.

seu ativismo político não estar atrelado aos partidos, e nem a uma visão institucionalizada da política.

Considerações finais

É importante levar em conta que o cenário político mudou nos Estados Unidos durante a Era Reagan. A direita se tornou hegemônica, o consumismo aumentou, a desigualdade cresceu e a esquerda se fragmentou de tal forma que eram poucas as questões que a mantinha unida. Diversos liberais burgueses adotaram uma postura conservadora e muitos esquerdistas abandonaram o radicalismo. A especialização tomou conta das universidades, as grandes narrativas históricas caíram em desuso e o fazer intelectual ficou em parte condicionado a projetos políticos empresariais. Partisan Review fechou as portas, os liberais conservadores Norman Podhoretz, Hilton Kramer, Irving Kristol dominaram parte significativa da vida pública.³⁵

E Susan Sontag passou a lutar com veemência em prol da liberdade de expressão tanto nos Estados Unidos quanto nos países comunistas por meio da participação ativa em instituições liberais, como o New York Institute for the Humanities e PEN America Center. Denunciou a censura imposta pelo governo soviético aos intelectuais dissidentes, como Josephy Brodsky e Irina Ratushinkaya. Atuou junto com Ted Kennedy e Mario Vargas Llosa no processo que levou Heberto Padilla a viver exilado nos Estados Unidos em 1979.³⁶ Participou do documentário francês - *Improper Conduct (Mouvaise Conduite)* - sobre a repressão do governo cubano aos homossexuais, lançado em 1984 afirmando: "The discovery that homosexuals were being persecuted in Cuba shows, I think, how much the Left needs to evolve". Assinou uma polêmica Carta Aberta a Fidel Castro, em 1988, questionando o fato de estar no poder há mais de 30 anos e sugerindo que seguisse o exemplo de Pinochet, que após 15 anos de Ditadura no Chile realizou um plebiscito para saber se a população concordava ou não com a permanência dele no poder. Celia Cruz, Octavio Paz, Andy García, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante também assinaram esta mesma carta. E enviou, em 1989, com outros escritores cubanos, como Heberto Padilla e Reinaldo Arenas, outra carta a Fidel Castro pelo The fund for free expression, em protesto

³⁵ SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag...*, p. 154.

³⁶ RIVERO, Raul. Heberto Padilla: tiempo al tiempo. *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, Invierno de 2000/2001, no. 19, pp. 19-20.

contra a prisão de escritores cubanos, como Elizardo Sánchez Santa Cruz, acusados de disseminar falsas notícias sobre Cuba nos Estados Unidos.

A batalha em favor da liberdade de expressão incluiu assim a censura imposta pelo próprio governo norte-americano quando impediu escritores considerados “comunistas” de entrarem no país. Em 1984, Susan Sontag participou do ato realizado pelo PEN America Center em prol de escritores e artistas proibidos – “Forbidden Writers” – como Ángel Rama, Pablo Neruda, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez, entre outros, que tiveram em momentos diferentes, desde a Era McCarthy, vistos negados para entrar nos Estados Unidos. Em homenagem a esses escritores leu trechos do trabalho de Carlos Fuentes, poesias de Pablo Neruda, como *Residencia II*, e teceu críticas a lei norte-americana que “penaliza e humilha” os escritores com posturas ideológicas distintas.

E foi com esse tipo de engajamento político que seguiu por muitos anos, inclusive atuando no exterior. No ano de 1998, durante o XIV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México – participou em conjunto com Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez de um manifesto contra escritores censurados. Em 2003, Susan Sontag convidada para dar uma conferência na Colômbia, aproveitou a oportunidade para questionar publicamente Gabriel García Márquez sobre o seu posicionamento político, uma vez que sua insistência em apoiar Fidel não permitia a ele dizer a verdade em relação às prisões em massa e condenações por motivo banal na ilha.

A ideia de que a censura existe, de múltiplas formas e graus, em todas as sociedades porque as ideias são perigosas e os sistemas precisam ser preservados deu a ela um entendimento crítico sobre os limites da liberdade, bem como o reconhecimento que não havia outro país que ela conhecesse mais livre do que os Estados Unidos na preservação da liberdade individual. Em seu arquivo digital, ela escreveu: “Does that say something flattering about us? That this a country to which a great foreign writer could emigrate, continuing mainly to write in his own language, and fell entirely at home. I doubt that this could happen in any other country in the world.” Mas isso não a impediu, por outro lado, de sentir a censura imposta pela própria liberdade de imprensa nos Estados Unidos, refém de interesses políticos e econômicos.

É que quando Susan Sontag foi homenageada, em 2003, com o prêmio Prêmio Oscar Romero, ela lembrou uma série de atrocidades que não foram amplamente

divulgadas pela mídia norte-americana, como a morte trágica da estudante americana Rachel Corrie pelo exército israelense ao tentar prevenir a demolição de casas palestinas e a heroica morte de Oscar Romero, Arcebispo de El Salvador, assassinado com um tiro no coração enquanto rezava a missa porque tinha declarado abertamente posição contrária à opressão e à violência. A recusa de alguns jornais, como o New York Times, de quererem publicar na íntegra o seu discurso crítico – *Of courage and resistance* – ao Estado de Israel e a política externa norte-americana ela associou a censura. O trecho da carta enviada à amiga e escritora sul-africana Nadine Godiner não deixa dúvidas: “Censorship here – largely self-censorship – is more persuasive than one might have ever imagined. The fear and the penalties are real.”

A sua reflexão sobre os valores morais nos Estados Unidos era atrelada a desconfiança e ao desprezo existente no país com relação aos intelectuais. Seguiu ao longo de sua trajetória com a ideia de que a moral não é sobre regras e imperativos, é sobre engajar em uma conversa interior. Inspirada em Hannah Arendt, indagava: Eu posso conviver comigo mesma se eu faço isso (ou não faço isso)? Não, então isso se torna o limite da minha imaginação e ação. O que torna moral uma forma de julgamento sobre a vida pública é o modo como damos atenção ao que acontece fora de nós, no mundo, e a maneira como reconhecemos que tanto o nosso diálogo interno é conflituoso quanto também a experiência da pluralidade e os limites da ação. Assim, entender o “eu” como conflito contribui para que seja possível lidar com a diversidade do mundo e o comprometimento com a liberdade em sua pluralidade. Não foi por outro motivo que tanto defendeu a literatura como a expressão capaz de fornecer uma grande lição sobre o significado da diversidade ao apresentar infinitas possibilidades humanas.

As polêmicas que envolveram Susan Sontag foram travadas em razão da sua visão sobre a moral, da defesa do exercício da crítica, inclusive ao Estado, e da necessidade de falar ao grande público sobre a complexidade da sociedade contemporânea. Em seu diário, ela certa vez se definiu como uma escritora “libertária/conservadora/radical”³⁷, ou seja, com uma abertura de ideias que não a prendia em nenhum grupo ideológico específico e permitia com que o seu engajamento fosse possível de ser modificado e entendido de muitas formas. Susan Sontag foi considerada sim uma - libertária – afirmou que não era tão

³⁷ SONTAG, Susan. *Diários II*. Susan Sontag – 1964-1980. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 497.

ruim ser uma intelectual burguesa e que não havia motivo para sentir vergonha de viagens e prazeres frívolos.³⁸ Foi radical, nos anos 60 e 70, quando defendeu Panteras Negras, Cuba, Vietnã, etc. e condenou o imperialismo dos Estados Unidos. E conservadora aos olhos daqueles que a viam como esnobe por rechaçar o anti-intelectualismo americano, difundido pela grande mídia e até mesmo pelo próprio movimento Hippie.³⁹ Lutar por certos princípios morais exigia, a seu ver, resistir para agir com seriedade na vida pública ao construir certos padrões de probidade e responsabilidade no discurso, mesmo que o preço a ser pago fosse ter que lidar com críticas, vaias e reprovações.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. The cold war and the west. New York: *Parisan Review*, 1962, pp.11-20.
- BELLAH, Robert N. *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- BLOOM, Alexander. *Prodigal sons: the New York Intellectuals & Their World*. New York: Oxford University Press, 1986.
- CÁNDIDA SMITH, Richard. “Romper lo que está resquebrajado’: 1968 in the United States of America”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Madrid), 31 (2009), pp.135-148.
- CÁNDIDA SMITH, Richard. *Improvised Continent. Panamericanism and Cultural Exchange*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2017.
- COCBURN, Alexander. *Stone, Glass Houses, Sontag, and Saïd*. April 5, 2001 Disponível em: <https://www.thenation.com/article/stones-glass-houses-sontag-and-said/> Acesso em: 20/03/2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México, 1975.
- CHOMSKI, Noam. *The responsibility of Intellectuals*. New York: The New York Press, 2017.
- DUCAN, Robert. The homosexual in society. *Politics*, I, 7, August 1944.
- FUENTES, Carlos. *El lenguaje del valor*. Disponível em: https://elpais.com/diario/2004/12/29/cultura/1104274804_850215.html Acesso em: 03/06/2018.
- FOX, Margalit. *Susan Sontag, Social critic with verve, dies at 71*. 29/12/2004 Disponível em: <http://www.nytimes.com/2004/12/29/books/susan-sontag-social-critic-with-verve-dies-at-71.html> Acesso em: 02/03/2018.
- GOODMAN, Paul. *Growing Up absurd*. Problems of youth in the organized system. New York: Random House, 1960.

³⁸ SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag...*, p. 101.

³⁹ SCOTT, Jonathan. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 43.

- HABERKI, Ray. *Susan Sontag and the 9/11 Haze*. Disponível em: <https://s-usih.org/2011/09/susan-sontag-and-911-haze/> Acesso em: 02/09/2017.
- KAPLAN, Alice. *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- LOPATE, Philip. *Notes on Sontag*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- MITRANO, Mena. *In the archive of longing: Susan Sontag's critical modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- MOSER, Benjamin. *Susan Sontag: Vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PONIATOWSKA, Elena. *Susan Sontag, entrevista de Elena Poniatowska*, México, 2004. Disponível em: <http://escritorasunidas.blogspot.com/2011/02/susan-sontag-entrevista-de-elena.html> Acesso em: 03/05/2018.
- RIEFF, David. *Swimming in a sea of death. A son's memoir*. New York: Simon & Schuster, 2008.
- RIVERO, Raul. Heberto Padilla: tiempo al tiempo. *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, Invierno de 2000/2001, no. 19, pp. 19-20.
- SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag: a biography*. Illinois: Northwestern University Press, 2014.
- SCOTT, Jonathan. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation. And others essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- SONTAG, Susan. *Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution*. NY: Ramparts, 1969, p. 6-19.
- SONTAG, Susan. *The art of revolution: 96 Posters from Cuba*. London: Pall Mall Press London Limited, 1970.
- SONTAG, Susan. Third world of women. *Partisan Review*: New York, vol. 40, n. 2, 1973, pp. 86-201.
- SONTAG, Susan. *Conversation with Susan Sontag*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.
- SONTAG, Susan. *Under the sign of Saturn*. New York: Farrar. Strauss. Giroux, 1980.
- SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SONTAG, Susan. *Diários II. Susan Sontag – 1964-1980*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SONTAG, Susan. *Literature is freedom*. Connecticut: Winterhouse Editions, 2003.
- STAROBIN, Joseph R. *American communism in crisis: 1943-1957*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972.
- WALD, Alan W. *The New York Intellectuals: The rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930's to the 1980's*. New York: University of Carolina Press, 1987.

WALD, Alan W. *American Night: the literature left in the Era of Cold War*. New York: The University of Caroline Press, 2012.

WATER, Clay. *Susan Sontag, the Times' Anti-American Essayist*. TimesWatch.org. Disponível em <http://archive.mrc.org/timeswatch/articles/2004/99.aspx> Acesso em: 30/01/2018.

UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library.

Recebido em 19 de agosto de 2019

Aprovado em 26 de setembro de 2019



ARTIGO
ARTICLE

Entre reconhecer-se e agir: a compreensão de seu lugar no mundo e a busca pelo protagonismo feminino das personagens de Gonçalves Dias¹

Between self-knowledge and take action: the comprehension of your place in the world and the search for the feminine protagonism of characters the Gonçalves Dias

Ana Paula Silva Santana 

Doutoranda em História, Universidade Federal de Ouro Preto
anapaulasantana@ufop@gmail.com

SANTANA, Ana Paula. Entre Reconhecer-se e Agir: a Compreensão de Seu Lugar No Mundo e a Busca Pelo Protagonismo Feminino das Personagens de Gonçalves Dias. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.26320>

Resumo: No presente artigo, desenvolvemos nossa análise inerente a um diálogo entre história e literatura, destacando isto que seria o reconhecimento das personagens femininas nas obras *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias, como mulheres também determinadas pelo que chamamos de *moralidade egoísta* no período. Destarte, nos propomos à leitura e a descrição das ações efetuadas por estas mesmas personagens (Beatriz, Lucrecia e Leonor) em prol de suas expectativas, as quais não se confundem com os limites próprios a tal moralidade. Trabalhamos também, no desenrolar do artigo, com as principais reivindicações do “primeiro feminismo” no século XIX e sua incidência nas obras, assim como com o conceito de “amor” e a forma pela qual acreditamos que ele tenha movimentado as ações, lutas e escolhas no interior da modernidade e do Romantismo de Gonçalves Dias.

Palavras-chave: Beatriz Cenci, Leonor de Mendonça, Gonçalves Dias, Romantismo, Modernidade.

Abstract: On this paper, we develop our analysis associated to a dialog between history and literature, highlighting what should be a recognition of the feminine characters of the writings *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* of Gonçalves Dias, as women identified by what we call *selfish morality* on the period. Therefore, we propose ourselves to the readings and descriptions of the actions done by these same characters (Beatriz, Lucrecia and Leonor) on behalf of their own expectations, whom don't confuse themselves with their own boundaries to morality. We worked also

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001. Agradecemos também a UFOP.

through the unwinding of the paper with the main demands of the “first feminism” on the XIX century and its incidence on these works, just as the concept of “love” and way that we believe it moved the actions, struggles and choices inside the modernity and the Romanticism of Gonçalves Dias.

Keywords: Beatriz Cenci; Leonor de Mendonça; Gonçalves Dias; Romanticism; Modernity.

Apresentação

As obras literárias que nos propomos a estudar no decorrer do artigo estão inseridas no interior da modernidade, mais precisamente aquela modernidade concernente ao Brasil do século XIX, da qual os dramas *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* fazem parte. Assim, nos aproximamos de Reinhart Koselleck² como nosso principal referencial teórico, com o objetivo de entender a forma pela qual o tempo, e conseqüentemente a história, experimentaram esta nova tensão entre o presente, o passado e o futuro. Ou seja, ao tratarmos das personagens de Gonçalves Dias consideramos também o processo que levou à modernidade, sua conseqüente expansão do *horizonte de expectativa* e suas novas possibilidades, inclusive para o feminino/para as mulheres, principalmente no que se refere à tomada de consciência de seu lugar no mundo e ao desenvolvimento de suas ações. Em outras palavras, observamos que a partir da *abertura de expectativa*, da abertura de novas possibilidades para diferentes agentes históricos, a literatura também foi capaz de experienciar este período histórico-temporal concernente a modernidade em diferentes aspectos e aqui no feminino.

Nosso intuito foi o de pontuar os papéis exercidos pelas mulheres no interior das obras literárias, nos atentando a teoria da história e às teorias de gênero propostas por autoras como Claudia Maia³ e Carla Rodrigues⁴. Dessa forma, estudamos o lugar do feminino para além deste espaço propriamente privado da casa, compreendemos as mulheres como agentes em meio a diferentes relações e circunstâncias, especialmente com base na forma como são delimitadas nesse espaço que é o Romantismo. Assim, a

² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/ Contratempo, 2006, p. 41.

³ MAIA, Claudia. Gênero e Historiografia: um novo olhar sobre o passado das mulheres. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia-MG, v. 28, n. 2, Jul./Dez. 2015, p. 209. Disponível em: <file:///C:/Users/anapa/Downloads/34172-139133-2-PB.pdf>. Acesso em outubro de 2018.

⁴ RODRIGUES, Carla. As ondas feministas. *Cadernos O Globo*, v. 12, p. 46-49, 2017, p. 20.

literatura aparece em nosso artigo como um meio estético capaz de tensionar os pensamentos e as expectativas daquela temporalidade, tornando-se capaz, por vezes, de influenciar o julgamento e até mesmo as ações de seus leitores.

Destarte, em um primeiro momento do artigo desenvolveremos nossas compreensões acerca do reconhecimento das personagens Beatriz, Lucrecia e Leonor como mulheres também determinadas pelo que chamamos de *moralidade egoísta*. Ou seja, nas definições de Marcelo Rangel, trata-se da *moralidade* responsável pela privação da felicidade geral/da nação, que seria capaz de proporcionar a “infelicidade” de diferentes entes no período, e aqui do feminino.⁵ Dissertaremos acerca das narrativas e das formas pelas quais cada uma das personagens femininas de Gonçalves Dias presente nas obras compreendem a subserviência a qual estão submetidas, assim como à *abertura de expectativa* que proporcionava estas ações no interior da modernidade.

Já no segundo momento do artigo, nos voltaremos para as ações da personagem Lucrecia Petrone a luz das reivindicações feministas concernentes ao século XIX, a fim de entendermos como estas reivindicações estiveram presentes no Romantismo, ainda que de maneira indireta e orgânica. Por fim, nos voltaremos também para as ações das personagens Leonor de Mendonça e Beatriz Cenci, haja vista o *amor Eros* observado na trama das protagonistas e a forma pela qual este sentimento tornou possível a ânsia destas personagens, assim como a quebra de parte da submissão e da *moralidade egoísta* a que foram subjugadas.

Gonçalves Dias, o autor de ambas as obras que analisaremos no decorrer do artigo, nasceu em 10 de Agosto do ano de 1823, no Maranhão.⁶ Em 1838 embarcou para Portugal, com a finalidade de estudar e posteriormente tornar-se bacharel em direito. Tornou-se bacharel, jornalista, professor e também poeta, romancista, dramaturgo e tradutor. Um importante nome do Romantismo brasileiro, desde a *Canção do Exílio*- sua obra mais conhecida- até os dramas históricos que estudamos, desde a exaltação da natureza

⁵ RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p. 27.

⁶ LIMA, Renata Ribeiro. Representações de exílio e nacionalismo em Gonçalves Dias. *Nau Literaria*, v. 10, n. 02 jul./dez. 2014, p. 54.

brasileira até os enredos envolvendo estupro, agressão e assassinato de mulheres, como no caso das obras *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*⁷.

Beatriz Cenci foi escrita por Dias no ano de 1844, quando ainda estudava em Portugal. No ano de 1845 o autor retorna ao Brasil e submete a obra ao Conservatório Dramático, no entanto a peça foi recusada, dentre outros motivos, por ser imoral como encimado pelo próprio autor em uma de suas cartas enviadas ao seu amigo Alexandre Teófilo:

A minha Beatriz teve pena de excomunhão máxima- isto é- esta interdita de entrar no santuário das artes- no Teatro. O Bivar que fulminou aquela tremenda excomunhão encarregou-se da oração fúnebre: tem invenção disposição e estilo, disse ele, mas é imoral! Não lhe posso querer mal por isto. Deu-me a entender bem claramente que a publicasse, o que foi sempre a minha intenção, e que é agora mais do que nunca.⁸

De acordo com as próprias cartas escritas pelo autor e publicadas pela Biblioteca Nacional no ano de 1964, acreditamos que *Beatriz Cenci*, após ser recusada pelo Conservatório, não foi apresentada ou publicada durante a vida do autor.⁹ Já sua outra peça, *Leonor de Mendonça*, escrita em 1846, teve uma aprovação positiva em relação ao Conservatório. O drama foi submetido ao Conservatório Dramático e aprovado pelos pareceristas, inclusive por Diogo Soares da Silva de Bivar que havia recusado *Beatriz Cenci*. De acordo com o próprio Dias, *Leonor de Mendonça* teria sido considerada por Bivar como “coisa muito honrosa”. O aval tão esperado pelo autor para levar sua obra à cena estava dado, o roteiro e o prefácio haviam sido elogiados, restaria apenas à encenação. No entanto, a peça não subiu ao palco, Dias enviou-a a João Caetano, importante ator, diretor e empresário de companhias teatrais no Império, mas ao fim não obteve o sucesso esperado, tendo em vista que a peça não chegou a ser representada durante a vida do autor¹⁰.

Embora acreditemos que ambas as obras não tenham sido levadas ao palco durante a vida do autor- o que sempre foi a sua vontade- observamos que são importantes narrativas do período. Destacamos que as peças expressam as assertivas caras daquela

⁷ COSTA, Pedro Pereira da Silva. Gonçalves Dias. In. FRANCO, Afonso Arinos. *A vida dos grandes brasileiros*. Editora Três Ltda, 1974, p.43.

⁸ DIAS, Gonçalves. A. Correspondência Ativa. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v.84, 1964. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_084_1964.pdf. Acesso em 01 de novembro de 2018, p. 31.

⁹ DIAS, Gonçalves. A. Correspondência Ativa..., p. 31.

¹⁰ DIAS, Gonçalves. A. Correspondência Ativa..., p. 48.

modernidade e daquele estilo literário tão característico do Romantismo de Gonçalves Dias, representando também uma ação crítica de engajamento com o próprio mundo que circundava o poeta maranhense.¹¹

A narrativa de *Beatriz Cenci* conta com a história de Beatriz, uma jovem que ao sair do “desterro” no qual esteve encarcerada na infância, encanta-se com o mundo, com as festas, com os salões do castelo onde vive, se apaixona por Marcio e demonstra-se disposta a viver esse amor propriamente Romântico, até o momento em que é estuprada pelo pai Francisco Cenci. Tendo em vista a violentação de seu corpo a protagonista da história decide pela vingança, desejo que direciona o enredo até o findar da trama, no qual morrem Francisco Cenci (o pai), Márcio (o seu grande amor Romântico) e Lucrecia (a madrasta). Lucrecia Petroni é outra personagem importante da trama que pretendemos destacar no decorrer do artigo. Madrasta de Beatriz que sofre com as agressões físicas do esposo e que ao tomar consciência da violação do corpo da enteada decide vingar-se do antagonista. Lucrecia executa o envenenamento do esposo, no entanto é apunhalada e morre ao fim da trama.

Leonor de Mendonça foi escrita por Gonçalves Dias¹² em 1846, e é conhecida por ser a peça mais famosa do autor, aquela que recebeu a aprovação do Conservatório Dramático ainda que não tivesse subido aos palcos do Império¹³. Trata-se da história da Duquesa de Bragança, casada a contra gosto com o Duque D. Jaime, por quem sentia medo e não amor. Ao seguir da trama Leonor se apaixona por Alcoforado, um jovem empregado da casa que corresponde aos seus sentimentos. Leonor e Alcoforado decidem abrir mão deste amor pela honra da protagonista, no entanto são surpreendidos pelo Duque que insiste na traição de sua esposa. Ao fim D. Jaime mata Alcoforado e Leonor. A protagonista da trama morre logo após tomar consciência da subserviência concernente a sua posição de mulher.

A Tomada de Consciência das Personagens Acerca de Seu Próprio Lugar no Mundo

¹¹ PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Romântico: A explosão de 1830. In. GUINSBURG. J. *O Romantismo*. Editora Perspectiva, 1993, p. 172.

¹² DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça [1846]. In. GIRON, Luiz Antonio. (org) *Teatro de Gonçalves Dias*. Martins Fontes, 2004, p. 285-436.

¹³ DIAS, Gonçalves. A. Correspondência Ativa..., p. 48.

No decorrer das tramas de Gonçalves Dias, as personagens femininas do autor voltam-se para isto que seria a abertura do *horizonte de expectativa* para o feminino na modernidade, e isto ao tomarem consciência de seus próprios lugares no mundo, assim como das condições as quais são submetidas às subserviências de seu próprio tempo. Destarte, na tentativa de compreender a forma pela qual se dá esse processo durante as tramas, direcionamo-nos primeiramente a personagem Lucrecia Petroni, em *Beatriz Cenci*. Iniciamos com Lucrecia porque, ao contrário das protagonistas que necessitaram de algum *insight*, ou seja, de algum gatilho para que se conquistassem a compreensão de seus próprios lugares no mundo, Lucrecia já aparece desde o início da narrativa com essa percepção. Isso porque as tramas narram mais detalhadamente à maneira pela qual a *moralidade egoísta* se abateu sobre suas personagens principais, a forma pela qual o estupro e o assassinato foram impostos sobre Leonor e Beatriz, e como ambas sofreram/perceberam o que lhes ocorria. Já no que se refere à personagem coadjuvante, o autor inicia a narrativa com sua personalidade já desenvolvida.

No tocante a *moralidade egoísta*, Marcelo de Mello Rangel salienta que se tratava de um sentimento egoísta e individualista criticado pelos Românticos no Brasil.¹⁴ Sendo que nesse caso “egoísmo” significa, nas definições apresentadas por Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, a própria privação da felicidade ao menos da maior parte/nacional. Dito em outras palavras, para os Românticos embebidos pelo clima histórico do Brasil na modernidade, o homem deveria abandonar o “egoísmo”/o individualismo e unir-se aos outros homens a fim de “construir uma sociedade no interior da qual o principal objetivo deveria ser o bem da comunidade, da pátria.”

Assim, e considerando a consciência intrínseca a personagem de Dias, entendemos que Lucrecia não passa pelo amadurecimento de sua personalidade no interior do drama, tendo em vista que inicia a trama com plena compreensão do mundo, do “egoísmo” e do sofrimento que carrega devido à sua condição de mulher. Tanto o tratamento ríspido que recebe do esposo, quanto às traições e as agressões físicas que sofre já aconteceram/acontecem, são narradas como frequentes desde um tempo anterior àquele do roteiro. Nos diálogos abaixo é possível perceber a forma pela qual a personagem

¹⁴ RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói...*, p. 27.

entende sua posição de mulher, uma vez que questiona tanto o lugar que exerce no interior do matrimônio quanto à inviabilidade de um eventual divórcio:

Olímpio Petroni- Esqueces que eu sou padre?

D. Lucrecia- Lembro-me que és nobre. Sabes tu que ameaças arrotei antes de dar este passo? Sabes tu que injurias vomitou ele contra o nosso nome, contra a nossa família, ele, um homem pervertido, um nobre com nobreza comprada, ele, um Cenci? Tu foste o autor deste casamento, pois sabe; ainda hoje me comparou ele com essas mulheres, que se assentam à porta do seu castelo, mendigando uma esmola, e como a elas, por caridade, me atirou com o seu nome. Olímpio! Olímpio! Ele me tem dado o mesmo tratamento que daria a essas mendigas! Muitas vezes tenho sentido a sua mão contra o meu rosto! Tu não o sabias, que a ninguém o tenho dito; não o sabias, não o podias imaginar.¹⁵

[...]

Olímpio Petroni- Talvez que algum dos meus amigos se quisesse encarregar desse negócio.

D. Lucrecia- Oh! És um covarde! Queres alcançar o chapéu de cardeal por uma covardia, e por covardia não o queres perder. Petroni, o hábito de que usas tirou-te o sentir de um nobre! És verdadeiramente um padre! Que!... Tratam-me como se eu fosse uma escrava; insultam-me, insultam o teu nome, e não te assoma o rubor ao rosto, e falas de divórcio, e perguntas-me: o que dirá a Sua Santidade?¹⁶

[...]

D. Francisco- Sois demasiadamente orgulhosa, D. Lucrecia.

D. Lucrecia- Pois admira que me conhecendo vós tão orgulhosa me julgueis capaz de negar um feito que eu haja praticado. Não pedi um divórcio, D. Francisco, porque mesmo pedido por mim me seria mais desonroso a mim do que a vós, porque me seria preciso alegar fatos pelos quais há mais tempo eu devera ter perdido, porque eu não quero que ninguém saiba que um homem ousou tocar-me nas faces. Meu nobre irmão, com a resignação evangélica, esqueceu-se do que eu lhe disse, e por misericórdia talvez se quis intrometer nos negócios de sua irmã.¹⁷

O passo dado sob ameaças e mencionado por Lucrecia na citação era o de contar a seu irmão Olímpio Petroni acerca de sua condição, do tratamento que recebia no matrimônio, das agressões que sofria do esposo. Lucrecia já havia compreendido, como mencionado anteriormente, “o seu lugar” de esposa, mas concebia também certa injustiça que a levava a este mesmo lugar, e é a isso que a personagem se refere nos diálogos com Olímpio. “Tratam-me como se fosse uma escrava”, nas palavras da própria personagem, sente-se escrava em seu casamento, obrigada a obedecer e a pertencer ao seu marido. Já

¹⁵ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci [1844]. In. GIRON, Luiz Antonio (org.). *Teatro de Gonçalves Dias*. Martins Fontes, 2004, p. 2018.

¹⁶ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci..., p. 220.

¹⁷ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci..., p. 230.

no diálogo em que a personagem conversa com Francisco Cenci é possível perceber a forma pela qual Lucrecia entende a sua posição de “mulher” no interior dessa *moralidade egoísta*. Ao ser questionada sobre a possibilidade do divórcio observamos que a personagem aponta para a sua inviabilidade, uma vez que seria uma vergonha ainda maior para ela, mulher, do que para ele, homem. E o medo da exposição social já havia aparecido anteriormente nos diálogos da personagem, no momento em que decide “ceder” à ordem de Francisco e “aparecer” no sarau em que Beatriz seria “desonrada”, comparece por medo da repercussão social que a falsa acusação de adúltera poderia lhe causar.¹⁸

Lucrecia evita a acusação de adultério e uma exposição social comparecendo ao sarau oferecido por Francisco Cenci. Atitude que acaba, ainda que a contra gosto, tornando o ambiente “mais receptível” a Beatriz, como bem desejara o antagonista da trama. Francisco desonra/estupra a filha. O caso narrado por Dias se trata de um incesto, de uma “copula carnal entre parentes”, como descrito no Dicionário da Língua Portuguesa, de Antonio Moraes e Silva e também de um estupro, uma “copula com virgem e violenta” como destacado pelo mesmo dicionário já em seu volume II, do ano de 1789.¹⁹ O uso de violência foi evidenciado pela trama através da não aceitação de Beatriz em relação à agressão sofrida. Em outras palavras, não há uma cena em que a protagonista se entregue espontaneamente às investidas incestuosas do pai; pelo contrário, Beatriz é inocente e enganada. Ao sofrer o estupro sente-se perdida/desonrada, como apontado pela protagonista ao lançar-se nos braços de Lucrecia: “Minha mãe!... Minha mãe!... Ah! Estou perdida.”²⁰ E com a constatação de sua “perdição”, Beatriz toma consciência também de seu lugar de “mulher” na narrativa, como observado nos diálogos abaixo:

Francisco- Então me pedias que eu tirasse daquele desterro e daquele abandono!- E hoje que eu preciso de ti como da luz dos meus olhos, me pedes o mesmo desterro noutros tempos tão aborrecido!

Beatriz- Então eu não sabia quão caro fazeis pagar o que vós chamais de favores. Isto que vos peço, D. Francisco, não é um capricho, é uma necessidade. Já que me aviltastes aos meus próprios olhos, não me obrigueis a estar na vossa presença como um criminoso no pelourinho. Deixai-me viver a minha vida, que oxalá seja breve, e eu rogarei a Deus por vós, D. Francisco, por vós, meu pai, que me assassinastes, e que

¹⁸ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci..., p. 199.

¹⁹ DICCIONARIO da Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832. Diccionario da Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832, p. 142.

²⁰ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci..., p. 221.

tendes vivido uma longa vida talvez por desgraça vossa sem nenhuma ação meritória.²¹
[...]

D. Francisco- Deveis de saber que sou de gênio esquisito e teimoso. Então Beatriz? Bem vedes que o Senhor Márcio espera a vossa declaração.

Beatriz- E eu lha farei, D. Francisco! Eu lha farei, pois que a isso me obrigais D. Francisco, vedes vós este luto que eu visto? É porque desde ontem que não sois meu pai. Vós sois... o que eu nunca julguei que homem nenhum pudesse ser! Escutai-me, cavalheiro, vós sois nobre, nobre de sangue, nobre de pensamento, nobre como não é aquele homem que eu chamei de meu pai. Escutai-me. Esse homem por minha desgraça me achou formosa e jurou manchar-me. Não se lhe deu de eu ser sua filha-leu, para me seduzir, contou-me histórias doutros tempos, contou-me lendas de santos incestuosos por tal arte que quem os ouvisse os julgará santos pelo crime e não apesar dele. Ímpio! Ímpio que ele é! Muitos anos me teve encerrada num cárcere- ele me visitava, e me dizia coisas horríveis, tão horríveis que ainda hoje as tenho gravado na memória, bem que ele, hipócrita as disfarçasse. Eu não as compreendia. Para me fascinar deu bailes suntuosos, torpes, imundos... foi tudo em vão, porque nesses biles não via a D. Lucrecia. Para a obrigar a ser parte de semelhante espetáculo, ele- um homem! Alçou a mão sobre sua esposa e valeu-se de astúcia infernal. Ele soube que estáveis no aposento de D. Lucrecia, sabia que éreis meu amante, fingiu que éreis o amante de sua mulher, e ameaçou assassinar-vos e denunciá-la como adultera! Ela prometeu de ir ao sarau e eu fui perdida! E hoje, para se vingar de mim, que disse que vos amava, astuciosamente, ignobilmente me tem martirizado, me tem feito morrer lentamente.²²

É pela narrativa da protagonista que conhecemos a sua própria compreensão da história, a sua análise de todos os fatos ocorridos desde a sua clausura e as visitas paternas, até o momento de seu estupro.²³ E aqui se trata de uma narração “pós”-trauma, de uma narração já dotada da observação da protagonista de *Beatriz Cenci*, na qual a personagem enxerga-se na história como vítima/injustiçada. A “bondade” observada até o momento na personagem que antes ainda não havia conhecido a corrupção própria do mundo, em termos *rousseauianos*, dá lugar a uma “personagem reflexiva”. Se antes a protagonista prezava pela liberdade- a liberdade de amar, festejar, escolher o seu cônjuge-, agora ela ansiava pela justiça/pela vingança. Se antes Beatriz não havia ainda conhecido a maldade do mundo, apresentando-se como uma personagem “inocente” do “Romantismo”, tal qual

²¹ DIAS, Gonçalves. *Beatriz Cenci...*, p. 233.

²² DIAS, Gonçalves. *Beatriz Cenci...*, p.244-245.

²³ Destacamos que, o estupro sofrido por Beatriz se insere também em uma modalidade e gravidade específica que é a do incesto, uma vez que o dicionário de Luiz Maria da Silva Pinto (1832) aponta: Incesto: Ajuntamento carnal ilícito entre parentes até o quarto grão. DICIONARIO da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto..., p. 605.

observam Anatol Rosenfeld²⁴ e Regina Zilberman²⁵ em outras personagens do estilo literário, nesse momento a “maldade” e a “corrupção” já lhe faziam parte. Os autores citados mencionam a influência do pensamento *rousseauiano* nos escritores românticos perante a construção de personagens “puras”, “boas” e “inocentes” próximas à natureza humana, ainda não influenciadas pela maldade própria ao mundo/ à sociedade. A maldade capaz de corromper o homem, nos termos de Rousseau, chega a Beatriz no momento em que é estuprada²⁶. Beatriz tornara-se então parecida não apenas com a madrasta Lucrecia, mas também com a outra personagem de nossa análise, Leonor de Mendonça.

É possível pontuar as características em que a Duquesa de Bragança (*Leonor de Mendonça*) aproxima-se tanto de Lucrecia quanto de Beatriz, haja vista que se Leonor conhece a infelicidade matrimonial desde o início da narrativa e, conseqüentemente, a “maldade” social que também atingira Lucrecia Petroni (*Beatriz Cenci*), por outro lado precisa, assim como Beatriz, de um *insight* para reconhecer a sua subserviência na trama. E, no caso de Leonor, isto que estamos chamando de *insight* aparece apenas ao final da narrativa em seu último ato, no momento em que a personagem toma consciência de seu assassinato:

A Duquesa- Não posso orar!... O meu coração não pode despegar-se da vida, minha alma não pode elevar-se até Deus e a religião me não pode consolar!... Quisera ter alguém que me falasse, porque me parece que isto é um sonho! Um sonho horrível que me esta sufocando!... Tenho frio!... Mas por que aterrorizar-me assim? Se eu tenho sempre de morrer, que importa que me venha a morte agora ou logo, hoje ou passados anos?... A vida cansa, e Deus tem um sorriso mais carinhoso para aquele que mais sofre sobre a terra, e eu tenho sofrido muito!... Em vão, em vão! Apesar do sofrimento eu quisera ser como as outras, viver a minha vida até o fim, e morrer com a morte que Deus manda! O Duque é bem cruel e todavia eu sou como ele, sou talvez mais do que ele, e morrerei!... Morrerei porque sou fraca, morrerei porque sou mulher!... Deus foi misericordioso para comigo em me não ter dado uma filha; que, se eu a tivesse, por muito que a amasse, e ainda que ela fosse a única... meu Deus! Cometeria hoje um crime... matava-a... seria talvez condenada por toda a eternidade, porém ela seria livre no céu! Mas por que será irrevogável a minha condenação? Eu sou esposa sua, a mãe de seus filhos... Porventura quis ele punir a minha imprudência só com o terror, e a estas horas já ele terá pensado que o meu martírio deve acabar.

²⁴ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 3.

²⁵ ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luis (org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.264-271.

²⁶ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo, p. 3.

O Duque é generoso; se ele tem sempre esmola para os mendigos, porque não terá também piedade para os que sofrem? Eu sofro tanto.²⁷

Ao fim, a generosidade do Duque não se expressou como a Duquesa esperava. Foi assassinada tanto na história real, que acontecera em Vila Viçosa no ano de 1512, quanto na ficção, escrita em 1846. Com o agravante de que na ficção a protagonista da trama compreende-se como uma mulher completamente “inocente”, uma vez que nós leitores testemunhamos a sua fidelidade. Já na publicação da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa, vida do Duque D. Jaime* que retrata o ocorrido em 1512, nos é apresentada apenas a confissão do Duque de que teria matado a sua esposa por “acreditar” que ela havia lhe traído. Mas a questão colocada em nossa leitura não versa entre a “traição” ou a “não traição” da Duquesa, mas sim com a *moralidade egoísta* que determina a trama, independente da realização ou não do amor de Leonor e Alcoforado. O que nos importa é o fato de que a personagem principal foi assassinada momentos depois de tomar consciência do “todo” da história, momentos depois de perceber que morreria “por ser mulher”.²⁸ Consciência observada na personagem e que acreditamos ser concernente á uma crítica do próprio autor acerca da condição feminina de seu período, como explicitado por Dias no prólogo da obra:

Há aí também outro pensamento sobre que tanto se tem falado e nada feito, e vem a ser a eterna sujeição das mulheres, o eterno domínio dos homens. Se não obrigassem D. Jaime a casar contra a sua vontade, não haveria o casamento, nem a luta, nem o crime. Aqui está a fatalidade, que é filha dos nossos hábitos. Se a mulher não fosse escrava, como é de fato, D. Jaime não mataria sua mulher. Houve nessa morte a fatalidade, filha da civilização que foi e ainda é hoje.²⁹

A compreensão de Leonor de que “sofre por ser mulher” está presente também em outras personagens e obras literárias e acadêmicas acerca do Romantismo. A julgar pelas análises desenvolvidas por autoras como Regina Lúcia Potieri³⁰ e Valéria Marco³¹ em seus respectivos trabalhos, *A voragem do olhar* e *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de*

²⁷ DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça..., p. 408.

²⁸ No que se refere à história real, cf: HISTÓRIA Genealógica da Casa Real Portuguesa. D. Senhor D. Jaime, quarto duque de Bragança. Tom. 5°. Cap.8°. Lisboa ocidental, na oficina SILVIANA, da Academia Real. M. DOO. XXXVIII. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Historia_Genealogica_da_Casa_Real_Portuguesa_Tomo_5.pdf. Acesso em 10 de julho de 2019.

²⁹ DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça..., p. 293.

³⁰ POTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 1-184.

³¹ MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.1-204.

Alencar, nos quais são explicitados os perfis de personagens importantes da literatura Brasileira: Lúcia e Aurélia. No texto de Potieri conhecemos a interpretação da autora acerca de Aurélia (*Senhora*), sendo possível pontuar a tomada de consciência e, sobretudo, as “ações” estabelecidas pela protagonista da trama expressas a partir do desejo de vingança e a consequente “compra” de seu marido. Mas, principalmente na edificação do caráter de Seixas, graças ao “agir” de Aurélia. Já no texto de Marco, somos apresentados à tomada de consciência do lugar que Lúcia (*Lucíola*) exerce na narrativa. A personagem protagonista de *Lucíola* percebe-se enquanto “prostituta”, compreendendo a posição/marca moral imposta sobre ela através da impossibilidade de tornar-se uma mãe e esposa como parte da “boa sociedade”, e, “decidir” o que fazer com o próprio corpo:

Lúcia- Ah! esqueci que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover!

A percepção de que as personagens do Romantismo- fossem elas ricas herdeiras, mulheres da “boa sociedade” brasileira ou prostitutas de “alto escalão” - adquirem, no decorrer de suas narrativas, a consciência do lugar do feminino, aparece nas mais diferentes obras, como apontado por Marco e Pontieri nos textos de José de Alencar, e aqui com maior atenção em Gonçalves Dias. Nossa intenção é compreender que, assim como os autores e agentes históricos da temporalidade oitocentista, também as personagens literárias foram capazes de exprimir as assertivas do período. Ou seja, foram capazes, ainda que no espaço delimitado pela literatura, de expressar as esperanças e as expectativas não apenas de seus autores, mas também de outros atores políticos e sociais, como no caso do feminino intrínseco às histórias de Beatriz, Lucrecia e Leonor.³²

³² De acordo com Gumbrecht, há, neste momento da modernidade a possibilidade desta tomada de consciência, ou seja, a percepção de que se está sendo determinado por estes ou por aqueles valores a despeito de seu próprio lugar, compreensão que torna possível uma noção de *observador de segunda ordem* estabelecida pelo autor. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da modernidade. In: *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.13-21. Destacamos ainda que a Lucrecia e a Leonor não restava a separação como possibilidade de suas ações, tornando-se necessário que as personagens agissem no interior do matrimônio, haja vista que a lei do divórcio no Brasil foi aprovada apenas em 1854, ano posterior a escrita das peças. DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 15.

A Decisão Pelo “Agir”: A Leitura das Ações à Luz das Reivindicações Femininas Oitocentistas e da Incidência do Amor no Romantismo

Considerando o estudo das personagens de Gonçalves Dias, e a ampliação do *horizonte de expectativa* para o feminino na modernidade, destacamos também uma nova maneira de observação do lugar da mulher e do feminino na história, tendo em vista que historiadoras e filósofas como Michelle Perrot³³, Judith Butler³⁴, Claudia Maia³⁵ e Carla Rodrigues³⁶, apontam para isto que seria à crescente ressignificação da história das mulheres e dos estudos de gênero. Partindo dessas autoras, compreendemos que o estudo do feminino na universidade passa por uma significativa transformação, visto que tende a ultrapassar a compreensão do espaço privado destinados às mulheres, direcionando-se também “ao espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação” e, neste caso, da arte. Uma história do feminino que deixa de ser especificamente uma história das vítimas para tornar-se, também, uma história de mulheres agentes/ativas.

Destarte, compreendemos que com as discussões suscitadas na modernidade, as mulheres passaram a exercer suas funções para além do espaço delimitado pela casa e pela religião, inclusive através deste âmbito que é a literatura, especialmente a Romântica. As festas, óperas, teatros, folhetins, danças e fotografias tornaram-se alternativas concretas para a revelação de sua presença e sensualidade.³⁷ Ao encontrarem a possibilidade de interagir cada vez mais em ambientes públicos, encontraram também a possibilidade de reconhecer o papel imposto a elas por certa *moralidade egoísta* de seu período, o que as levou ao conseqüente alargamento do *horizonte de expectativa* para o feminino no século XIX, ainda que no interior do espaço urbano e na literatura³⁸.

As reivindicações femininas podem ser observadas em diferentes segmentos, épocas e espaços político-sociais, a julgar pela participação de mulheres na Revolução Francesa, na Revolução Americana, e até mesmo no contexto das ideias iluministas, como apontado por autoras como Laís Paula Rodrigues de Oliveira e Latif Antonia Cassab em *O*

³³ PERROT, Michelle. *Minha história das Mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2007, p. 16.

³⁴ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 17.

³⁵ MAIA, Claudia. *Gênero e Historiografia...*, p. 209.

³⁶ RODRIGUES, Carla. *As ondas feministas...* p. 20.

³⁷ CRUZ, 2004, p. 86.

³⁸ RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói...*, p. 90.

*movimento feminista: algumas considerações bibliográficas.*³⁹ Porém, podemos perceber que a manifestação pelos direitos femininos tomou uma forma mais efetiva a partir do século XIX com o advento do movimento feminista, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, sendo fundamental a demandas operárias e sufragistas.⁴⁰ A entrada do feminismo no Brasil é pontuada não apenas por Rodrigues e Cassab, mas também por Zahidé Lupinacci Muzart⁴¹, ao enfatizarem que aqui o movimento apareceu de forma mais crítica no século XX, apesar de já estar presente nos periódicos e obras literárias do século XIX. De maneira que destacamos as obras de escritoras como Josefina Alvares de Azevedo e Andradina de Oliveira, haja vista suas reivindicações pelo direito à educação, ao trabalho e ao divórcio. Dessas assertivas da formação do feminismo pretendemos apontar o fato de as reivindicações feministas serem compreendidas, no século XIX e até mesmo no início do XX, através de lutas propriamente institucionais. Ou seja, naquele momento as discussões versavam entre os direitos sociais e políticos das mulheres, o direito ao divórcio, ao trabalho, ao voto e à escolha matrimonial. E essas questões estiveram presentes também nas formas de ficção, nas narrativas e enredos da modernidade, inclusive no que diz respeito à nossa análise de Gonçalves Dias.

Não afirmamos que Gonçalves Dias era um dramaturgo engajado no movimento feminista vigente no século XIX, fosse na Europa ou no Brasil, mas que os ideais do feminismo estiveram presentes nas discussões político-sociais do período, aparecendo, ainda que de forma indireta e pré-delimitada pelo espaço que a ficção permite, nas mais diferentes críticas suscitadas pelo Romantismo. E aqui em Gonçalves Dias, mais

³⁹ CASSAB, Latif Antonia; OLIVEIRA, Laís Paula Rodrigues. O movimento feminista: algumas considerações bibliográficas. In. *Anais do III Simpósio Gênero E Políticas Públicas*, 2014, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014, p. 1-7. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT10_La%C3%ADs%20Paula%20Rodrigues%20de%20Oliveira%20e%20Latif%20Cassab.pdf Acesso em 23/11/2018.

⁴⁰No que se refere à vigência do feminismo nos EUA e na Europa no século XIX, destacamos os apontamentos de autoras como Simone de Beauvoir e Angela Davis. Tendo em vista o movimento feminista na Europa, Beauvoir aponta que “No século XIX, a querela do feminismo torna-se novamente uma querela de sectários; uma das consequências da revolução industrial é a participação da mulher no trabalho produtor: nesse momento as reivindicações feministas saem do terreno teórico, encontram fundamentos econômicos; seus adversários fazem-se mais agressivos. BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960, p. 17-180. Já no que se refere ao movimento nos EUA, Davis reitera que “Em 1895- cinco anos depois da fundação da General Federation of Women’s Clubs (Federação Geral de Agremiações de Mulheres) responsável por consolidar um movimento associativo que refletia as preocupações das mulheres brancas de classe média, cem mulheres negras de dez estados se reuniram na cidade de Boston, sob a liderança de Josephine St. Pierre Ruffin, para discutir a criação de uma organização nacional de agremiações de mulheres negras.” DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*, 1944. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 15.

⁴¹ MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*. CFH/CCE/UFSC. Vol. 11, n. 1, 2003, p. 225-233.

especificamente na personalidade e nas ações de Lucrecia Petroni (*Beatriz Cenci*).⁴² Ao compreender o seu lugar no mundo, como já explicitado anteriormente, Lucrecia “age” e faz seus questionamentos em relação ao matrimônio, à “impossibilidade” do divórcio, ao direito à escolha e à segurança feminina, lutas e reivindicações próprias a este primeiro feminismo experienciado pela modernidade.

Destacamos ainda outra característica concernente ao “agir” da personagem Lucrecia, trata-se da ausência do sentimento amoroso em seu sentido *Eros*, ou seja, o amor paixão. Ao contrário de Leonor e Beatriz, que agem influenciadas pelo *amor Eros*, Lucrecia decide agir e vingar-se pelas agressões físicas e psicológicas sofridas por ela e pelo estupro sofrido pela enteada Beatriz (*Beatriz Cenci*). E, ao fim, após esgotarem-se as suas possibilidades pacíficas de ação, decide agir com violência através do envenenamento do esposo.⁴³

D. Lucrecia- Algumas palavras mais. E quando eu um dia vos pedi reparação de um insulto que me fora feito em público por uma... nem eu sei como a hei de chamar! Vós em público me injuriastes, e na vossa câmara levantastes a mão contra o meu rosto. Não é verdade?

D. Francisco- D. Lucrecia esta dor, esta dor anseia-me...

D. Lucrecia- Deixai-me ver o vosso rosto. Está bem. Dir-vos-ei agora, D. Francisco. A escrava vinga-se do senhor que era um infame, e a mulher vinga-se do marido que era grosseiro e covarde. Estas envenenado!

D. Francisco- Meu Deus!

[...]

D. Lucrecia- Rugi, senhor, rugi que já não podeis fazer mal a um homem como eu, dissestes vós, não se deve ameaçar- é feri-lo prontamente. Como nos entendemos! A vossa mão se alevantou sobre mim, e eu nem ao menos fiz sinal de vos querer suster o braço! Ameacei-vos porventura? Não, matei-vos simplesmente, sem um gesto, sem uma palavra. Obrigastes vossa mulher a representar comédia toda esta noite... Oh! É muito malfeito. Enganastes a Beatriz fingindo-vos sonolento, e eu vos enganei fingindo que vos acreditava! E então é isto uma vingança?⁴⁴

⁴² Salientamos ainda que, da mesma maneira em que compreendemos nuances da primeira onda feminista na personagem Lucrecia Petrone, Décio de Almeida Prato aponta pra a incidência do teatro feminista em Gonçalves Dias a partir da obra Leonor de Mendonça: “Leonor de Mendonça lança inutilmente tais verdades contra o Duque. A retórica, das palavras e dos sentimentos, é a da época mas o pensamento, sem deixar de ser romântico, aponta curiosamente para o teatro feminista de fim do século.” PRADO, Décio de Almeida. Leonor de Mendonça: amor e morte em Gonçalves Dias. In: *Esboço de figura* – homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 100.

⁴³ O *amor Eros*, do grego, também significa o amor sexual. Platão aponta para os riscos proporcionados por esse sentimento e direciona a necessidade do equilíbrio como possibilidade de virtude. QUADROS, Elton Moreira. Eros, Fília e Ágape: o amor do mundo grego à concepção. *Acta Scientiarum. Humanand Social Sciences*, Maringá, v. 33, n. 2, p. 165-171, 2011, p.165-171. Acesso em 20/12/2018. file:///C:/Users/anapa/Downloads/10173-61595-1-PB.pdf.

⁴⁴ DIAS, Gonçalves. *Beatriz Cenci...*, p. 279-281.

Assim como Lucrecia, Beatriz também agiu movida pela vingança, e poderíamos supor primeiramente que o desejo da jovem em vingar-se foi manifestado a partir do estupro sofrido pela própria personagem, como bem aconselhou sua madrasta: “Eu já o sabia!... Vinga-te”⁴⁵. No entanto, nesse momento Beatriz ainda não decidira se vingar, sentia-se “perdida”/“impura”, desejava apenas voltar para a clausura de sua infância. A “ação” direcionada ao envenenamento do pai surge apenas quando Francisco a faz confessar a Márcio a perda de sua castidade. Nesse momento Beatriz decide matá-lo, declarando que poderia perdoar o pai por tudo, menos por envergonhá-la diante de seu “grande amor”, ou seja, moveu-se graças ao empecilho frente ao cumprimento de sua “escolha amorosa”:

Beatriz- Eu lhe perdoaria tudo! Eu lhe perdoaria a minha desonra- o meu futuro sem esperança- e a condenação de minha alma, que depois dessa noite fatal não pôde ter um pensamento de piedade nem de resignação. Mas por que me obrigou ele a corar diante de Márcio, de meu nobre Márcio que eu tanto amava, que ainda amo tanto? Eu queria morrer, já estava resolvida a isso; porém quisera que o meu Márcio se fosse ajoelhar sobre a minha sepultura, e que ali orasse por mim; por mim que tanto o amara, e que morreria porque já o não podia amar! Que lhe respondesse ele: não quero; e eu resgataria a sentença de sua condenação, e depois quando dentro da minha alma eu lhe houvesse perdoado, porque não queria ir para o céu com um pensamento de vingança, eu me deitaria resignada sobre a minha sepultura, esperando que a morte me levasse da vida. Mas ele não o quis assim! Insensato! Insensato!⁴⁶

O amor figurou como um sentimento muito importante ao Romantismo, estando presente em diversos enredos, fossem eles dramas, comédias ou romances. Todavia, a análise que propomos ultrapassa esta que já foi explorada por outras autoras, como Emília Viotti da Costa⁴⁷, em sua compreensão do amor como um sentimento propriamente “idealista” e “divinizado”. Partindo dos dramas narrados por Gonçalves Dias, compreendemos que o amor figurou como um importante incentivo à ação/ao protagonismo feminino, uma vez que a expressão do sentimento na literatura do dramaturgo surge como a *abertura de expectativa*, a possibilidade da escolha: a escolha pelo casamento, pelo cônjuge, e pelo sentimento em detrimento do acordo econômico e

⁴⁵ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci..., p. 221.

⁴⁶ DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci..., p. 259.

⁴⁷ COSTA, Emília Viotti. *Concepção do Amor e idealização da mulher no romantismo: considerações a propósito de uma obra de Michelet*. v.4, 1963, p. 38.

familiar.⁴⁸ Como uma forma de resistência do feminino a isto que seria a *moralidade* e a imposição do casamento por obrigação. Acreditamos que o amor tenha surgido no Romantismo como uma virtude capaz de mudar a vida e até mesmo os agentes sociais. Por amor Beatriz (*Beatriz Cenci*) decide se casar e, posteriormente, se vingar; por amor Lúcia (*Luciola*) e Carolina (*As asas de um anjo*) abandonam a prostituição; por amor Aurélia (*Senhora*) reconcilia-se com Seixas; pela falta de amor Leonor (*Leonor de Mendonça*) e Lucrecia (*Beatriz Cenci*) são infelizes no casamento. Outro detalhe importante acerca do amor Romântico consiste no fato de que, de acordo com Décio de Almeida Prado⁴⁹, os empecilhos do amor no Romantismo são configurados através de “convenções morais ou religiosas”. Destarte, Leonor (*Leonor de Mendonça*) não pôde amar Alcoforado porque já havia se casado graças a um acordo familiar, e, sobretudo, porque pertenciam a diferentes seguimentos sociais. Da mesma forma, Beatriz – especialmente após seu estupro - não se compreendia mais digna de amar Márcio, graças à impossibilidade do cumprimento de seu dever social enquanto “mulher digna/virgem”.

No entanto, em uma análise mais detalhada do amor vivenciado pelas personagens de Gonçalves Dias, à luz da filosofia de Schiller⁵⁰ entendemos que o sentimento se configurou de forma distinta na jovem Cenci e na Duquesa de Bragança.⁵¹ Beatriz (*Beatriz Cenci*) ama Márcio profundamente desde o momento em que o escuta cantar pela primeira vez, o ama porque ele é “belo”, “nobre”, porque “treme em sua presença”. O ama como forma de resistência até o final da narrativa, resiste às intenções incestuosas do pai, apesar de não conseguir evitá-las; resiste aos empecilhos frente à realização do amor, decidindo envenenar Francisco Cenci; resiste à própria vida, preferindo a morte em detrimento de sua sobrevivência sem o amor de Márcio. O amor que Beatriz Cenci sente é superior à “natureza sensível” do sofrimento, escolhe sofrer por esse amor a todo o momento, como

⁴⁸ Observamos que, o *amor* no Romantismo pode ser percebido em diferentes personagens e narrativas, e, que aqui estabelecemos apenas uma das possibilidades de interpretações deste sentimento na modernidade, a despeito de outros autores e análises do *amor* que expressam outras possibilidades de leitura do sentimento, compreendendo-o, por vezes, como idelaista e até mesmo conservador, nisto que acreditamos ser certo indício do *espaço de experiência* naquela temporalidade. COSTA, Emília Viotti. *Concepção do Amor e idealização da mulher no romantismo...*, p. 38.

⁴⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Leonor de Mendonça...*, p. 176).

⁵⁰ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 1-128.

⁵¹ Salientamos que nossa leitura do amor Romântico em Gonçalves Dias a luz da filosofia de Friedrich Schiller, surge das considerações apresentadas por Dias, em suas cartas, em relação ao filósofo alemão. De onde podemos compreender que o autor brasileiro não apenas conhecia as obras de Schiller como também traduziu uma das peças do autor; *A noiva de Messina*.

parte de uma “natureza racional”, e porquanto como realização de um sentimento propriamente “sublime.”

Para Schiller, o “sublime” configura-se como um objeto capaz de fazer o homem notar a impotência natural dos seres, ao mesmo tempo em que permite aos seres a descoberta da resistência, de forma que dissocia a própria existência física da personalidade. Em outras palavras, nos termos schillerianos, apenas o “sublime” seria capaz de provocar/apoiar a razão humana a ponto de abrir mão do prazer sensível, a fim de alcançar a liberdade frente limitações. E no caso de Beatriz, a liberdade/a autonomia de amar, sentir e escolher, ainda que o amor leve à morte, ao sofrimento físico/sensível.⁵² Um sentimento extremo, diferente daquele observado em Leonor (*Leonor de Mendonça*), uma vez que a Duquesa ama Alcoforado até o momento em que sofre, descobrindo-se ameaçada de morte graças a esse amor:

Alcoforado- Que importam! Quando o homem é feliz, parece que toda a natureza se esmera em proclamar a sua ventura. Que vale a voz do trovão quando o contentamento nos mora dentro d’alma!

A Duquesa- Não os quisera escutar!

Paula (de fora)- Andam homens armados pelos corredores. Acautelai-vos!

Alcoforado (correndo à janela)- Cortaram a corda! E fui eu quem vos lancei nesse abismo!

A Duquesa- Trata-se de vós, senhor; vejamos se vos podemos salvar!

Alcoforado- Estais salva. Dizei somente que me perdoais para que eu morra consolado.

A Duquesa- Que ides vós fazer?

Alcoforado- Oh! Nada! Lançar-me-ei do vosso balcão abaixo e talvez que ainda me sobrem forças para ir morrer fora do vosso parque.

A Duquesa- tendes alma sublime, Alcoforado; eu contudo não posso aceitar o vosso sacrifício, que a vossa morte seria terrível testemunho contra a minha inocência.

Alcoforado- Quem se atreveria a responsabilizar-vos pela morte de um miserável que aparece sem vida por baixo das vossas janelas? Não é este o último recurso?

A Duquesa- Não, esperai. (vai à janela e recua aterrada) Meu Deus! O parque esta todo iluminado... Que eu não cometesse culpa nem crime, e que tenha de ver manchada a minha reputação!⁵³

[...]

Lopo Garcia- Prossegui.

A Duquesa- Ele ia partir para África, mais por força das minhas instancias do que por vontade sua. Cheio de funestos pressentimentos, que ainda mal se realizaram, ele se

⁵²Pontuamos que, para Chiari, há em *Leonor de Mendonça* a compreensão disto que seria o “sublime”, uma vez que a protagonista da peça morre ainda que inocente. No entanto, no que se refere a nossa análise tendemos a aproximar a personagem Leonor deste sentimento que seria o “belo”, uma vez que, ao contrário de Beatriz, Leonor não se entrega ao sofrimento sensível espontaneamente, em prol de sua escolha pelo amor de Alcoforado, ou seja, não se dispõe ao sofrimento proporcionado pelo “sublime.” (CHIARI, 2015, p.42).

⁵³ DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça...*, p. 394-395.

lançou a meus pés pedindo-me que o escutasse. O Senhor Duque nos podia surpreender, algum pajem nos podia escutar, e ele estaria perdido, fui prudente. Pediu-me uma entrevista para esta noite, que ele devia partir ao amanhecer. Eu conhecia a sua nobreza e honradez; concedi-lha. Dizei: fiz mal em ser prudente par não ser ingrata?

Lopo Garcia- Acabai.

A Duquesa- À noite eu o recebi na minha câmara; meus filhos descansavam no meu leito. Ele disse que me amava; eu disse que o amava também como a um irmão, como um filho. Fui nisto criminosa?⁵⁴

Diferente de Beatriz (*Beatriz Cenci*), a preocupação da Duquesa (*Leonor de Mendonça*) é a de ser descoberta, teme a morte e é nesse momento de sofrimento e medo que nega o amor que sente por Alcoforado. Pede a ele que não pule da janela, pois não pode permitir que sua “reputação seja manchada”. Assim como nega a Lopo Garcia o seu amor por Alcoforado, dizendo tê-lo amado como irmão e como filho. Nesse sentido, compreendemos que o amor de Leonor não é “sublime”, não está disposto a superar a natureza sensível em prol da liberdade espiritual, é antes de tudo “belo”. Para Schiller, o “belo” configura-se como um sentimento atrativo, disposto a unir a razão e a sensibilidade. Disposto apenas a uma espécie de liberdade possível, a certo prazer disponível⁵⁵. Uma forma de amar que se aproxima do movimento Realista, já em voga no século XIX⁵⁶. Leonor ama a Alcoforado, mas não se dispõe a abrir mão do prazer sensível, ou seja, de viver. Nega o que sente na tentativa de não ser assassinada, mente em confissão ao Lopes Garcia, roga pela educação dos filhos, pede perdão ao Duque de Bragança. É certo que no decorrer da trama Leonor “age” em prol do amor Romântico que sente por Alcoforado, mas ao fim compreendemos que o amor no Romantismo possui múltiplas configurações, a julgar a forma pela qual as mais diferentes personagens se movimentam influenciadas por ele.

Considerações Finais

Por fim, destacamos que, são as múltiplas relações intrínsecas ao Romantismo que permitem as mais diferentes análises concernentes ao “amor”, ao “feminino”, e à *moralidade egoísta*, por exemplo, o que corrobora mais uma vez para esta concepção histórico-temporal da modernidade. Partindo de autores como Reinhart Koselleck⁵⁷,

⁵⁴ DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça..., p. 418

⁵⁵ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico...*, p. 1-128.

⁵⁶ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Romântico...*, p. 226-243.

⁵⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado...*, p. 41.

Marcelo de Mello Rangel⁵⁸ e Luisa Rauter Pereira⁵⁹ compreendemos que a modernidade foi um período marcado pela instabilidade linguística e pela multiplicação das disputas e das possibilidades inerentes a certos agentes históricos, culturais, sociais, artísticos e aqui, no que mais nos interessa, literários. Destarte, observamos que as personagens dramáticas de Gonçalves Dias experienciaram primeiramente a abertura do *horizonte de expectativa* para o feminino no período, e, que a partir desta observação foram capazes de agir em posição contrária ao *egoísmo* a que estavam submetidas no momento, fosse através de discursos e diálogos em prol de seus anseios ou através de sentimentos e expressões mais propriamente Românticas.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASSAB, Latif Antonia; OLIVEIRA, Laís Paula Rodrigues. O movimento feminista: algumas considerações bibliográficas. In. *Anais do III Simpósio Gênero E Políticas Públicas, 2014*, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 27 a 29 de maio de 2014. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT10_La%C3%ADs%20Paula%20Rodrigues%20de%20Oliveira%20e%20Latif%20Cassab.pdf Acesso em 23/11/2018.

CHIARI, Gisele Chimmi. *A estética romântica no teatro de Gonçalves Dias: Leonor de Mendonça*. 2015. Tese (doutorado em literatura brasileira). Programa de Pós graduação em literatura brasileira da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo 2015.

COSTA, Emília Viotti. *Concepção do Amor e idealização da mulher no romantismo: considerações a propósito de uma obra de Michelet*. v.4, 1963.

COSTA, Pedro Pereira da Silva. Gonçalves Dias. In. FRANCO, Afonso Arinos. *A vida dos grandes brasileiros*. Editora Três Ltda, 1974.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política, 1944*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DIAS, Gonçalves. Beatriz Cenci [1844]. In. GIRON, Luiz Antonio (org.). *Teatro de Gonçalves Dias*. Martins Fontes, 2004.

DIAS, Gonçalves. A. Correspondência Ativa. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v.84, 1964. Disponível em:

⁵⁸ RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói...* p. 27.

⁵⁹ PEREIRA, Luisa Rauter. Ao ponto que as necessidades públicas exigem: experiência política e refiguração do tempo no debate político da década de 1830. São Paulo: *Almanack*, 2015, p. 302-313.

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_084_1964.pdf. Acesso em 01 de novembro de 2018.

DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça [1846]. In: GIRON, Luiz Antonio. (org) *Teatro de Gonçalves Dias*. Martins Fontes, 2004.

DICCIONARIO da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832. Dicionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da modernidade. In: *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre o potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.

KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/ Contratempo, 2006.

LIMA, Renata Ribeiro. Representações de exílio e nacionalismo em Gonçalves Dias. *Nau Literaria*, v. 10, n. 02 jul./dez. 2014.

MAIA, Claudia. Gênero e Historiografia: um novo olhar sobre o passado das mulheres. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia-MG, v. 28, n. 2, Jul./Dez. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/anapa/Downloads/34172-139133-2-PB.pdf>. Acesso em outubro de 2018.

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*. CFH/CCE/UFSC. Vol. 11, n. 1, 2003.

PEREIRA, Luisa Rauter. Ao ponto que as necessidades públicas exigem: experiência política e refiguração do tempo no debate político da década de 1830. São Paulo: *Almanack*, 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das Mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2007.

POTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. Leonor de Mendonça: amor e morte em Gonçalves Dias. In: *Esboço de figura – homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Romântico: A explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. Editora Perspectiva, 1993.

QUADROS, Elton Moreira. Eros, Fília e Ágape: o amor do mundo grego à concepção. *Acta Scientiarum. Humanand Social Sciences*, Maringá, v. 33, n. 2, p. 165-171, 2011. Acesso em 20/12/2018. <file:///C:/Users/anapa/Downloads/10173-61595-1-PB.pdf>.

RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

RODRIGUES, Carla. As ondas feministas. *Cadernos O Globo*, v. 12, p. 46-49, 2017.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina, ou Os irmãos inimigos: tragédia com coros*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luis (org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

Recebido em 25 de julho de 2019

Aprovado em 23 de agosto de 2019



ARTIGO
ARTICLE

Manifesto e utopia: antropofagia e identidade nas reflexões de Oswald de Andrade como um intérprete do Brasil

Manifesto and utopia: anthropophagy and identity in Oswald de Andrade's thinking as an interpreter from Brazil

Raíssa Varandas Galvão 

Doutoranda em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora
raissa_vgalvao@hotmail.com

GALVÃO, Raíssa Varandas. Manifesto e utopia: antropofagia e identidade nas reflexões de Oswald de Andrade como um intérprete do Brasil. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.26848>

Resumo: Este artigo aborda o Manifesto Antropófago (1928) e o livro de ensaios *A Utopia antropofágica* (1990), produzidos pelo escritor brasileiro, Oswald de Andrade. O trabalho propõe uma leitura das ideias desenvolvidas pelo autor como uma possibilidade de interpretação da sociedade brasileira. O conceito de antropofagia, desenvolvido por Oswald de Andrade em seus escritos, surge como uma ferramenta através da qual é possível pensarmos nossa história e nossa realidade, problematizando as relações entre centro e periferia. Produzidos em um momento de busca por uma identidade nacional, procura-se compreender os textos do escritor e o conceito de antropofagia, a partir desse contexto e do diálogo com autores da historiografia, como o historiador Richard Morse. Apóia-se também em trabalhos essenciais a respeito do tema, como aqueles realizados por Maria Cândida Ferreira de Almeida, Benedito Nunes, Antonio Candido, Suely Rolnik e Beatriz Azevedo.

Palavras-chave: Antropofagia; Oswald de Andrade; Identidade; Manifesto Antropófago.

Abstract: This article deals with the Cannibalist Manifesto (1928) and the essay book *A Utopia antropofágica* (1990) written by the Brazilian modernist, Oswald de Andrade. The paper proposes an analysis of the ideas developed by the author as a possibility of interpretation of the Brazilian society. The concept of anthropophagy, developed in the Andrade's writings, appears as a tool through which is possible to think about our history and our reality, problematizing the relations between center and periphery. Considering the context of looking for a national identity in which these works were produced and the possibility of dialogue with other authors of historiography, like the historian Richard Morse, as well as other essential works about the theme, as those written by Maria Cândida Ferreira de Almeida,

Benedito Nunes, Antonio Candido, Suely Rolnik and Beatriz Azevedo, I try to understand the writer's texts and the concept of anthropophagy.

Keywords: Anthropophagy; Oswald de Andrade; Identity; Cannibalist Manifesto.

No ensaio *O multiverso da identidade latino-americana* (1995), o historiador Richard Morse afirma que os escritos de Oswald de Andrade anteciparam em décadas temas que atrairiam historiadores e pesquisadores acadêmicos. A partir das possibilidades de diálogo entre a história e a literatura, este trabalho se atém ao *Manifesto Antropófago* (1928) e aos ensaios reunidos no livro *A Utopia Antropofágica* (1990) para pensar a figura de Oswald de Andrade como um intérprete do Brasil e a antropofagia como uma ferramenta teórica e metodológica a partir da qual podemos ler nossa realidade.

Em seus textos, Oswald procurou realizar um diagnóstico da sociedade brasileira usando sua estética vanguardista para questionar aspectos da história nacional. O conceito de antropofagia atacou o pensamento dicotômico vigente que se expressava através das conhecidas oposições entre colonizador e colonizado, civilizado e bárbaro, natureza e técnica. Por meio da metáfora do antropófago, figura ativa que devora o colonizador, Oswald proporcionou uma ferramenta para releitura da formação de nossa sociedade. Ao falar do espectro da colonização, que ainda hoje parece nos perseguir gerando ânsia com relação a nossa herança cultural, Leyla Perrone-Moisés aponta o papel da antropofagia na resignificação de nossa própria história. De acordo com a autora:

A Antropofagia oswaldiana nos permite superar essa 'ansiedade', acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo 'autenticamente nacional'. Porque aí não se trata de uma atitude passiva do colonizado cultural, mas de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica. [...] Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do déjà vu em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo.¹

¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivaniha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 98-99.

Tendo em vista essa questão, é interessante notar como as ideias de Oswald encontraram ressonância no trabalho de muitos intelectuais. Richard Morse talvez seja um dos maiores exemplos de diálogo com o filósofo da antropofagia, fato que não parece estranho se levarmos em conta a declarada admiração do historiador pelos modernismos ibero-americanos e, em especial, por Oswald de Andrade. O interesse de Morse pelo assunto, bem como sua defesa das possibilidades de interação entre História e Literatura, gerou um significativo número de trabalhos a respeito, tais como *Brazilian Modernism* (1950), *A Volta de McLuhanaíma* (1990) e o já citado *O Multiverso da Identidade Latino-Americana* (1995). A partir de suas pesquisas, o historiador norte-americano apontou para uma forte interação entre literatura, cultura e história na América Latina, fator que justificaria a sua escolha de estudar a história dos países que compõem a região por meio de seus escritores e poetas. Fazendo coro ao historiador, a autora do artigo *Só a antropofagia nos une* (2005), Maria Cândida Ferreira de Almeida, afirma:

Na América Latina, o discurso estético tem sido a via, mesmo que heterodoxa, essencial para as reflexões sobre o poder. [...] A esta linhagem pertence o poeta Oswald de Andrade que, com suas muitas facetas de escritor, foi ensaísta, crítico literário e o filósofo da antropofagia, um conceito de vida calcado no primitivo que ele propôs como artefato para pensar a cultura americana, diante de seu dilema de 'estar tensionado entre a sedução ocidental e as reverberações da [nossa] própria história'.²

A partir dessa perspectiva, é possível pensar o conceito de antropofagia, tal como formulado por Oswald de Andrade, como uma possibilidade de leitura da realidade sociocultural brasileira e de nossa história. Muitas das mensagens do autor não foram compreendidas ou encaradas com seriedade em sua época. O aspecto provocativo e bem-humorado de seus escritos reforçou a impressão errônea de que seus textos se limitavam à brincadeira e ironia. Ignorou-se que no riso também há crítica. O próprio escritor, em seus anos finais, queixava-se da pouca aceitação de suas ideias e do fato de sua obra quase não ser lida. Suas ideias, contudo, permaneceram como herança e tornaram-se relevantes entre nossos intelectuais. É perceptível a importância das ideias de Oswald no que se refere à problematização das relações entre centro e periferia e a valorização de uma concepção cultural até então vista como atrasada.

² ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Só a antropofagia nos une*. Cultura, política y sociedade: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 121.

As reflexões de Oswald de Andrade devem ser compreendidas a partir de um contexto no qual os países que compõem a América Latina passaram a questionar a posição periférica que lhes fora atribuída, buscando a afirmação de uma identidade. Segundo Richard Morse³, existiram três momentos essenciais nas produções de literatos e intelectuais latino-americanos que contribuíram para a gestação de uma identidade nacional. O primeiro momento é interpretado pelo historiador como associado aos modernismos dos anos vinte, o segundo aos romancistas e ensaístas da década de trinta e o último se relacionaria às produções filosóficas dos anos quarenta e cinquenta. Em meio a esse contexto, escritores e intelectuais buscaram repensar sua realidade não mais adotando a Europa como modelo, mas sim a partir de suas singularidades.

De acordo como autor⁴, é com os modernismos dos anos de 1920 que se inicia uma tomada de consciência na América Latina e, com ela, a gestação das identidades nacionais e do significado de ser latino-americano. No caso brasileiro, Morse elege Oswald de Andrade como um dos representantes na busca pela gestação de uma identidade nacional. Esse processo de gestação, no entanto, permaneceria até o presente, uma vez que, para o historiador, a identidade não deve ser encarada como fixa, mas sim como estado em constante construção.

Em meio a esse debate, estudos recentes têm reforçado a interpretação do conceito antropofágico desenvolvido por Oswald como um exemplo de não-identidade. Suely Rolnik, ao tratar das relações entre as ideias dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari com Oswald de Andrade, apresenta a antropofagia como um conceito oposto ao regime identitário uma vez que o princípio oswaldiano simbolizaria a transformação a partir da mistura com o outro. Nas palavras de Rolnik: “Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos”.⁵ Dessa forma, a antropofagia surge como um modo de produção de subjetividade que transborda os pretensos limites da identidade.

³ MORSE, Richard. O multiverso da identidade Latino-americana, 1920-1970. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina – a América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*. São Paulo: EDUSP, 2011, pp. 31-32.

⁴ MORSE, Richard. O multiverso da identidade Latino-americana, 1920-1970..., p. 31.

⁵ ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 453.

Em consonância com essa definição, Eduardo Viveiros de Castro⁶ (2016, p.14) defende a antropofagia não como afirmação de uma suposta identidade brasileira, mas como um conceito de identidade ao contrário. A deglutição do inimigo não é um meio de afirmar o Eu a partir da negação daquele, tampouco é a busca de se transformar no outro, copiando-o. Para Viveiros de Castro, comer o inimigo é: “Transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do ‘contrário’. [...] Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si”. Sob essa perspectiva a devoração proposta por Oswald parece ecoar as palavras ditas quase um século antes pelo também poeta Arthur Rimbaud: “Eu é um outro”.⁷

Dentro desta perspectiva, a antropofagia influencia aspectos de nossa sociedade ao se apresentar como um possível modo de produção cultural oposto às identidades-estaque. Acredito ser necessário mais pesquisas para aprofundar o debate sobre como as questões de identidade e não-identidade nacional se desenvolvem nos textos de Oswald de Andrade. Há, no entanto, a possibilidade de pensar Oswald como parte da tomada de consciência identificada por Richard Morse e simultaneamente como um exemplo desviante que, ao formular a antropofagia como cerne de sua obra, rompe com a rigidez da noção identitária. O conflito é, afinal, o âmago da antropofagia, como é possível perceber já nos primeiros *insights* presentes no manifesto e, mais tarde, em sua elaboração filosófica a partir dos ensaios de *A Utopia Antropofágica*. Tal essência é evidenciada por autores como Benedito Nunes e Maria Cândida Ferreira de Almeida em suas considerações a respeito do conceito apresentado por Oswald.

Em *Antropofagia ao alcance de todos* (1990), Benedito Nunes esclarece que Oswald de Andrade apresentou em seu manifesto, simultaneamente, uma metáfora, um diagnóstico e uma terapêutica para a realidade sociocultural brasileira. Metáfora por que, inspirada nos rituais tupinambá onde o inimigo feito prisioneiro era devorado com a finalidade de que suas qualidades fossem absorvidas, a antropofagia simbolizava a forma como deveríamos lidar com as relações culturais com a Europa, não apenas assimilando passivamente, mas devorando suas forças de modo a criar algo próprio. Diagnóstico uma vez que nossa sociedade ainda hoje carregaria traumas ocasionados por uma colonização

⁶ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 14.

⁷ RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. In: *Obras completas*. Paris: Gallimard, 1972, p. 249.

repressora. E, por fim, terapêutica uma vez que devorando a cultura europeia romperíamos com a noção hierárquica usando o modelo, outrora imposto, como alimento nutritivo para uma apropriação transformadora e original. Nas palavras de Nunes:

*A terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro.*⁸

A respeito do aspecto anti-hierárquico presente no manifesto é interessante recorrermos às ideias apresentadas por Maria Cândida Ferreira de Almeida em *Só a antropofagia nos une*. De acordo com a autora, Oswald teria baseado seu conceito de antropofagia nas práticas tupinambá cujo ritual antropofágico era caracterizado pela não-seletividade, de modo que devoravam não apenas os inimigos corajosos, mas também os mais fracos. Partindo dessa premissa, a metáfora desenvolvida por Oswald não se restringiria à devoração apenas dos aspectos culturais entendidos como “superiores”, ao contrário, toda a alteridade passa a ser percebida como um bom prato a ser degustado. Tal ideia é sintetizada por Oswald em uma das mais famosas passagens de seu manifesto: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.⁹ A quebra hierárquica empreendida pelo manifesto, portanto, não se restringe apenas à afirmação da periferia enquanto produtora de uma cultura própria que ousa ingerir o centro, assume-se, também, como a fome de tudo que é o outro.

No cerne do *Manifesto Antropófago* está o conflito. Através de aforismos, Oswald de Andrade expõe as divergências existentes na nossa sociedade na qual a herança colonizadora, que nos impôs uma religião, moral e direito repressores, coexistiria com a persistência de um substrato antropofágico, fruto da nossa ancestralidade matriarcal. Ao abordar a resistência desse substrato primitivo Benedito Nunes sintetiza: “Por baixo do Parlamentarismo do Império, ficou o poder real do tacape; sob o verniz das instituições importadas, a política e a economia primitivas, e sob os ouropéis da literatura e da arte, a imaginação, a lógica do indígena, surrealista *avant la lettre*”.¹⁰ A terapêutica para nossa sociedade recalcada surge na “vacina antropofágica” por meio da qual, em um ritual de

⁸ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 22.

⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 67.

¹⁰ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos..., p. 24.

devoração, lançaríamos os mitos culturais subsistentes em nosso inconsciente coletivo contra os emblemas da civilização, transformando tabu em totem. Contra o Padre Antônio Vieira e o Padre Anchieta, contra a Mãe dos Gracos, contra Goethe e a corte de Dom João VI surge Jaci, Guaraci, Jabuti e cobra grande.¹¹ Através do ato antropofágico, que dessacralizaria o tabu, nossa sociedade se veria livre de seus recalques e conflitos históricos criando condições para a Revolução Caraíba, através da qual retornaríamos à “realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”.¹²

Com sua típica irreverência o filósofo da antropofagia ousa inverter a ordem histórica colocando a Revolução Caraíba como mãe de todas outras e o ameríndio como responsável pela Declaração dos Direitos do Homem. Consta no manifesto: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.¹³ O ameríndio é apresentado como fonte de inspiração para o “homem natural” estabelecendo uma problematização da relação entre centro e periferia. Na quebra hierárquica, produzida por Oswald, a América surge como influenciadora da Europa e não como mera reprodutora. A esse respeito a autora da obra *Antropofagia: palimpsesto selvagem* (2016), Beatriz Azevedo, observa: “Não somos nós que teríamos importado a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, ao contrário, foi a humanidade nua da América que nutriu a fundamentação mesma da civilização europeia”.¹⁴ A inversão histórica, realizada por Oswald de Andrade, interessa ao questionar a visão eurocêntrica na qual o Brasil seria apenas um assimilador passivo da cultura europeia.

Por sua vez, se o *Manifesto Antropófago*, através da sua postura anti-hierárquica, surge como uma alternativa de interpretação da sociedade brasileira não mais como reprodutora, mas como agente em sua própria história, a obra *A Utopia Antropofágica* une a essa interpretação um novo olhar para a nossa herança contrarreformista.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago...

¹² ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago..., p. 74.

¹³ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago..., p. 68.

¹⁴ AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia...*, p. 33.

Os ensaios selecionados para compor o livro mencionado marcaram o retorno de Oswald de Andrade para a antropofagia. No ano de 1933, através do prefácio de *Serafim Ponte Grande*, Oswald havia noticiado seu rompimento com o movimento. O escritor declara ter sofrido de um “sarampão antropofágico” que o levava a se comportar como um palhaço da burguesia. A cura para esse mal fora encontrada na vacina marxista. Após essa declaração, Oswald passa a se dedicar à militância política até o ano de 1945 quando rompe com o marxismo, revelando, dois anos depois, seu retorno à antropofagia.

Tal retomada não surpreende. Embora tenha declarado afastamento do movimento durante a década de 1930, na prática, Oswald demonstrou permanecer relacionando-se antropofagicamente com o mundo, seja pelos traços que ainda ressoavam em seus escritos, seja devido a sua própria relação com o marxismo que, longe de uma leitura passiva, foi deglutido por Oswald. De acordo com Antonio Candido, em *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade* (1970), a devoração não se resumia a um conceito que norteava as produções textuais de Oswald, era um traço marcante de sua própria personalidade. Deglutir o outro, essa era a forma pessoal do escritor de absorver a realidade. No devorar da alteridade Oswald encontrava a sua principal fonte de criação.

O retorno à antropofagia, no entanto, não deve ser compreendido como uma simples retomada do movimento originado nos anos vinte. Como era próprio da sua elasticidade, Oswald procurou, nos seus escritos dos anos cinquenta, elaborar a antropofagia como filosofia. O ensaio *A crise da filosofia messiânica* (1950), escrito pelo autor como uma tese para concorrer à cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo¹⁵, retoma a história da civilização ocidental desde a antiga Grécia para discutir o processo de ascensão e crise de uma sociedade formada com base numa concepção antinatural nomeada pelo autor como Patriarcado. As reflexões apresentadas no ensaio continuam a ser desenvolvidas nos textos *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial* (1950) e *A Marcha das Utopias* (1953). O autor busca, fazendo uso da postura antropofágica como metodologia, a elaboração de uma concepção filosófica da sociedade com base no conceito da devoração.

Em seus escritos filosóficos, Oswald divide a história em dois grandes hemisférios culturais: o Matriarcado, esquema mítico do homem primitivo e produtor de uma cultura

¹⁵ O escritor, contudo, não pôde prestar o concurso para a vaga por não possuir curso superior em filosofia.

antropofágica, e o Patriarcado, esquema sócio-cultural do homem civilizado e da cultura messiânica. Enquanto o Matriarcado se caracterizaria pela propriedade comum do solo, o filho de direito materno e a ausência de Estado, o Patriarcado teria se imposto com o surgimento da divisão de classes. Ao se sobrepor, a classe que incorporara o poder passou a necessitar de leis que garantissem a obediência dos demais opondo o Direito Positivo ao Direito Natural que, até então, garantia a igualdade. A necessidade de assegurar o domínio de uma classe por meio dessas novas leis tornou imprescindível a criação de um Estado coercitivo. Dessa forma, segundo Oswald, o Patriarcado, opondo-se ao mundo mítico do homem primevo, se definiria por uma tríplice base: o filho de direito paterno, a propriedade privada do solo e o Estado de classes. Nas palavras de Oswald: “A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo”.¹⁶

A partir dessa divisão Oswald formula uma relação dialética na qual o Matriarcado e o homem natural, enquanto primeiro termo, representariam a tese e o Patriarcado e o homem civilizado, em segundo termo, representariam a antítese. Nessa operação, a síntese resultaria em um novo Matriarcado e no surgimento do homem natural tecnizado. De acordo com o escritor, estaríamos presos no segundo termo, vivendo um estado de negatividade em uma sociedade patriarcal cuja cultura messiânica geraria uma moral do escravo. Contudo, o autor identifica, pouco a pouco, uma crise dessa filosofia messiânica e o anúncio de um novo Matriarcado no qual, através dos avanços técnicos conquistados durante o segundo termo, aliados a uma cultura antropofágica, o homem finalmente viveria em pleno ócio na utopia realizada. Em “A crise da filosofia messiânica” o autor defende:

No fundo de todas as religiões, como de todas as demagogias, está o ócio. O homem aceita o trabalho para conquista o ócio. E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, ‘os fusos trabalham sozinhos’, o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É o outro Matriarcado que se anuncia. [...] No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que

¹⁶ ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: *A utopia antropofágica...*, p. 143.

é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico¹⁷. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens.¹⁸

Se, durante o Patriarcado, o trabalho tornara-se a finalidade da vida do homem, no novo Matriarcado, com a técnica e a possibilidade da realização das tarefas pela máquina, ele finalmente seria livre para criar. O ócio defendido por Oswald, afinal, não se associa à noção de inércia, mas sim à possibilidade de o homem dedicar-se ao desenvolvimento de seus dons e ao caráter lúdico da vida. O ócio oswaldiano assume um aspecto fecundo, através do qual teríamos liberdade para explorar as potências de nossa criatividade. Como explica o escritor: “Acabou-se essa história dum funileiro não poder interpretar Brahms no violino”.¹⁹

De acordo com Beatriz Helena Domingues²⁰, no artigo *Próspero devorando Caliban: Richard Morse e o modernismo brasileiro*, a retomada da antropofagia por Oswald de Andrade mantém o caráter subversivo e anti-hierárquico característicos do manifesto, mas inova ao demonstrar uma maior flexibilização que possibilita uma reabilitação da figura dos jesuítas e da cultura da Contrarreforma²¹. A reabilitação empreendida pelo escritor não significa que ele tenha deixado de ver na colonização portuguesa um aparato repressor, como é apontado no manifesto, no entanto ele passa a perceber na cultura da Contrarreforma aspectos positivos em função da plasticidade característica dos jesuítas. Segundo as ideias desenvolvidas por Oswald, ainda que repressora, a cultura contrarreformista, que chegou até nós por meio da colonização ibérica, apresentaria uma faceta mais humana e mais aberta ao contato com o outro do que a concepção reformista que colonizara os Estados Unidos. A Contrarreforma possibilitaria, portanto, uma maior abertura para o posterior desenvolvimento do novo Matriarcado e do homem primitivo tecnizado. De acordo com Oswald, em *A marcha das utopias*:

¹⁷ Para tratar do assunto Oswald de Andrade recorre à obra *Homo Ludens* (1938), do historiador Johan Huizinga.

¹⁸ ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: *A utopia antropofágica...*, p. 145-146.

¹⁹ ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, p. 282.

²⁰ DOMINGUES, Beatriz H. Próspero devorando Caliban: Richard Morse e o modernismo brasileiro. In: DOMINGUES, Beatriz H.; BLASENHEIM, Peter L (orgs). *O código Morse*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, pp. 84-85.

²¹ A respeito da reabilitação dos jesuítas por Oswald de Andrade destaca-se também o texto de Beatriz Helena Domingues “Modernismo e Religião: um estudo da abordagem de Oswald de Andrade sobre o papel da Contra-Reforma no Brasil”, bem como o artigo da mesma em coautoria com Sonia Cristina Lino, “Utopia e religiosidade em Oswald de Andrade”. DOMINGUES, Beatriz H. “Modernismo e Religião: um estudo da abordagem de Oswald de Andrade sobre o papel da Contra-Reforma no Brasil” In: *A Globalização e os Jesuítas: origens, história e impactos*, organizado pelo Decanato do CTCH, Editora PUC-Rio, 2007. DOMINGUES, Beatriz H; LINO, Sonia Cristina. “Utopia e religiosidade em Oswald de Andrade” In AMARAL, Leila; GEIGER, Amir. *In Vitro, In Vivo, In Silicio: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*. São Paulo: Attar Editorial, 2008.

Quando falo em Contrarreforma, o que eu quero é criar uma oposição imediata e firme ao conceito árido e desumano trazido pela Reforma e que teve como área cultural particularmente a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos da América. Ao contrário, nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, somos a Contrarreforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estancada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos.²²

Mantendo a tradicional oposição entre ócio e negócio, na qual o segundo seria a negação do primeiro, Oswald identifica na cultura da Contrarreforma uma valorização do ócio, enquanto a cultura da Reforma, a partir de uma devoração oswaldiana da obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1905), de Max Weber, priorizaria o negócio. Em função dessa característica o autor reconhece que a Reforma teria possibilitado um maior avanço técnico. Esse avanço se realizara, no entanto, à custa de uma sociedade utilitarista e mecânica. Tendo alcançado o desenvolvimento tecnológico, a civilização deveria agora voltar seus horizontes para uma opção cultural distinta, apresentada pela Contrarreforma. Nas palavras do autor: “Atingindo o clímax da técnica, o calvinismo que foi, com a doutrina da Graça, o instrumento do progresso, tem que ceder o passo a uma concepção humana e igualitária da vida – essa que nos foi dada pela Contrarreforma”.²³

Nas origens das duas concepções que colonizaram a América, o autor identifica uma divisão ainda mais antiga entre a visão de mundo judaica e a muçulmana, cujas influências explicariam o caráter plástico da cultura gerada a partir da Contrarreforma e a aridez da cultura reformista. De acordo com Oswald, por acreditarem-se o povo eleito por Deus os judeus teriam se fechado sobre si mesmos, evitando a aproximação com o “de fora”. Por outro lado, os árabes se apresentariam como um “povo exogâmico” e, portanto, aberto para o contato e a mistura com o outro. A concepção judaica desembocaria na cultura protestante com a sua crença na eleição e caráter marcadamente individualista, enquanto o modo de vida árabe encontraria reflexos na Contrarreforma, em especial na Companhia de Jesus que a trouxe para o Brasil. Colonizada pelos portugueses, nossa

²² ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, p. 228.

²³ ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, p. 227.

sociedade seria fruto da miscigenação já nas suas raízes ibéricas, uma vez que, independentemente da Reconquista, a mistura com a cultura árabe já tomara a península.

Segundo Oswald de Andrade, o caráter exôgamico, desenvolvido na Península Ibérica a partir de seu contanto com os árabes, influenciara a Companhia de Jesus. Os jesuítas, reabilitados por Oswald em seus escritos dos anos cinquenta, são descritos no tom brincalhão e subversivo característicos do escritor como “maometanos de Cristo”.²⁴ Em função da flexibilidade herdada das raízes sarracenas, os jesuítas, ao trazerem sua religião de caravela para as terras brasileiras, possuiriam uma maior propensão para a comunicação e o sincretismo com os indígenas do que os reformistas que colonizaram a América do Norte. A respeito da perpetuação da concepção árabe de vida entre os jesuítas, Oswald escreve:

O deus único do deserto, deus de caravana, se metamorfoseia transformado no Cristo, em deus de caravela, sob a condução compreensiva da roupeta jesuítica na direção da conquista da América. [...] Vinda da Arábia petrificada e saída do deserto, a gente sarracena se mesclaria na Península para continuar pelos caminhos do oceano o seu impulso exôgamo e conquistador, que trazia em si o errático e o imaginoso, a aventura e a fatalidade. E que só havia de estacar nos verdes da Descoberta. Na Ilha de Vera Cruz, Ilha de Utopia, Brasil.²⁵

A reabilitação da Contrarreforma e dos jesuítas, empreendida por Oswald em seus escritos filosóficos, não deve ser interpretada como esquecimento ou conformidade com o caráter violento desses em relação aos povos indígenas. Tampouco como fruto de uma devoção religiosa. A violência da colonização não é de forma alguma abrandada por Oswald. O que o autor defende é que, em comparação com a aridez do Norte marcada por um sistema endógamo e pela cultura do negócio, a concepção que desembarcou no Brasil, dotada de uma “compreensão mais lúdica e amável da vida”²⁶, estaria mais próxima do horizonte utópico e do novo Matriarcado, no qual o ócio seria conquistado. Em uma passagem, que chama atenção pelo tom espirituoso e até mesmo ácido, o escritor explica sua posição: “Ainda creio que nossa cultura religiosa venha a vencer no mundo moderno a

²⁴ ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, p. 233.

²⁵ ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, pp. 233-234.

²⁶ ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, p. 270.

gélida concepção calvinista, que faz da América do Norte uma terra inumana, que expulsa Carlitos e cultiva McCarthy”.²⁷

Aqui é possível notarmos mais uma vez a influência que Oswald de Andrade exerceu sobre o historiador Richard Morse. Como defende Beatriz Helena Domingues²⁸, muitas das perspectivas de Oswald, em especial aquelas desenvolvidas nos ensaios presentes em *A Utopia Antropofágica*, ecoam na principal obra do historiador, *O Espelho de Próspero* (1982), ainda que em nenhum momento haja referência ao autor brasileiro.

Assim como Oswald desenvolve em seus ensaios a ideia de duas concepções culturais distintas que vieram a colonizar a América, Morse identifica na história das “civilizações paternas” o surgimento de duas opções culturais e políticas, uma adotada pela Península Ibérica e a outra pela Inglaterra, que viriam a se desenvolver na América. O historiador apresenta, portanto, as diferenças existentes entre a Ibero e a Anglo-América como resultado de opções culturais. Com essa proposta, Morse rompe com uma visão hierárquica na qual os Estados Unidos eram comumente compreendidos como modelo de civilização bem-sucedida enquanto a Ibero-América era vista como atrasada em uma suposta corrida pelo desenvolvimento. O autor propõe um novo olhar para a cultura ibero-americana que encontra ressonâncias nos ensaios de Oswald de Andrade ao assumir uma perspectiva positiva com relação a nossa herança ibérica.

Em 1954, ano de sua morte, já afetado por um estado de saúde que dava mostras de precariedade e preocupado com o destino de sua obra, Oswald escreve uma comunicação para o Encontro dos Intelectuais, realizado no Rio de Janeiro, através da qual lança um apelo para que a tarefa de reabilitação do primitivo, nosso dever enquanto americanos, não fosse abandonada e que o conceito de antropofagia, seu grande legado, continuasse a ser desenvolvido e estudado. Escrito na urgência imposta pela saúde que já lhe faltava e no anseio de garantir que sua herança se perpetuasse, a comunicação de Oswald, espécie de testamento para as futuras gerações de artistas, intelectuais e estudantes brasileiros, sequer recebeu um título de seu autor. O texto, contudo, pode ser encontrado no livro *Estética e Política* (1992), pertencente à coleção de suas obras completas, sob o nome de “A reabilitação do primitivo”, alcunha escolhida pela

²⁷ ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica...*, p. 223.

²⁸ DOMINGUES, Beatriz H. Próspero devorando Caliban..., p. 79.

organizadora do volume, Maria Eugênia Boaventura. Através do texto, expressão do último desejo, Oswald clama:

Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos deste grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita.²⁹

Caso o escritor tivesse a oportunidade de espiar o futuro, ainda que momentaneamente, se tranquilizaria ao perceber os frutos gerados a partir de seu legado. O conceito de antropofagia foi e continua sendo constantemente devorado e reinventado. Foi retomando pelo próprio Oswald em seus ensaios filosóficos dos anos quarenta e cinquenta, influenciou os poetas concretistas dos anos cinquenta, a tropicália na década de sessenta, o Teatro Oficina e é, ainda hoje, tema de inúmeros estudos acadêmicos.

Mesmo constantemente revisitada a antropofagia é um conceito que não se esgota. De acordo com a autora Maria Cândida Ferreira de Almeida, em *Só a antropofagia nos une*, o conceito elaborado por Oswald ao longo de suas obras não é um legado encerrado, mas sim uma noção em devir, a ser sempre elaborada. A antropofagia é um projeto que deve ser, nas palavras de Almeida, “concretizado por nós que escolhemos outra perspectiva para nos interpretarmos e nos posicionarmos enquanto gente das Américas, herdeiros de muitas tradições em conflito e em conciliação”.³⁰

Ainda que tenha sido formulada pela primeira vez há mais de oitenta e oito anos, no *Manifesto Antropófago*, a antropofagia tomada como conceito permanece profundamente atual, dotada de um dinamismo que perpetua seu fascínio sobre nós. Tal fascínio torna-se compreensivo se pensarmos que o *insight* de Oswald surge como uma possibilidade enriquecedora de interpretarmos nossa cultura e nossas tradições. Dotados de distintas heranças que concomitantemente encontravam-se em conflito e conciliação, os textos de Oswald trazem em si a própria dinâmica dessa tensão. “Tupi ou not tupi: that’s the question”³¹, a pergunta sintetiza o conflito diante de nossa multiplicidade.

²⁹ ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Obras completas. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1992, pp. 231-232.

³⁰ ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Só a antropofagia nos une...*, p. 122.

³¹ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago...*, p. 67.

Augusto de Campos definiu a antropofagia como “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”.³² Talvez a afirmação soe um tanto extrema ao colocar a antropofagia como a representante exclusiva de um conceito brasileiro genuíno, porém é inegável que Oswald de Andrade conquistou lugar entre os intelectuais que se debruçaram sobre nossa sociedade e, por que não, sobre nossa historiografia. Em meio a reflexões contemporâneas sobre a impossibilidade de uma criação puramente original e a abertura do mundo das artes para uma percepção cada vez mais veemente de que toda produção é, como mencionou Roland Barthes³³, um tecer de citações e influências, a exclusividade proposta por Campos deve ser questionada. A própria antropofagia é, em sua essência, uma declaração pelo direito de se apropriar das mais diversas referências.

No entanto, ainda que a exclusividade proposta por Campos exija uma reflexão mais cuidadosa, a antropofagia pode ser reconhecida por sua potencialidade. O conceito de modo algum se reduz à faceta estética e literária. Como destaca Beatriz Azevedo, a antropofagia possui um “alcance filosófico, antropológico, sociológico, político e cultural”.³⁴ Assim, é possível estender as ideias apresentadas nos textos de Oswald ao campo da história em um diálogo no qual o papel do literato, do filósofo e do historiador dissolvem suas fronteiras. Não por acaso, muitas das ideias do escritor foram influenciadas por historiadores, sociólogos e estudiosos de nossa cultura. Da mesma forma, as reflexões de Oswald de Andrade tornaram-se influência para gerações de pensadores que o procederam. É inegável, na obra de Oswald, a presença de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Esse último surge nos ensaios de *A Utopia Antropofágica* como uma fonte nutritiva de devoração. Oswald recorre incontáveis vezes à obra *Raízes do Brasil* (1936), chegando inclusive a escrever o texto *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira – o homem cordial* no qual, segundo Henrique Estrada Rodrigues³⁵, o autor extrapola a versão de Sergio Buarque de Holanda ao reabilitar o homem cordial. Carregando dentro de si o contraponto entre cordialidade e agressividade, o homem cordial deglutido por Oswald a partir da leitura de Sergio Buarque “compreende a vida como devoração e a simboliza no

³² CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. *Revista de antropofagia*. São Paulo: Abril Cultural/ Metal Leve, 1976, p. 124.

³³ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 70.

³⁴ AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia...*, p. 213.

³⁵ RODRIGUES, Henrique Estrada. Extrapolando Oswald de Andrade. *Gratuita*, v.1, n.3, 2012, p. 68.

rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade”.³⁶ É igualmente inegável a influência que Oswald exerceu na formação de novos estudiosos da sociedade brasileira, como é o caso do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, ou do historiador norte-americano Richard Morse.

Na *Revista de Antropofagia*, no segundo número de sua segunda dentição destaca-se a seguinte passagem: “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo”.³⁷ A antropofagia em seu processo de constante reinventar-se apresenta para a história suas potencialidades.

Considerações finais

Há, ainda, muito o que se pesquisar a respeito da antropofagia. Sua ininterrupta transformação faz com que o conceito a todo tempo pareça escapar por entre nossas mãos. Em devir, a antropofagia adquire novas nuances, se lança a novas devorações. Ainda assim, acredita-se ser possível concluir, neste trabalho, sua importância enquanto ferramenta de leitura da nossa sociedade. Torna-se plausível, também, afirmar o papel de Oswald de Andrade enquanto um intérprete do Brasil. Ao atacar o simplismo do pensamento dicotômico, apontando para relações mais complexas, a antropofagia possibilitou o questionamento das percepções de centro e periferia. Oswald destacou, através do arquétipo do antropófago, nosso papel enquanto sujeitos, desmentindo o mito de nossa passividade enquanto brasileiros e latino-americanos. Da mesma forma, seu olhar para nossa herança contrarreformista contribuiu para uma valorização de nossa concepção cultural frente ao modelo civilizatório que a todo momento nos é imposto. O olhar antropofágico propõe uma ressignificação de nossa história, de nossa relação com o passado colonial. Adotando a antropofagia como uma forma de leitura, nos afirmamos enquanto produtores. Afirmação que não se dá pelo fechamento, mas pela abertura ao outro.

Referências bibliográficas

³⁶ ANDRADE, Oswald de. Um aspecto cordial antropofágico da cultura brasileira – o homem cordial. In: *A utopia antropofágica...*, p. 219.

³⁷ JAPY-MIRIM. *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano II, n. 2, 1929.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. Só a antropofagia nos une. *Cultura, política y sociedade: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

ANDRADE, Oswald de. Estética e Política. Obras completas. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 67-74.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 138-215.

ANDRADE, Oswald de. Um aspecto cordial antropofágico da cultura brasileira – o homem cordial. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 216-219.

ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 220-298.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. *Revista de antropofagia*. São Paulo: Abril Cultural/ Metal Leve, 1976.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 11- 19.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, v.3.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DOMINGUES, Beatriz H. História e literatura na busca pela identidade na América Latina no século XX: a visão de Richard Morse. *História da historiografia*. Ouro Preto, n. 7, p. 47-73, nov./dez., 2011.

DOMINGUES, Beatriz H. História e literatura: um diálogo em andamento. *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em História/ Departamento de História, v.17, n.1, 2011, p. 7-13.

DOMINGUES, Beatriz H. Próspero devorando Caliban: Richard Morse e o modernismo brasileiro. In: DOMINGUES, Beatriz H.; BLASENHEIM, Peter L. *O código Morse*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 77- 98.

DOMINGUES, Beatriz H. “Modernismo e Religião: um estudo da abordagem de Oswald de Andrade sobre o papel da Contra-Reforma no Brasil” In: *A Globalização e os Jesuítas: origens, história e impactos*, organizado pelo Decanato do CTCH, Editora PUC-Rio, 2007, 2 volumes, vol. II, pp.77-89.

- DOMINGUES, Beatriz H; LINO, Sonia Cristina. “Utopia e religiosidade em Oswald de Andrade” In AMARAL, Leila; GEIGER, Amir. *In Vitro, In Vivo, In Silicio: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*. São Paulo: Attar Editorial, 2008, pp.34-56.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global, 2003.
- HOLANDA. Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JAPY-MIRIM. *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano II, n. 2, 1929.
- MORSE, Richard. *O Espelho de Próspero: cultura e ideias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MORSE, Richard. Quatro poetas americanos: uma cama-de-gato. In: *A Volta de McLuhanaíma: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MORSE, Richard. O multiverso da identidade Latino-americana, 1920-1970. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina – a América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 19-160.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 7- 56.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo, 1928-1929. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/>> Acesso em 11 de out. 2016.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. In: *Obras completas*. Paris: Gallimard, 1972.
- RODRIGUES, Henrique Estrada. Extrapolando Oswald de Andrade. *Gratuita*, v.1, n.3, 2012.
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *Alceu*, v. 5, n.10, jan/jul, 2005.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 23 de agosto de 2019

Aprovado em 27 de novembro de 2019



ARTIGO
ARTICLE

História e literatura: reflexões teóricas

Historia y literatura: reflexiones teóricas

Michelle Márcia Cobra Torres 
Pós-Doutoranda Universidade Federal de Minas Gerais
michelletorre@yahoo.com.br

TORRES, Michelle Márcia Cobra. História e literatura: reflexões teóricas. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.25683>

Resumo: O artigo se propõe a discutir as relações entre História e Literatura, confrontando posições teóricas e refletindo sobre os seus pontos de contato e de afastamento. A discussão envolve textos dos teóricos da Literatura e de historiadores. Parte-se das relações entre o real e o fictício, na perspectiva de Wolfgang Iser e, em seguida, são enfocados os debates das décadas de 1960 e 1970, quando os historiadores passam a questionar sobre as relações entre a escrita da História e a Literatura. Nesse contexto, destacam-se os estudos de Paul Veyne, Lawrence Stone, Paul Ricoeur e Hayden White. Contrapondo-se aos historiadores, que salientam o caráter literário da História, destaca-se o historiador Carlo Ginzburg, para o qual a História é construída a partir dos rastros do passado, numa integração entre realidades e possibilidades. Para pensar as relações entre a Literatura e a História, o artigo também se vale das considerações de Luiz Costa Lima.

Palavras-chave: História; Literatura; Ficção; Narrativa.

Abstract: El artículo propone discutir las relaciones entre Historia y Literatura, confrontando posiciones teóricas y refleje acerca de sus puntos de contacto y de aislamiento. La discusión trae textos de teóricos de la Literatura y de historiadores. El punto de partida son las relaciones entre el real y el ficticio, desde la perspectiva de Wolfgang Iser, para en seguida enfocar los debates de las décadas del 1960 y 1970, momento en que historiadores cuestionan acerca de las relaciones entre la escrita de la Historia y la Literatura. En este contexto, tiene destaque los estudios de Paul Veyne, Lawrence Stone, Paul Ricoeur y Hayden White. En contraposición a los historiadores que resaltan el carácter literario de la Historia, hay que destacar el historiador Carlo Ginzburg, que piensa la Historia como una construcción desde los rastros del pasado, en una integración entre realidades y posibilidades. Para pensar las relaciones entre la Literatura y la Historia, el artículo también recurre a las consideraciones de Luiz Costa Lima.

Keywords: Historia; Literatura; Ficción; Narrativa.

As relações entre História e Literatura passam pela questão do caráter ficcional e também pela construção narrativa. Tais discussões são de longa data, assim como o debate sobre o que confere a um texto o seu caráter ficcional ou histórico, pois a discussão envolve a questão da presença do real e do fictício em textos de ambos os campos. Sobre essa questão, o teórico Wolfgang Iser já havia advertido: “os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?”¹

A proposta de Iser é pensar a relação realidade e ficção não de forma oposta, mas como uma relação tríplice. Tal relação envolve o real, o fictício e o imaginário, pois há parcelas do real no texto ficcional, mas essas não se repetem por efeito de si mesmas, já que a repetição é um ato de fingir do qual deriva um imaginário. Assim, a realidade que se repete no texto vira um signo, pois a sua inclusão no texto não esgota em si, sendo o ato de fingir uma transgressão dos limites do princípio da realidade. Nessa transgressão se expressa o elo entre o ato de fingir e o imaginário, uma vez que ele é um efeito do que é referido no texto.

Um dos atos de fingir apresentados por Iser consiste no desnudamento da ficcionalidade, pois, de acordo com o teórico, um atributo patente do texto ficcional é o fingir que se dá a conhecer por meio do desnudamento. Como esclarece Costa Lima, “entendemos esse desnudamento como a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante”.² Iser estende a discussão do desnudamento para o campo da filosofia e das ciências, que têm em muitos de seus modelos nada mais que ficções que podem levar a crer que sejam objetos reais, como o caso do modelo do átomo, por exemplo. Sobre o desnudamento, ou seja, reconhecendo-se o fingimento, tem-se que as parcelas da realidade identificadas no texto são postas sob o signo do fingimento, assim, segundo Iser, “este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido *como se* o fosse”.³

É interessante a seguinte conclusão do teórico Wolfgang Iser: “a ficção sempre ocorre em virtude de seu uso pragmático. Por conseguinte, também a realidade

¹ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 957.

² LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 289.

³ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional..., p. 973.

representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é a referência de algo que ela não é, mesmo se este algo se torna representável por ela”.⁴ E também acrescenta Iser que “a ficção do *como se* utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais”, sendo essa a função de uso do *como se*, provocar reações sobre o mundo do texto, mas que também pode se referir ao mundo empírico, pois o mundo do texto possui as parcelas selecionadas da realidade empírica.⁵

Pode-se estender a discussão da relação entre o fictício, o real e o imaginário para os textos de caráter histórico, pois, atualmente, é corrente a ideia de que a História é uma construção, ou seja, a História seleciona, organiza, interpreta. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a História praticada pelos *Annales* se alimentou de um ideal cientificista. Dentro da abordagem quantitativa, eram incluídas curvas, tabelas e gráficos na História. A fundamentação em dados homogêneos, constituindo séries de longa duração, ficou conhecida como “História serial”. Assim, nesse momento, surgem historiadores que interrogam sobre o seu ato de escrever, sobre a proximidade deste com a escrita ficcional e também sobre as fronteiras entre escrita da História e escrita ficcional.

As relações entre História e Literatura perpassam também pela questão da construção narrativa. O historiador Paul Veyne, em sua obra *Como se escreve a História*, publicada em 1971, sugere o retorno de uma reflexão sobre a História como narrativa. O objetivo de Veyne é demonstrar que a História não é uma ciência, mas uma “narrativa verdadeira”, para o historiador “a História é uma narrativa de acontecimentos: tudo o mais decorre daí”.⁶ A explicação em História decorreria da forma como a narrativa é organizada, como uma intriga compreensível. Portanto, o historiador escolhe os fatos que serão destacados na construção da trama, reelaborando-os e atribuindo-lhes sentido. Nessa perspectiva, a História é narração e o relato a parte fundamental da escrita da História.

Lawrence Stone, no ensaio “O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha História”, de 1979, aponta a tendência da pesquisa histórica voltada para a escrita em forma narrativa. O historiador define a narrativa histórica como:

A narrativa aqui designa a organização de materiais numa ordem de sequência cronológica e a concentração do conteúdo numa única estória coerente, embora

⁴ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional..., p. 973.

⁵ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional..., p. 977.

⁶ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 14.

possuindo sub-tramas. A história narrativa se distingue da história estrutural por dois aspectos essenciais: sua disposição é mais descritiva do que analítica e seu enfoque central diz respeito ao homem e não às circunstâncias. Portanto, ela trata do particular e do específico, de preferência ao coletivo e ao estatístico.⁷

O ressurgimento da narrativa, para Stone, é uma forma de trazer o indivíduo e o particular, para a História, assim, ele defende a necessidade de uma História narrativa, tendo o homem como seu objeto e não as estruturas sociais e econômicas ou as curvas demográficas. Para o historiador, o retorno à narrativa se deve à desilusão em relação ao modelo determinista econômico e demográfico de explicação histórica, bem como em relação à História quantitativa, pois, segundo Stone “a quantificação nos informou muito sobre as questões sobre o quê da demografia histórica, mas, até agora, relativamente pouco sobre os porquês”.⁸

Assim, os historiadores da década de 1970 passam a dialogar mais com a antropologia que com a sociologia e a economia, interessando-se pelo estudo de sentimentos, emoções, comportamentos, ideias, quadros mentais, crenças e costumes, o que, na França, passa a ser conhecido como História das mentalidades. De acordo com Stone, os historiadores desse momento estão “voltando a contar estórias”, porém, as narrativas dos anos 1970 são diferentes das narrativas dos historiadores tradicionais, pois estão “interessados nas vidas, sentimentos e comportamentos dos pobres e obscuros, ao invés dos grandes e poderosos”, a análise não deixa de estar presente e, além disso, há uma busca por outras fontes.⁹ Os historiadores estão empenhados em contar a História de alguém, de um julgamento ou episódio dramático para, a partir daí, lançar luz sobre o funcionamento de uma cultura ou sociedade. Para Stone, o movimento em direção à narrativa marca o fim de uma era, “o fim da tentativa de criar uma explicação científica coerente sobre a transformação no passado”.¹⁰ Sendo que, nesse momento de mudanças em relação a conteúdos, objetivos e métodos de escrita, a função do historiador passa, nas palavras de Stone, “da científica à literária”.¹¹

⁷ STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história. *Revista de História*, n.2/3, IFCH, UNICAMP, 1991, p. 13-14.

⁸ STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história..., p. 23.

⁹ STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história..., p. 31.

¹⁰ STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história..., p. 32.

¹¹ STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história..., p. 37.

A *Escrita da História*, de Michel de Certeau, é publicada em 1975, dando ênfase à prática do historiador como uma prática da escrita. Certeau demonstrou que o texto historiográfico é uma construção que estabelece relações com outros textos, outros discursos de outros tempos, sendo produto de um lugar, uma prática e uma escrita. Michel de Certeau entende “como História essa prática (uma disciplina), o seu resultado (o discurso) ou a relação de ambos sob a forma de uma produção”.¹² Assim, a História é uma fabricação do historiador, um discurso que é resultado de uma prática e um lugar tanto institucional quanto social. A História é interpretação, sendo sua escrita localizada em um tempo e um espaço, demonstrando as expectativas do momento daquela escrita, de seu autor e de seus leitores. Como esclarece Michel de Certeau:

Encarar a História como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática” (Certeau, 2011, p.46-47).

Michel de Certeau, ao dizer que a operação historiográfica inclui a construção de um texto, uma literatura, no sentido de tecer um texto, quer dizer que a escrita da História passa por discursos, pela construção por meio da palavra. Estabelece assim uma aproximação do historiador com o literato. E, ainda, a produção de discursos passa pelo lugar e pelo tempo de quem o produz, levando-se em consideração o horizonte de expectativas do público de seu tempo.

A História é uma atividade humana, como outras, e está inserida em sua realidade social. Ela combina lugar social com prática científica, desse modo, a obra histórica traz as marcas de seu tempo e lugar de produção (social e institucional). Como explica Costa Lima, a propósito de Certeau, “a história trabalha com uma semantização advinda de sua interlocução com a sociedade e o poder”.¹³ Ainda, a História é porosa, pois dessa relação advém a escolha dos temas e das linhas a serem trabalhadas e por ela perpassam as ideologias.

¹² CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 5.

¹³ LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 37.

Um dos aspectos que pautam a relação entre História e Literatura é o uso da narrativa na escrita da História. Se Paul Veyne e Lawrence Stone já haviam apontado para o retorno da narrativa na explicação em História, Paul Ricoeur e Hayden White irão aprofundar nesse ponto, reconhecendo a dimensão literária da História. Na narrativa praticada pela História tradicional, o narrador se ocultava, havia um encadeamento de acontecimentos, de forma linear, com o intuito de reconstituir um passado tal como ele foi. De acordo com José Carlos Reis, “ela oferecia um ‘efeito de objetividade’ ao fazer o real coincidir com a escrita. Narrar era ‘mostrar’ o que de fato aconteceu”.¹⁴ Para os *Annales*, o historiador admite que ele escolhe e constrói o seu objeto, interrogando o passado a partir de seu presente, sendo assim, o produto, ou seja, o texto histórico, é resultado de uma construção teórica, sendo o sujeito-historiador o seu construtor. No entanto, no final do século XX, o modelo da História problema e estrutural entrou em crise, pois a análise estrutural passa a ser considerada abstrata, sem homens, sem eventos e sem relação com o vivido. Segundo Reis, “houve uma ruptura entre tempo e conhecimento histórico, entre experiência vivida e compreensão narrativa, que se tornou inaceitável no final do século XX”.¹⁵

Em *Tempo e narrativa* (tomo 1), escrito na década de 1980, Paul Ricoeur lança a ideia de que “toda História é narrativa”, com isso o filósofo francês atingia os historiadores que seguiam o modelo estrutural dos *Annales*. Paul Ricoeur sugere um “eclipse da narrativa”, devido ao deslocamento do objeto da História, praticada pelos *Annales*, do acontecimento e do indivíduo para o fato social. Desse modo, a narrativa não teria sido eliminada, apenas fora eclipsada, pois, para Ricoeur, os annalistas praticaram uma forma de narrativa, mesmo não estando intencionados. Assim, pode-se perceber que há narrativa até na História estrutural, como exemplo, o Mar Mediterrâneo, na obra de Braudel, poderia ser considerado como um personagem. Mas Ricoeur irá propor outra forma de narrar a História, buscando estabelecer um vínculo entre explicação histórica e compreensão narrativa. O objeto do filósofo é a relação entre o tempo vivido e a narração, entre a experiência e a consciência, desse modo, com Ricoeur, a temporalidade é reinserida na História. Como diz Reis, “Ricoeur é fundamental para a reconstrução da estrutura da nova

¹⁴ REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur. *Locus*. Juiz de Fora, v. 12, pp. 17-40, 2006, p. 19.

¹⁵ REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur..., p. 21.

narrativa histórica”¹⁶, que inclui o vivido, a experiência, e a organização lógica, a intriga. Ricoeur estabelece um elo entre História e Literatura por meio da narrativa.

Ricoeur, entre posicionamentos diversos como o tempo da alma e o tempo lógico, realiza uma síntese de Santo Agostinho, o tempo interior, com Aristóteles, o ato poético de criação de uma intriga ligada ao tempo lógico, externo. Tais modelos de tempo são postos em interação pela narrativa histórica, proposta por Ricoeur. Segundo José Carlos Reis, o filósofo francês vê nas intrigas inventadas um meio propício para a reconfiguração do tempo vivido, o qual é confuso, mas que adquire sentido pela narrativa, dessa forma, a intriga estabelece uma configuração lógica ligando eventos separados em um todo que se torna compreensível. Ricoeur defende que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.¹⁷ Nesse sentido, explica Reis, “a narrativa histórica, em Ricoeur, não é uma teoria do tempo, mas a sua construção poética, que oferece o reconhecimento da experiência vivida”.¹⁸

A narrativa não coincide com o real, sendo uma construção do historiador, que busca não mostrar o que se passou, mas estabelecer uma referência com o vivido, sendo uma reflexão sobre o vivido, que passa pelo historiador e também pelo leitor, numa interação entre vivência e reconhecimento. É importante observar o papel do leitor para Ricoeur. Baseando-se em teorias da recepção, o filósofo defende que é o leitor que faz com que a História retorne ao vivido. Segundo o historiador José Carlos Reis, “a refiguração ou reinvenção da intriga é produzida pelo receptor, que se torna co-autor. A compreensão narrativa articula uma atividade lógica de composição, o autor, com a atividade histórica de recepção, o público”.¹⁹ Portanto, a narrativa humaniza, pois propicia o reconhecimento do vivido e o seu sentido se realiza nessa interseção entre o mundo do texto e o mundo do receptor. Então, como explica Reis, “o tempo torna-se mais humano quando é narrado, pois é tempo reconhecido”.²⁰

O papel do imaginário na escrita da História é outro ponto tratado por Ricoeur em *Tempo e narrativa* (tomo 3). Para o filósofo francês, a História se serve de alguma forma da

¹⁶ REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur..., p. 22.

¹⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. vol. 1. Campinas: Papyrus, 1994..., p. 15.

¹⁸ REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur..., p. 25.

¹⁹ REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur..., p. 27.

²⁰ REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur..., p. 35.

ficção para refigurar o tempo em sua narrativa, o que ele denomina de ficcionalização da História e que ocorre por meio do imaginário, do “ter-sido”, uma vez que a História é a reconstrução de um passado ausente, já construído e significado e que será novamente reconstruído e ressignificado.

Segundo Ricoeur, essa mediação imaginária está no que ele denomina de “fenômeno do vestígio”, o vestígio enquanto efeito-signo, uma coisa presente que vale por uma coisa passada. Assim, para Ricoeur, “o caráter imaginário das atividades que medeiam e esquematizam o vestígio se comprova no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína” e são as atividades de seleção, de reunião, de consulta a arquivos e à documentação que funcionam como mediadores para se entender esse vestígio e levá-lo a se tornar um “operador efetivo do tempo histórico”, ocorrendo a reinscrição do tempo vivido no tempo sucessivo.²¹ É no fenômeno do vestígio que se entende o caráter imaginário do tempo histórico, marcado pela interpretação desse vestígio para se entender o mundo ausente que antes estava ao redor do vestígio, por isso ele é um efeito-signo, pois configura o contexto, o ambiente, aquilo que falta ao seu redor.

Ricoeur tem uma expressão para esse efeito do vestígio, que é “figurar”, assim o historiador reconstrói algo ausente sendo sua reconstrução uma figuração na qual “a imaginação se torna visionária: o passado é o que eu teria visto, aquilo de que teria sido testemunha ocular se tivesse estado lá”. O conteúdo ficcional da narrativa histórica seria a representação do ausente em sua construção, que Ricoeur chama de caráter “quase fictício” do passado histórico.²² Nesse sentido, para Ricoeur, o passado é configurado na forma de um mundo reconstruído, por meio da imaginação, mas a narrativa escrita pelo historiador está limitada pelas fontes e pela metodologia da História.

Na obra *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, publicada em 1973, o historiador norte-americano Hayden White defende que a imaginação é uma forma de abordar a História. Na introdução, o historiador adverte que a obra é uma História da consciência histórica do século XIX. White identifica quatro modalidades de criação de enredo (romântica, trágica, cômica, satírica), quatro modalidades de argumento (formista, mecanicista, organicista, contextualista) e quatro modalidades de implicação ideológica

²¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 3. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010, p. 315-316.

²² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (2010, Tomo 3)..., p. 317.

(anarquista, radical, conservadora, liberal), que dependem todas dos quatro tropos literários que tornam familiar o mundo desconhecido (metáfora, metonímia, sinédoque, ironia). Como exemplo, na explicação por elaboração de enredo, tem-se que Michelet utilizou-se do modo romanesco, Ranke utilizou-se do modo cômico, Tocqueville do modo trágico e Burckhardt usou a sátira. Em *Meta-História*, historiadores e filósofos são analisados por essa teoria proposta por White, que tem como base pressupostos do campo linguístico e literário. São as escolhas linguísticas que prefiguram e estruturam o campo histórico de cada historiador e filósofo da História.

No ensaio intitulado “O texto histórico como artefato literário”²³(1974), Hayden White causou polêmica, mais uma vez, entre os historiadores, ao argumentar que:

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.²⁴

Assim, o texto histórico é, para Hayden White, um artefato literário, por utilizar tipos específicos de estruturas de enredo como a Literatura. Para o historiador, os acontecimentos são transformados em estórias nas quais haverá o realce ou a subordinação de alguns desses acontecimentos, a variação de ponto de vista e de estratégias de descrição, ou seja, o historiador que irá escolher a perspectiva a ser utilizada. Os mesmos eventos podem se transformar em uma História trágica, cômica, romântica ou satírica, dependendo da decisão do historiador. As categorias de estrutura de enredo utilizadas por Hayden White são de Northrop Frye. Para White, o modo de configuração dos eventos históricos depende da estrutura de enredo que o historiador escolhe a fim de conferir um sentido à História, desse modo, para White, “trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção”²⁵.

Ao afirmar que a operação de dar sentido aos eventos históricos é uma operação criadora de ficção, White quer demonstrar o aspecto fictício das narrativas históricas, pois os historiadores, por meio da narrativa construída a partir da escolha de uma dada

²³ O ensaio foi incluído como um capítulo na obra *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, publicada, originalmente, em 1978.

²⁴ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2 ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 98.

²⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso...*, p. 102.

estrutura de enredo, buscam refamiliarizar os leitores com os acontecimentos históricos, dando sentido a eles. Trata-se de uma operação literária criadora de sentido. Hayden White toma de Northrop Frye as categorias do trágico, do cômico, do romanesco e da ironia e emparelha esses gêneros literários com os tropos da tradição retórica. Essa operação literária - a História toma emprestada da Literatura as categorias e os tropos - desemboca na função representativa da imaginação histórica, uma vez que o leitor aprende a entender o mundo por meio de tais elementos que são da Literatura e estão dispostos na cultura. Hayden White coloca em evidência o lado artístico da História, sem afirmar que ela é Literatura, mas que a História pode ser analisada por seu caráter literário.

É importante ressaltar a questão do público leitor, pois, como explica Hayden White, utilizar as estruturas de enredo é uma forma que a cultura dispõe para tornar inteligíveis as histórias, assim, o leitor “não apenas acompanhou com êxito a estória; ele captou o seu ponto principal, entendeu-a”.²⁶ O leitor, no processo de acompanhar o relato desses eventos pelo historiador, chega pouco a pouco a compreender que a estória que está lendo é de um tipo, e não de outro: romance, tragédia, comédia, sátira, epopeia, etc. O efeito produzido é o de ler uma obra de História *como se fosse um romance*.

White defende que, ao invés de tentar distinguir ficção e História, sendo a primeira a representação do imaginável e a segunda a representação do verdadeiro, deve-se compreender que “só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável”.²⁷ Uma vez que os fatos históricos “não falam por si”, como desejavam os historiadores da escola tradicional, a dimensão fictícia e imaginária da História consistiria na atribuição de sentido realizada pelo historiador, dessa forma, seu ofício se aproxima do literato para White. É o historiador que, diante dos fatos, escolhe qual a melhor narrativa que pode ser feita, sendo esse o papel artístico do historiador. Hayden White quer com essa conclusão dizer aos historiadores que se tornem mais críticos e autoconscientes da construção de seu trabalho.

Nessa perspectiva, o historiador ao tecer o texto histórico lida com construções poéticas, escolhendo a modalidade de linguagem figurativa para dar coerência à História, atribuindo sentido para o seu público a respeito daquilo que o passado poderia consistir,

²⁶ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso...*, p. 103.

²⁷ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso...*, p. 115.

ou seja, o imaginável. Na introdução da obra *Trópicos do discurso*, Hayden White explica que a transformação do não-familiar em familiar, que é um processo de compreensão, é uma criação de tropos, que é figurativa, e os tropos principais, ou seja, as modalidades de figuração, seriam: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Conforme White, “segue-se, a meu ver, que esse processo de compreensão se desenvolve mediante a exploração das principais modalidades da figuração”.²⁸

Sobre a questão da interpretação em História, White defende que os historiadores interpretam os dados escolhendo aqueles que são adequados ao processo narrativo. Mas, quando o historiador se depara com um conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que levariam a uma explicação plausível, ou seja, quando surgem as lacunas, White explica, “o historiador precisa interpretar o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações”. E White completa: “uma narrativa histórica é, assim, forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente”.²⁹

Do outro lado da questão, contra a parcela de historiadores que aproximam a História da ficção, o historiador italiano Carlo Ginzburg argumenta que tal abordagem teria eliminado a busca da verdade como tarefa essencial do historiador, sustentando que “encontrar a verdade é ainda o objetivo fundamental de quem quer que se dedique à pesquisa, inclusive os historiadores”.³⁰ Na obra *O fio e os rastros*, o historiador italiano chama a atenção para os estudos sobre a dimensão narrativa da historiografia, que, em muitos casos, tendem a anular qualquer distinção entre narrações históricas e narrações ficcionais, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, sem uma ressalva ao trabalho do historiador como a discussão dos problemas ligados às fontes e às técnicas de pesquisa, detendo-se nas formas de exposição da História. Assim, Ginzburg rechaça as teorias que borram as fronteiras entre História e ficção, propondo considerar a relação entre as duas formas de narrativa como uma contenda feita de desafios pela representação da realidade, em que historiadores e romancistas mais se afastam do que se aproximam.

²⁸ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso...*, p. 18.

²⁹ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso...*, p. 65.

³⁰ GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 61.

Em uma obra anterior, intitulada *Relações de força*, Ginzburg já colocara em pauta a questão da abordagem historiográfica de Hayden White e as teorias narrativistas na História:

Contra a ideia rudimentar de que os modelos narrativos intervêm no trabalho historiográfico apenas no final, para organizar o material coletado, busco mostrar que, pelo contrário, eles agem durante todas as etapas da pesquisa, criando interdições e possibilidades.³¹

Tratando desta discussão, Ginzburg defende que as formas como as perguntas são colocadas pelo historiador a seu objeto de pesquisa são narrativas, constituem-se como narrações provisórias que delimitam um âmbito de possibilidades que podem ser, depois, modificadas ou descartadas. Tais narrativas funcionam como instâncias mediadoras entre questões e fontes, influenciando o modo de recolhimento dos dados históricos, a seleção, a interpretação e a narrativas desses. Para elucidar tal explicação, utiliza-se da metáfora de Marc Bloch que dizia que os historiadores deveriam ler a História para trás, ou seja, desenrolar o passado ao contrário.

De acordo com Ginzburg, tendo em vista que “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e de ruínas”³², e tomando a lição, de Walter Benjamin, de ler os testemunhos históricos a contrapelo, contra as intenções de quem os produziu³³ - embora levando em conta tais intenções – Ginzburg concebe o ofício do historiador como “alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”.³⁴ O falso seria o fictício que se faz passar por verdadeiro, que seriam, para Ginzburg, “falsas lendas, falsos acontecimentos, falsos documentos”.³⁵ Para Ginzburg, a “fé histórica”, graças aos rastros do passado e ao trabalho do historiador, permite que seja superada a incredulidade e, ainda, permite construir a História verdadeira a partir da falsa - mitos, ficções, fábulas.

³¹ GINZBURG, Carlo. *Relações de força...*, p. 44.

³² GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 40.

³³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁴ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros...*, p. 14.

³⁵ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros...*, p. 13.

Os rastros, as inscrições, os vestígios, não dão um acesso imediato à realidade, mas também não são barreiras ao trabalho do historiador. As fontes são, para Ginzburg, “espelhos deformantes” e “a análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo”.³⁶ A História é construída com base em rastros, que não são como evidências, mas sim provas no sentido de validar e experimentar/tentar, assim, para Ginzburg “a linguagem da prova é de quem submete os materiais da pesquisa a uma aferição permanente: provando e confirmando”.³⁷ Trata-se, segundo Ginzburg, da “relação entre o fio - o fio do relato, que ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade - e os rastros”, assim o historiador conta Histórias servindo-se de rastros.³⁸

Ginzburg relata sua experiência ao contar a História de um moleiro acusado de heresia pela Inquisição no século XVI, que resultaria na obra *O queijo e os vermes*. A pesquisa histórica se baseou em documentos da Inquisição e, como comenta Ginzburg, “os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deviam tornar-se parte do relato; assim como as hesitações e os silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus perseguidores - ou das minhas”.³⁹ Ou seja, as dúvidas, as incertezas, as hipóteses entravam na narração e, segundo Ginzburg, “a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta)”.⁴⁰

Comentando a obra da historiadora Natalie Zemon Davis, *O retorno de Martin Guerre*⁴¹, baseada em autos processuais da Inquisição, Ginzburg toca na questão do preenchimento de lacunas no trabalho do historiador. Trazendo a questão da relação entre a investigação histórica e a judiciária, que, muitas vezes, são aproximadas para demonstrar certos aspectos do ofício do historiador, Ginzburg aponta para a divergência entre as duas óticas quando historiador e juiz se deparam com as lacunas. Se numa situação “por falta de provas”, o juiz optaria por uma absolvição, no caso do historiador, comenta Ginzburg, tal situação “deflagra um aprofundamento da investigação, que liga o caso específico ao contexto, entendido aqui como lugar de possibilidades historicamente determinadas”.⁴²

³⁶ GINZBURG, Carlo. *Relações de força...*, p. 44.

³⁷ GINZBURG, Carlo. *Relações de força...*, p. 11.

³⁸ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros...*, p. 7.

³⁹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros...*, p. 265.

⁴⁰ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros...*, p. 265.

⁴¹ DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Trad. de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁴² GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros...*, p. 316.

No trabalho de Davis, para preencher as lacunas, ela se voltava para outras fontes do mesmo tempo e lugar, na medida do possível, para encontrar situações análogas às buscadas. Desse modo, o texto do historiador possui expressões como “pode-se presumir”, “talvez”, “provavelmente”, uma vez que as lacunas são preenchidas com possibilidades, daí Ginzburg dizer que o trabalho de Davis não é uma contraposição entre “verdadeiro” e “inventado”, mas sim uma integração assinalada de “realidades” e “possibilidades”. O historiador destaca que possibilidade não deve se confundir com ficção ou invenção, já que a questão da prova, tal como a concebe Ginzburg, deve permanecer no cerne da pesquisa histórica.

Nesse campo de possibilidades, que auxiliam o historiador a preencher lacunas, ressalto que a obra literária também é uma fonte histórica de grande importância, podendo ser estudada, principalmente, por dois ângulos. Primeiro, fornecendo um quadro da sociedade, pelo olhar do autor da obra, com situações que envolvem leis, instituições, assim como códigos morais e éticos de um dado momento histórico. No segundo ângulo, a obra literária fornece ao historiador os valores de uma época, sociedade ou cultura, que giram em torno de percepções, interesses, escolhas, ou seja, quais valores regem os personagens, quais são suas reações, motivos e interesses frente às instituições e aos códigos de dada sociedade. Nesse sentido, as formas de pensar e de agir dos personagens fictícios podem auxiliar no entendimento de um dado momento histórico pelo historiador, assim como dos valores que permeiam uma cultura, dos imaginários que a permeiam e das possibilidades de reações dos homens contemporâneos ao autor frente a dadas situações sociais.

Distinguindo Literatura e História, Luiz Costa Lima, em suas reflexões sobre a escrita da História, diz que “a procura de dar conta do que houve e por que assim foi é o princípio diferenciador da escrita da história”.⁴³ Comparando a escrita da História e dos gêneros literários, Costa Lima reflete que “a seu modo, cada uma delas contém um dispositivo que as capacita a lidar com a realidade”.⁴⁴ Acrescento o seguinte: realidade que só é acessada por meio de construções, as quais são parcelas dessa realidade já modificada, pertencentes ao passado, que o historiador lida. Além disso, são fragmentos desordenados, vestígios que

⁴³ LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura...*, p. 37.

⁴⁴ LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura...*, p. 40.

devem ser lidos também a contrapelo. Como sugere Costa Lima, História e Literatura possuem posicionamentos diversos em relação à imaginação, e concordo com essa assertiva do autor. Ainda com Costa Lima:

A imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos veraz. Mas veraz, ela não pode pretender, como as ciências da natureza, a formulação de leis porque não pode renunciar à parcialidade. É, insistamos, de caráter deliberativo; semelhante à verdade judiciária.⁴⁵

Como já havia sido elucidado pela Escola dos *Annales*, os fatos são construções e esses são interpretados pelo historiador, mas, como Michel de Certeau contribuiu para o pensamento da escrita da História, as interpretações vão depender do *lugar* ocupado por cada historiador, assim, teremos mais de uma interpretação e diferentes formas de se contar e de se significar o passado, ou seja, diferentes discursos. A História não formula leis universais como quiseram os historiadores iluministas e sua cientificidade, buscada pelos oitocentistas e pela vertente da história quantitativa, foi questionada com o seu relacionamento com a narrativa. Como Costa Lima comenta, as formas discursivas da História e da ficção literária utilizam-se da organização narrativa, mas se relacionam com o mundo de formas diferentes.

O historiador, de acordo com Costa Lima, organiza “os restos do passado, tal como presentes ou inferidos de documentos, em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário”.⁴⁶ Portanto, ainda segundo Costa Lima, “os discursos do historiador e do ficcionista se diferenciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador”.⁴⁷ Costa Lima explica que o romance pode ter vários narradores, inclusive em primeira pessoa, e assumir posições variadas, já no texto histórico, o uso da terceira pessoa produz um efeito de referência. No campo da História, há uma busca pela verdade, mas não uma verdade enquanto substância, mas sim o que Costa Lima chama de “protocolo de verdade”, que é a submissão de uma prática discursiva a um conjunto de procedimentos, como condição para que o produto seja reconhecido pela comunidade e assim legitimado.

⁴⁵ LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura...*, p. 65.

⁴⁶ LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção..., p. 102.

⁴⁷ LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção..., p. 102.

Para Costa Lima, o que difere os discursos histórico e ficcional são os protocolos que cada um deles assume diante do receptor. O discurso ficcional se posiciona de uma forma diversa do discurso da História em relação ao horizonte da verdade. O ficcionista tem uma liberdade de composição muito maior que o historiador, pois não está sujeito ao protocolo de verdade e, ainda, o discurso do ficcional pode ser indagado pelo receptor quanto à sua verossimilhança.

Assim, enquanto o ficcional desnuda o *como se*, a História, mesmo que construída com restos do passado e possuindo lacunas, deve ter seu discurso alicerçado em evidências e legitimado pela comunidade. Aqui prefiro lembrar as considerações de Ginzburg sobre os rastros, que não possuem o sentido de evidência, mas o sentido de validar, experimentar e confirmar. Os historiadores imaginam probabilidades de mundos passados, mas os discursos produzidos têm um compromisso com a verdade, no sentido que Costa Lima denominou de protocolo de verdade e suas implicações.

A História é entendida como uma construção probabilística, ou melhor, como construções probabilísticas, hipóteses do passado, pois os historiadores ocupam e ocuparão lugares distintos em tempos diferentes, terão sempre perguntas diversas das de hoje, em cada presente, e essas construções serão (re)significadas por cada época. Em relação ao preenchimento das lacunas pelos historiadores, prefiro, como Ginzburg, que as “possibilidades” podem preenchê-las, ao invés de pensar que não passam de “especulações”, mas também é interessante conjugar a questão das possibilidades com o “quase fictício” de Ricoeur, reconhecendo-se a presença da ficção na História, pois o historiador lida com o ausente. Os rastros de Ginzburg e os vestígios de Ricoeur auxiliam e dão suporte à construção de uma narrativa histórica, que é uma hipótese, dentre outras, acerca do passado, mas o lacunar, o que estava ao redor do vestígio, o que falta, requer o uso da imaginação do historiador. Imaginação que não é mera invenção, pois o historiador está limitado pelas fontes, pelos procedimentos metodológicos e pela validação de seu trabalho pela comunidade de historiadores.

É importante ressaltar que os discursos histórico e ficcional se relacionam com a narrativa, sem se confundirem, uma vez que o que os diferencia são suas propostas de conhecimento. A escrita da História, ao se valer de elementos da Literatura, não invalida a produção do conhecimento histórico, pelo contrário, auxilia no entendimento do leitor,

como defendeu Hayden White, uma vez que essa operação é criadora de sentido por refamiliarizar os leitores com os acontecimentos históricos.

O historiador Peter Burke, em *A Escrita da História: novas perspectivas*, salienta que os historiadores deveriam buscar um novo modelo literário para a narrativa histórica, utilizando outras técnicas ficcionais que tornariam guerras e conflitos mais inteligíveis. Para isso, ele sugere que se use mais de um ponto de vista, bem como vozes variadas e opostas, praticando a heteroglossia. Outra opção proposta por Burke é o historiador comunicar ao seu leitor que há outras interpretações possíveis sobre dado acontecimento e até proporcionar finais alternativos, para que o leitor tire suas próprias conclusões. Os historiadores podem aprender com os romancistas, mas há limites para o uso dessas técnicas, explica Burke, “pois os historiadores não são livres para inventar seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens”.⁴⁸

Novas propostas de um modelo de narrativa histórica surgiram como a “micronarrativa”, ligada à micro-História, que narra a História de pessoas comuns em um dado local, na tentativa de, a partir daí, pensar estruturas sociais, partindo do local para as tendências gerais. Para revelar o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas, apresentando vários pontos de vista, Burke sugere que os historiadores atentem para as técnicas cinematográficas, que também são literárias, de cortes, visões retrospectivas e alternância de cenas, por exemplo.

Nas relações entre a História e a Literatura, assim como a História utiliza técnicas literárias para sua composição e assim como se reconhece a presença da ficcionalidade no discurso histórico e o uso da imaginação no ofício do historiador, a Literatura se vale da História para sua realização, bem como se pode falar também de uma historização da ficção, como propõe Paul Ricoeur.

A hipótese de Paul Ricoeur, na obra *Tempo e narrativa*, é a de que a narrativa de ficção imita a narrativa histórica, de certo modo, pois, quando se narra algo é narrar *como se* aquilo tivesse acontecido, o que o filósofo denomina de “como se passado”. Segundo Ricoeur:

⁴⁸ BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 349.

A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história.⁴⁹

Ricoeur apoia sua hipótese do “como se passado” nas seguintes questões: as narrativas são contadas em um tempo passado, dando a ideia de que há algo como um passado fictício; os acontecimentos contados, numa narrativa de ficção, são fatos passados para a voz narrativa que narra o que para ela aconteceu, ou seja, em um pacto entre o leitor e o autor, há a crença de que os acontecimentos narrados pertencem ao passado daquela voz. Por fim, o caráter “quase histórico” da ficção, para Ricoeur, está na capacidade que a ficção possui de realizar, retrospectivamente, certas possibilidades não realizadas do passado histórico, desse modo, para Ricoeur, “o quase passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis escondidos no passado efetivo”.⁵⁰ A Literatura abarca o que poderia ter acontecido. É a relação entre a verossimilhança da ficção e as potencialidades não realizadas do passado histórico que possibilitam, segundo Ricoeur, que a Literatura, livre das limitações e imposições da História, possa realizar, *a posteriori*, sua função libertadora.

Na esteira das discussões empreendidas neste artigo, pode-se concluir que a História pode empregar a forma narrativa para dar sentido aos acontecimentos históricos, utilizando-se de elementos que são familiares à Literatura. Ambas possuem suas relações com o ficcional, como discutido anteriormente, diferenciando-se pela forma como se relacionam com o mundo. A obra literária é uma fonte para a História, que no campo de possibilidades, auxilia o historiador a preencher lacunas e a entender a sociedade que produziu aquela obra. Tanto a Literatura, quanto a História, podem recuperar personagens históricos que foram marginalizados pelo discurso hegemônico de um dado período, em dada uma sociedade, propondo novas leituras do passado.

Vale lembrar que tanto a obra histórica quanto a literária são produtoras de significados. Se tanto Literatura quanto História podem reforçar discursos hegemônicos, também podem estabelecer embates com esse discurso, apresentando outros discursos alternativos. A História, como é concebida hoje, é escrita a partir das inquietações do presente, ou seja, o passado é questionado a partir do presente do historiador. A obra

⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (2010, Tomo 3)..., p. 325.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (2010, Tomo 3)..., p. 327.

literária também aproxima o passado dos olhos do leitor contemporâneo, propondo leituras a partir das inquietações do presente.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução Nilo Odalia. 2 ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Trad. de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur. *Locus*. Juiz de Fora, v. 12, pp. 17-40, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. vol. 1. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 3. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história. *Revista de História*, n.2/3, IFCH, UNICAMP, 1991.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1987.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2 ed. Tradução José Laurêncio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2 ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

Recebido em 27 de agosto de 2019

Aprovado em 03 de abril de 2020



ARTIGOS
ARTICLES

ARTIGOS



ARTIGO
ARTICLE

***Pagan Mysteries in the Renaissance* e o desenvolvimento da história da arte como disciplina acadêmica**

Pagan Mysteries in the Renaissance and the development of art history as an academic discipline

Rhuan Fernandes Gomes 

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
rhuanfer.go@gmail.com

GOMES, Rhuan. *Pagan Mysteries in the Renaissance* e o desenvolvimento da história da arte como disciplina acadêmica. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.26712>

Resumo: A partir de uma leitura de *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), obra de Edgar Wind, pretendemos propor uma compreensão de como o processo de institucionalização da História da Arte como disciplina acadêmica moldou os rumos e os métodos das pesquisas realizadas na área ao longo do século XX. Mas, acima de tudo, pretendemos considerar as formas como a escrita de Wind incorpora essa institucionalização. Em seguida, voltamos nossa atenção para *Theory of Art versus Aesthetics* (1925), obra-chave de um jovem Wind, que marca algumas continuidades e rupturas em relação à sua obra mais madura, somente para lermos novamente, com um olhar renovado, o texto publicado no final dos anos cinquenta.

Palavras-chave: Edgar Wind; Aby Warburg; História da Arte; Teoria da Arte; Estética.

Abstract: From a reading of *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) a work by Edgar Wind we intend to propose an understanding of how the process of institutionalization of Art History as an academic discipline shaped the directions and methods of the research conducted in the area throughout the twentieth century. But, above all, we aim to regard the ways that Wind's writing embodies this institutionalization. Then, we turn our attention to *Theory of Art versus Aesthetics* (1925), a key work by the young Wind, which marks some continuities and some ruptures concerning his mature work, just to read again with a renewed look the text published at the end of the '50s.

Keywords: Edgar Wind; Aby Warburg; Art History; Theory of Art; Aesthetics.

Se alguém chegasse à cidade de Oxford, em 29 de outubro de 1957, poderia acreditar que ali aconteceria a apresentação de um músico famoso, quem sabe um *rockstar*, ou a exibição de alguma obra cinematográfica até então inédita, capaz de mobilizar tanto os jovens alunos residentes na cidade quanto os eruditos professores. Há registros de que as bicicletas costumeiramente utilizadas pelos oxonianos se aglomeraram então em frente às *Examination Schools*, edifício tradicional daquela antiga universidade¹.

Se nosso visitante se esforçasse para se tornar um dos inúmeros ouvintes de Wind, descobriria que o responsável pelo grande público era alguém bem diferente de Elvis Presley: um homem de aparência sóbria, cabelos bem penteados, óculos pequeninos e inglês impecável e peculiar, marcado pelos inconfundíveis trejeitos que remetiam à origem germânica daquele intelectual. A imagem perfeita do erudito alemão emigrado, Edgar Wind falaria naquele dia de um tema que, podemos dizer, acabou se tornando caro à sua trajetória. Abordaria a questão da arte pela arte ou, melhor dizendo, a “Falácia da Arte Pura”², título mais exato de sua apresentação que dava corpo a ideias que apareceriam, posteriormente, em suas *Reith Lectures*, que mais tarde deram origem a uma de suas obras mais populares: *Art and Anarchy*, de 1963.

As famosas apresentações de Wind, em Oxford, na segunda metade da década de 1950, coroaram o sucesso do professor estrangeiro, o primeiro a assumir a cátedra de História da Arte, recém-criada, em 1955, e antes inexistente na tradicional universidade inglesa. Dois anos após Wind ter se tornado professor em Oxford, processo que teve como marco suas palestras, em 1954, sobre *Art and Scholarship under Julius II*, que conquistaram a audiência oxoniana pela primeira vez e foram fundamentais para que Wind conquistasse sua cátedra, o historiador da arte alemão já devia estar acostumado com salas apinhadas de curiosos ouvintes, muitos deles estudiosos de outras áreas, que não a sua. *Sir Maurice Bowra*, projetou ao lado de *Isaiah Berlin* a fundação da cátedra de História da Arte para Wind e também planejou aquela primeira aparição de seu amigo, como estratégia de

¹ Sobre o assunto conferir: MCCONICA, James. Edgar Wind Oxford Year. In: BREDEKAMP, Horst et al. (Orgs.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akad. Verl., 1998, p. 7.

² O conteúdo da aula permanece sendo inédito. As pesquisas que até o momento realizei nos Wind Papers, em Oxford, permitem apenas que tenhamos uma ideia das questões abordadas pelo historiador da arte naquela ocasião. Pelas temáticas abordadas naquela ocasião é possível imaginar que a palestra pode ter contribuído para a constituição, posteriormente, de suas famosas *Reith Lectures*, gravadas para a BBC.

convencimento junto à Oxford, ainda cética quanto à criação de uma cadeira específica para aquilo que a comunidade acadêmica mal via como uma disciplina autônoma, apesar de toda a íntima relação das classes ilustradas inglesas com o mundo da arte.

O fato de que a História da Arte, já consolidada na Alemanha, por exemplo, ganhava somente então uma cátedra independente dentro de uma das mais tradicionais universidades da Grã-Bretanha e da Europa dá provas do conservadorismo daquela instituição e dá mostras, ainda, do ceticismo de parte da academia europeia, até aquele momento tão reticente quanto ao espaço e a autonomia da História da Arte dentro das universidades. Por outro lado, com o caso de Wind, temos a medida da influência dos intelectuais emigrados no processo de consolidação institucional da disciplina e alguma ideia da participação daquele personagem neste empreendimento³.

Ocupar a cátedra de História da Arte de uma instituição tão tradicional quanto Oxford deveria representar para Wind, pessoalmente, o ápice de uma longa caminhada. Falo de sua trajetória pessoal, exemplar de alguma maneira por se confundir com o curso da própria disciplina durante o século XX. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, sua obra mais importante, publicada em 1958⁴, traz as marcas desse percurso, de como a escrita de Wind foi moldada também pela busca por espaços institucionais para a disciplina então em consolidação.

A escrita de *Pagan Mysteries* ocupou boa parte da vida de Wind, se considerarmos o processo de escrita e de publicação do livro⁵, que trata de temas como *Poetic Theology*, *Seneca's Graces*, *Orpheus in Praise of Blind Love*, *Botticelli's Primavera*, *The Birth of Venus* e *A Bacchic Mystery by Michelangelo*. De modo geral, a obra é bastante representativa da trajetória intelectual daquele autor, sobretudo por sabermos que ao longo do texto

³ Boa referência para este assunto está em WOOD, Christopher S. *Art History's Normative Renaissance*. In: GRIECO, Allen J. et al (orgs.). *The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference*. Florença Villa I Tatti, June 9-11, 1999. Florença: Olschki, 1999, pp. 65-92.

⁴ O livro, dedicado a Maurice Bowra, foi publicado, em 1958, pela editora Faber and Faber e pela Yale University Press. Em 1967, saiu pela Penguin uma edição alargada e revisada pelo autor e, um ano depois, em 1968, a edição revisada e alargada, que serve de base para este estudo, foi publicada pela Norton Paperback.

⁵ O surgimento desta obra passa necessariamente pelo ano de 1949, quando Wind proferiu as Conferências Clássicas Martin, no Oberlin College, sobre o mesmo tema. Os anos posteriores, muitos deles passados na Europa, especialmente em Roma, para onde Wind foi como bolsista da Guggenheim, foram essenciais para a escrita do livro, que surgiu para o público quase dez anos após as palestras de Ohio. A importância destes estudos, realizados em décadas anteriores a *"Pagan Mysteries"*, e que deram origem ao livro, já havia sido apontada por Hugh Lloyd-Jones na memória biográfica que abre *"A Eloquência dos Símbolos"*, coletânea de artigos organizada por Jaynie Anderson e publicada no Brasil pela Editora da USP. Cf.: LLOYD-JONES, Hugh. *Memória Biográfica*. In: WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997.

encontramos pesquisas amadurecidas durante toda uma vida. As páginas daqueles escritos não permitem perceber facilmente, contudo, os desvios de rota ocorridos durante a caminhada de Wind, também responsáveis por moldarem aquela obra e o tipo específico de compreensão da arte ali delineado.

Este artigo parte de *Pagan Mysteries in the Renaissance*, aqui considerado um marco na carreira de Edgar Wind, com o intuito de entendermos os caminhos que levaram um jovem filósofo, preocupado, sobretudo, com aspectos epistêmicos da História da Arte, a se afastar daquelas questões escolhendo uma postura que negava a necessidade de um método historiográfico sistemático e exaustivo para a compreensão da arte. *Pagan Mysteries* aparece neste texto como um dos resultados finais da trajetória intelectual de Wind e como nosso ponto de partida e de chegada. Deste modo, não será exaustivamente abordado aqui, sendo muito mais um objeto de indagações que mobilizam a escrita deste artigo, que poderá servir como um pequeno guia para uma melhor leitura daquele livro.

No trabalho publicado em Londres, já no final da década de 1950, o objetivo de Wind era, desde o começo, compreender os programas que, ele acreditava, animavam cada uma das obras estudadas, fazendo vir à tona as ideias que elas conformam e que são conformadas por cada uma delas. De tal modo que o texto deveria ser capaz de esclarecer a imagem, ao mesmo tempo em que a imagem deveria ser capaz de esclarecer o texto. Um círculo que se pretendia virtuoso ao invés de vicioso, verborrágico ou tautológico. Tratava-se de um processo de recaptura da substância dos diálogos do passado⁶, que teriam dado origem às pinturas e esculturas neoplatônicas, traçando uma relação entre a obra de arte e o conhecimento que elas encarnam. Obras feitas para iniciados, elas requeriam, portanto, uma iniciação que seria conduzida por Edgar Wind, o historiador da arte mistagogo.

Supondo que o significado das obras havia sido perdido, Wind se esforçava por resgatá-lo, acreditando que sua função era recuperar o vínculo natural entre palavra e imagem, como Burckhardt, que de acordo com Warburg, nunca havia se furtado “do trabalho de investigar cada obra individualmente, em seus vínculos imediatos com o contexto contemporâneo para assim compreender as exigências da vida real como

⁶ WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London & New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1968, p. 15.

‘causalidade’⁷. Um certo tipo de relação com a obra que ia de encontro a correntes de pensamento que dominavam o mundo da arte em sua época.

Nas poucas páginas que Wind dedicou a explicitar como *Pagan Mysteries* se daria, em seu mínimo esforço para caracterizar aquilo que podemos chamar de seu método de reconstrução histórica, fica claro que não se tratava de constituir um receituário, mas sim de conceber um tipo de procedimento que passava longe de propor necessariamente um percurso pré-definido ou, menos ainda, um caminho sistemático que deveria levar o estudioso ao conhecimento. No entanto, nem sempre sua obra foi marcada pela negação de um método sistemático estabelecido à priori para a historiografia da arte.

Em 1922, na Alemanha entre guerras, um então jovem historiador da arte publicava sua tese de doutoramento sob a orientação de seu *doktorvater* Erwin Panofsky, intitulada *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (Questões de Estética e de Ciência da Arte – Uma contribuição para a Metodologia da História da Arte), na qual suas preocupações teóricas podem ser explicadas, em parte, pela busca por uma epistemologia capaz de fundamentar a pouco tradicional disciplina.

Naquela altura, Wind parecia se preocupar, assim como seus contemporâneos, com a construção dos *Grundbegriffe*, os “conceitos fundamentais”, que haviam sido colocadas no cerne da agenda da História da Arte nos primeiros decênios do século XX por August Schmarsow, mestre de Aby Warburg em Florença, e Heinrich Wölfflin. Em 1905, Schmarsow publicara seu livro mais importante, intitulado justamente *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft ou Conceitos Fundamentais da Ciência da Arte*. Em 1915, saiu o célebre *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe ou Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin, clássico instantâneo e marco do processo de consolidação da História da Arte como disciplina acadêmica.

O livro de Wölfflin foi também responsável por impulsionar os debates em torno dos conceitos fundamentais, de um modo que levou o crítico de arte Herbert Read a acreditar que aquela obra havia feito da História da Arte uma ciência, uma *Wissenschaft*⁸.

⁷ WARBURG, Aby. A Arte do Retrato e Burguesia Florentina. Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de’ Medici e seus parentes. In: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 122.

⁸ Cf. READ, Herbert. Introduction. IN: WÖLFFLIN, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. Ithaca, 1952.

Já W. Eugene Kleinbauer afirmou que nenhum livro da área jamais havia recebido tanta atenção crítica ao longo do século XX quanto a obra do estudioso suíço⁹. Wölfflin não foi o primeiro a buscar uma sistematização para o conhecimento sobre a arte, é claro, mas o sucesso de suas pesquisas representou também a intensificação por essa busca naquele momento.

O intelectual suíço tampouco foi o único a se preocupar em desenvolver bases epistemológicas para a História da Arte nas primeiras décadas do século XX. É possível dizer, com Hauser, que a geração daquele historiador da arte era eminentemente uma geração de filósofos¹⁰, aspecto que contribuiu para moldar tanto a obra de Wölfflin quanto a de Wind. Edgar Wind era, de fato, um filósofo por formação e suas preocupações metodológicas influenciadas pelo pensamento neokantiano, o movimento filosófico dominante na Alemanha durante as últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX¹¹. Em diálogo não necessariamente pacífico com Wölfflin, muitos outros intelectuais de sua época percebiam a necessidade de se emancipar dos sistemas de inspiração hegeliana, desenvolvidos na segunda metade do século XIX, por exemplo por Weisse, Kahlert e Vischer.

Essa necessidade se manifesta na profunda desconfiança dos cientistas da arte contra toda metafísica sistemática que negava a multiplicidade viva dos fatos artísticos por se fundamentar sobre categorias deduzidas de uma essência ou de uma ideia de arte não justificada e ilegitimamente universalizada. Ao mesmo tempo, os cientistas da arte sentiam a exigência de não renunciar completamente a uma sistematização dos conceitos fundamentais, convencidos (à maneira kantiana) de que só uma unidade sistemática poderia fazer do conhecimento uma ciência. Tal sistematização, precisamente porque não é imposta de cima e de fora, mas, ao contrário, gerada de maneira imanente às próprias coisas, deve ser capaz de respeitar os fenômenos em sua singularidade irreduzível e de garantir o rigor epistemológico e metodológico do discurso sobre arte, garantindo assim a própria possibilidade de uma teoria da arte e uma ciência correspondente: Kunst-Wissenschaft.¹²

⁹ KLEINBAUER, Eugene. *Modern Perspectives in Art History: An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989, p. 27.

¹⁰ HAUSER, Arnold. *The Philosophy of Art. History*. Cleveland, 1958, p. 204.

¹¹ Em meados da década de XX o próprio Edgar Wind escreveu *Contemporary German Philosophy* para o *The Journal of Philosophy*, um panorama da filosofia alemão de seu tempo. Cf: WIND, Edgar. I. *Contemporary German Philosophy*. In: *The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 22, nº. 18, agosto de 1925, pp. 477-493.

¹² No original: "le besoin de s'émanciper d'une systématique d'inspiration hégélienne, telle qu'elle avait été développée pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle (par exemple par Weisse, Kahlert, Vischer; mais l'aspiration au système aurait fasciné encore un Volkelt au début du vingtième). Ce besoin se manifeste dans la profonde méfiance des scientifiques de l'art envers toute métaphysique systématique qui nie la multiplicité vivante des faits artistiques pour se fonder sur des catégories déduites d'une essence ou d'une idée de l'art sentent l'exigence de ne pas renoncer complètement à une systématique des concept fondamentaux, convaincuns (à la manière kantienne) que seule une unité systématique peut fire de la connaissance une science. Une telle systématité précisément parce qu'elle n'est pas

Intelectuais engajados no neokantismo procuravam desenvolver respostas aos desafios impostos pelo positivismo crítico e buscavam, ainda, uma alternativa ao materialismo histórico e à metafísica especulativa. Para tanto, pretendiam imitar a postura de Kant quanto à obra de Platão ao se proporem a compreender os textos do filósofo alemão melhor do que ele próprio havia feito. Concordavam com o pensamento apresentado por Kant na *Crítica da Razão Pura* (1781) e na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), ao repetirem que os filósofos deveriam inquirir o processo pelo qual o conhecimento se dava, antes que pudessem clamar pelo conhecimento de algo como a realidade. Um princípio que permaneceu essencialmente inalterado para os neokantianos, durante o final do século XIX e início do século XX.¹³

Concentravam ainda seus esforços em leis formais do pensamento, esperançosos por descobrirem os caminhos pelos quais a consciência dava forma à percepção. Acreditavam ser cega a percepção sem conceitos e que os conceitos sem a percepção seriam vazios. Deste modo, a questão primordial desta geração era “como conhecemos o que conhecemos” e, ainda, “porque nós olhamos apenas para o que podemos ver?”. O pressuposto central de Wölfflin, então, era: a observação da natureza é uma noção vazia enquanto não sabemos de que modo ela se dá.¹⁴ Nas obras de um jovem Edgar Wind, a preocupação com o como, com o *wie*, e não com o *was*, também ocupa um lugar central. Uma preocupação ligada à necessidade de estabelecer uma base epistemológica para uma disciplina que pretendia se afirmar como ciência e que buscava um espaço na academia.

O que explica, ao menos em parte, o sucesso da obra de Wölfflin, possivelmente o texto de historiografia da arte mais influente de todo o século XX, fato que deve ser compreendido como resultado à recepção de um método de apreciação historiográfica da arte eficiente em estabelecer e comunicar seus princípios básicos. Naquele período, um historiador da arte constantemente definido também como “formalista”, embora sua obra

imposée d'em haute et du dehors, mais au contriarte générée d'une façon imanente aux choses mêmes, doit être capable de respecter les phénomènes dans leus irréductible singularité et de garantir la rigueur épistémologique et méthodologique du discours sur l'art, ainsi d'assurer la possibilite même d'une théorie de l'art et d'une Science correspondente: *Kunst-Wissenschaft*". PINOTTI, Andrea. Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburgo, v. 61, nº. 2, 2016, pp. 267-279. p. 270.

¹³ HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.

¹⁴ HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History...*, p. 56.

fosse bem diferente da de Wölfflin, oferecia uma outra leitura historiográfica da arte: Alois Riegl, autor de *Das holländische Gruppenporträt* e de *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, forneceu as bases para o desenvolvimento dos *Grundbegriffe* de Wind¹⁵ até o momento em que o jovem erudito alemão se deparou com o pensamento de Warburg, do qual se apropriou de então em diante.

Os Conceitos Fundamentais perseguidos pela historiografia da arte no começo do século faziam parte de uma busca por espaços institucionais empreendida por personagens envolvidos com a jovem disciplina que, por outro lado, tentava dominar um *métier* antigo. Reflexões sobre a arte, como é notório, ocuparam um espaço importante na tradição intelectual ocidental desde a antiguidade clássica, o que deixava ainda menos espaço para a disciplina que nascia.

A História da Arte se desenvolveu concorrendo com outros discursos sobre a arte: arqueólogos, historiadores e filósofos, principalmente, escreviam sobre a questão a partir de espaços acadêmicos já mais bem estabelecidos. Defendia-se que era impossível desenvolver uma ciência específica sobre a arte, considerada muitas vezes não um objeto da ordem da razão, mas sim da ordem das sensibilidades. Sobretudo ao longo do século XIX, havia entre os intelectuais aqueles que defendiam o silêncio, um não-discurso sobre a arte, uma vez que qualquer palavra seria insuficiente para defini-la.

Imperava ainda uma necessidade prática, muitas vezes derivada não só da academia, mas também dos mercados de arte, de atribuir autoria, data e proveniência aos objetos em estudo, uma vez que havia uma massa enorme de obras de arte cuja autoria era desconhecida ou com atribuições tradicionais incertas. Era, portanto, preciso distinguir a pintura de um mestre daquelas de seus imitadores e copistas e mesmo daquelas de outros artistas, por exemplo. Para tanto, fazia-se necessário reconhecer a *personalidade* de cada artista, para falar nos termos da época.¹⁶

Nesse trabalho, se destacaram durante o século XIX tanto homens como Joseph Archer Crowe (1825 – 1896), e Giovanni Battista Cavalcasselle (1819 – 1897), quanto Giovanni Morelli (1816 – 1891), personagens capazes de determinar, por meio da

¹⁵ Consolato Latella se dedicou, em sua tese, defendida na Universidade de Pisa, ao estudo da obra de juventude de Edgar Wind em: LATELLA, Consolato. *Knowledge, History and Art in the early Work of Edgar Wind (1922-1929)*. Pisa: University of Pisa Press, 2008.

¹⁶ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 192.

visualidade, os dados de que necessitavam leiloeiros, galerias e museus. Crowe e Cavalcasselle se conheceram em 1847, em Mônaco, e formaram uma parceria duradoura, que deu origem à *História da pintura flamenga* (1857), à *História da pintura italiana das origens até ao século XVI* (1864 – 1871) e a monografias sobre Ticiano (1877) e Rafael (1882).

O legado que constituíram, contudo, não se transformou em um método a ser seguido por ser um procedimento “puramente empírico e descritivo”, formulado por “dois historiadores hostis a qualquer teoria”.¹⁷ Se estes homens não menosprezavam descobertas arquivísticas, é certo dizer também que priorizavam suas habilidades visuais. Com suas vocações reconhecidas, determinaram a organização de espaços de arte por toda a Europa e além, o que possibilitou que outros *connoisseurs* surgissem e se destacassem, como Bernard Berenson e Max J. Friedländer, para citar somente dois homens que viveram no tempo de Wölfflin e de Edgar Wind.

A dupla associou um profundo estudo bibliográfico a análises estilísticas. Pretendiam, principalmente, traçar o desenvolvimento de individualidades artísticas desde seus primeiros esforços até seus subseqüentes declínios e quedas, e ainda delinear escolas e estilos de pintura. Com este objetivo evitaram especulações teóricas em favor de uma observação empírica das características formais das obras de arte.¹⁸ Numa época em que a fotografia ainda era pouco difundida, Crowe e Cavalcaselle dependiam da memória, de cópias das pinturas estudadas e, claro, de longas descrições, que posteriormente seriam fundamentais para a constituição de suas análises formais como tentativas de reavivamento do que os olhos já haviam visto.

Connoisseurs, de uma forma geral, não pretendiam produzir algo como os *Grundbegriffe*, perseguidos pelos mais diversos grupos de historiadores da arte no início do século XX. Morelli até chegou a desenvolver um método específico de observação baseado em pequenos pormenores estilísticos na tentativa de dar mais exatidão ao que antes dependia de uma apurada educação visual. Determinado a mostrar que não há nada misterioso em fazer uma atribuição¹⁹, acreditava que poderia identificar o autor de uma obra de arte observando nela aspectos considerados pouco importantes.

¹⁷ BAZIN, Germain. *História da História da Arte...*, p. 194.

¹⁸ KLEINBAUER, Eugene. *Modern Perspectives in Art History...*, p. 45.

¹⁹ WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Chicago: Northwestern University Press, 1985, p. 32.

Esta, como qualquer outra habilidade, afirmava Morelli, requeria apenas certo dom e exercícios regulares que tornariam possível uma clara compreensão das características particulares que podem ajudar a reconhecer o autor de uma pintura²⁰: bastaria, para tanto, observar detalhes facilmente negligenciáveis como mãos, narizes e orelhas, aos quais nem mesmo copistas e falsificadores davam grande atenção e que os artistas, eles próprios, repetiam involuntariamente, colocando na tela à sua própria maneira:

[...] quase todo pintor tem suas próprias particularidades, que lhe escapam sem que ele tenha consciência disso. Quem quiser estudar um pintor de perto deve, pois, saber descobrir bagatelas materiais e examiná-las cuidadosamente; elas desempenham o mesmo papel que os floreios para o estudo da caligrafia.²¹

Com este procedimento, a análise visual das obras de arte ocupava sempre o cerne dos trabalhos de Morelli. Em carta de 19 de novembro de 1877, escrevia a Jean Paul:

E se na crítica de arte você realmente deseja atingir um resultado, não há necessidade de estudar os documentos em papel, mas sim a própria obra de arte. Certamente isto custa muita fadiga, tempo e constância, mas no fim se obtém a infinita satisfação de sentir-se sobre um terreno seguro e de não ter gastado inutilmente o próprio tempo e a própria astúcia. Com isso não quero dizer que o documento deva ser jogado fora, não, ao contrário, acho eles extremamente preciosos, mas apenas nas mãos de pessoas capazes de entender e interpretar uma obra de arte, mesmo sem documentos.²²

Era comum que *connoisseurs* defendessem que suas habilidades eram verdadeiras vocações. Como se fossem o complemento do artista genial, o que faz por inspiração, aqueles homens seriam capazes de ver por inspiração, por uma sensibilidade intrínseca e desenvolvida somente empiricamente, independente de métodos ou prescrições. Uma forma de conhecimento, portanto, não universitária ou, poderíamos dizer, não transmissível por meio de ensinamento acadêmico.

Já dentro da academia, o conhecimento de tipo filológico-arqueológico pretendia, muitas vezes, por meio do trabalho arquivístico e da busca por evidências materiais, chegar aos mesmos resultados alcançados por *connoisseurs*: isto é, pretendiam determinar a personalidade artística capaz de produzir as obras que ocupavam as paredes das coleções que se formavam, bem como as datas e as proveniências daqueles trabalhos. Ao mesmo

²⁰ WIND, Edgar. *Art and Anarchy...*, p. 32.

²¹ BAZIN, Germain. *História da História da Arte...*, p. 192.

²² KULTERMANN, Udo. *Storia della Storia dell'Arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997, p. 110.

tempo, textos escritos a partir dos modelos das *Vite* de famosos artistas persistiam, sobretudo, a partir do consagrado modelo de Giorgio Vasari.

Na esteira, principalmente, das filosofias de Johann Joachim Winckelmann, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel e de Immanuel Kant, o entendimento estético da arte foi por muito tempo bastante influente dentro da academia. Em diálogo com discursos desenvolvidos sobretudo ao longo dos séculos XVIII e XIX, os contemporâneos de Wind elaboraram suas epistemologias para uma disciplina que concorria com a Filosofia da Arte, muitas vezes contra essa narrativa estetizante da arte. Tratava-se, claro, de uma relação absolutamente conflituosa, uma vez que a jovem disciplina precisava se diferenciar dos discursos já bem estabelecidos institucionalmente. Basta dizer que era impossível para um filósofo alemão no início do século não estabelecer uma reflexão estética própria e que os discursos elaborados por esses filósofos ajudaram a moldar a relação do Ocidente com a arte, desde então.

A moderna historiografia de arte, tanto quanto a moderna crítica de arte, se desenvolveu em contato direto com a Estética, portanto. Mas ao contrário da crítica, que apesar de ter surgido a partir da filosofia, não buscava um espaço institucional dentro da academia, a História da Arte precisou se desvencilhar principalmente dos discursos estetizantes para estabelecer seu próprio campo disciplinar. É notável, no entanto, que os historiadores da arte daquele período nunca tenham sido capazes de deixar inteiramente de lado a dimensão estética das coisas. Podemos dizer que esse é o caso de Edgar Wind, como fica claro em seu *Art and Anarchy*, publicado no crepúsculo de sua trajetória, cujas preocupações são, em última análise, estéticas.

Theory of Art versus Aesthetics, um ensaio publicado em 1925, na *The Philosophical Review*, cujo título diz tanto quanto o nome da revista onde o ensaio saiu, é uma espécie de manifesto por uma História da Arte dissociada de doutrinas estéticas e capaz de formular seus próprios conceitos fundamentais, seu próprio caminho, seus próprios objetivos. Aquele Wind era o estudioso de Riegl tentando desenvolver a partir da obra do austríaco uma leitura historiográfica própria. Naquele trabalho, Wind chamava a atenção para a necessidade de uma teoria da arte capaz de fundamentar uma ciência da arte. O texto carrega em si algumas questões fundamentais do projeto que seu autor defendeu dali em diante por toda a sua trajetória intelectual, além de diversos aspectos que ele

escolheu abandonar, como a ênfase em aspectos formais de obras de arte, que naquele texto apareciam entrelaçadas a uma busca por um significado intrínseco.

Sua intenção era atacar os pilares de alguns dos mais influentes discursos sobre a arte de seu tempo ao postular que a Teoria da Arte deveria se emancipar da Estética. Com isso, queria dizer que a História da Arte e a Crítica de Arte deveriam se libertar de determinada postura proveniente da Filosofia da Arte. Seu texto buscava mostrar não apenas a necessidade desse ato, mas também como isso poderia se dar. Wind se baseava na alegação de que um objeto sob contemplação estética perderia suas conexões com todo e qualquer outro objeto, isolando-se de suas relações com o mundo.

Argumentava ainda que qualquer objeto sob contemplação estética não sofreria apenas por se isolar das coisas teóricas e práticas, mas também por se afastar de qualquer outra obra de arte, já que dois objetos estéticos, quando relacionados, transformam-se em fenômenos completamente diferentes do que eram antes de serem aproximados. No mesmo sentido, afirmava em seu texto que se selecionamos partes de um objeto artístico, damos início a um novo fenômeno, não necessariamente relacionado ao artefato como um todo.²³

A partir desse argumento, Wind apresentava uma primeira conclusão: a estrutura de um objeto estético não possibilita que falemos em relações, considerando que o pressuposto deste objeto como tal é seu isolamento. Ele reforçava o fato de que quando contemplamos algo, milhares de relações físicas fazem parte desta mirada. Seu objetivo, de acordo com ele próprio, era apenas fazer seu leitor perceber que, não importa quantas relações são necessárias para possibilitar a abertura do domínio estético, dentro dele próprio nada disso é possível. Pois o fenômeno estético não teria nenhum outro sentido senão o seu próprio, o que quer que isso signifique. Ele estaria em constante isolamento, sendo também indivisível e autossuficiente.

Em relação ao valor estético, seria possível encontrar características similares, sugeria Wind. Que o valor estético não se relaciona com valores práticos ou teóricos seria auto evidente, de acordo com o autor, que seguia afirmando que mesmo na esfera estética como tal, os atributos não se conectam entre si. Não seria possível, portanto, inferir um

²³ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy. The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 22, nº. 18. pp. 477-493, agosto de 1925, p. 350.

valor estético. Ele poderia apenas ser verificado após a contemplação. Em outras palavras, o ato pelo qual certo objeto é apreendido seria idêntico ao ato pelo qual seu valor é compreendido.

Esta noção de um valor que aparece como uma qualidade imediata seria paradoxal para mentes filosóficas, de acordo com Wind. Ele se volta, então, para Platão, o filósofo que teria notado aquilo que ele também via como um contrassenso ao dizer que a ideia de beleza era a única que podemos acessar diretamente no mundo da percepção. Na terminologia kantiana, a questão poderia ser formulada de outra maneira: as categorias de possibilidade formal e realidade material vêm a ser idênticas quando aplicadas à Estética. Esses são, aliás, segundo a constatação de Wind, casos extraordinários.²⁴

Na Ética, por exemplo, a avaliação de um objeto é um ato complicado, precedido pelo conhecimento do objeto. É preciso saber o que aconteceu antes que eu diga que determinado fato é um crime. Na Ciência, a avaliação nem sequer está relacionada ao objeto que é julgado, afirma Wind, mas à validade do próprio julgamento. Ele explica: se eu faço uma fiel declaração sobre uma mesa, o valor de verdade pertence à minha declaração, não à mesa. Somente na Estética o valor é dado como uma qualidade imediata do objeto aparente. A paisagem é simplesmente bela. Nem eu apreendo a paisagem como tal antes de apreender sua beleza, nem é meu sentimento pela paisagem que eu chamo de belo, é a própria paisagem.

Ou seja, afirmava Wind, o valor estético não se relaciona com nada além do objeto em si e, por consequência, não pode ser provado sendo, portanto, irracional no sentido mais exato da palavra. Por outro lado, um juízo sobre o valor estético provocaria o desejo de prova. Como esse dilema pode ser resolvido, se perguntava Wind, retoricamente, para afirmar a impossibilidade de insistirmos sobre a validade de um juízo estético a menos que estejamos dispostos a transcender sua origem, deixando de lado a própria esfera estética. No momento em que começamos a discutir se estamos certos ou errados em sustentarmos se uma pintura é boa ou má já teríamos desistido da atitude contemplativa. Começamos a analisar a pintura, o que extrapola os domínios da atitude estética. Isso nos obriga a admitir, segundo Wind, que a própria estrutura do objeto nega a inexistência de relações, característica a certa forma de contemplação estética.

²⁴ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 352.

Wind acreditava que esses argumentos por ele apresentados deveriam ser suficientes para desafiar todo indivíduo que tivesse uma concepção romântica da arte. Suficientes para desafiar aqueles que afirmavam que a arte é para ser sentida e não para ser analisada e que evocavam as sarcásticas palavras de Rembrandt, que em certa ocasião havia afirmado que as pinturas são feitas para serem vistas, e não para serem cheiradas. Preocupado com o conteúdo da obra de arte, Wind alertava em seu texto para a necessidade, em cada caso específico, de encontrarmos um critério para decidirmos se nossos sentimentos correspondem a um significado.

Significado, para ele, era a palavra-chave, a expressão que sustenta este seu texto e que daria as bases para sua obra futura. A ideia que ele, por fim, apontava como ausente nos deficitários conceitos fundamentais de Wölfflin. Algo que não poderia, de acordo com Wind, ser respondido pela estética se considerarmos mais uma vez o isolamento requerido por essa atitude, para esse tipo de discurso sobre a arte. E se a compreensão do sentido, do significado e do conteúdo da obra de arte não é possível, a atitude estética teria falhado, mais uma vez, em sua visão. Entender bem o significado da obra de arte é não só razoável, mas também necessário. Inclusive, acrescentava de forma decisiva, para a boa fruição da obra de arte.

Fruição que não deveria estar entregue a um sentimentalismo desenfreado, mas relacionada à compreensão da arte, relacionada às intenções do artista, que deveriam ser recuperadas por meio do conhecimento. Em meio à atitude estética, pelo contrário, não seria possível admitir nenhuma compreensão ou incompreensão, noções que extrapolariam os domínios dessa atitude. De acordo com Wind, enquanto o sujeito está aproveitando uma pintura esteticamente, ele pode não compreender seu significado artístico, mas essa incompreensão não poderia ser provada no campo estético. Para isso, seria preciso fazer uso da teoria da arte.²⁵ Resumidamente, Wind explicava: a contemplação da arte encontra sua expressão em um discurso e esta declaração se torna um raciocínio. Tão logo esse raciocínio é discutido, a contemplação artística se torna crítica de arte. A crítica de arte se utiliza de conceitos que devem ter seus fundamentos na teoria da arte.

²⁵ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 354.

Defensor de uma História da Arte compreendida como *Wissenschaft* em um momento no qual a disciplina ainda criava seus alicerces na academia e em um período no qual essa área tentava se fazer ouvir em meio a outros poderosos discursos sobre a arte, Wind citava o historiador da arte vienense Alois Riegl para postular um apelo por uma historiografia da arte menos passional e mais objetiva: O historiador da arte perfeito, dizia Riegl, é aquele que não tem gosto.²⁶ Aquele, explicitava Wind, que não deixa seus prazeres estéticos interferirem em seu julgamento. Deste modo, o historiador da arte deveria sempre lidar com esta tensão entre a contemplação e a análise, entre sentimento estético e julgamento científico.

Advogava, assim, a favor de uma História da Arte que não olhasse para a pintura afim de compreender quais impressões ela provoca na alma humana, mas que fosse capaz de entender quais problemas artísticos uma pintura se compromete a resolver e como isso é feito. Preocupava-se, então, em compreender as decisões do artista relacionando, deste modo, conteúdo e forma. Categorias interdependentes e, portanto, igualmente importantes. Noção capaz de contrariar o domínio da forma no momento em que este conceito era a base para quase todos os discursos sobre a arte, quer fosse no campo da História da Arte ou além dele.

Wind, no texto de 1925, aproximava o intelectual e seu discurso do artista e sua arte e, deste modo, relembra que o pensador se baseia em determinadas regras que tornam sua comunicação compreensível, que ele forma e conecta palavras de acordo com a gramática e com as normas da lógica formando, assim, um significado. Deste modo, afirmava Wind, o intelectual que formula um texto nos desafia a pensar sobre a falsidade ou verdade de sua argumentação. Isso demonstraria que a compreensão é baseada em regras sistemáticas de coerência, o que levava Wind a uma pergunta central em seu texto: quais são essas regras de coerência na arte?

Tudo isso para saber, “quais são as condições ontológicas que tornam a obra artística e a compreensão da arte possíveis?” e o que leva um artista a assumir que seu trabalho tem determinado significado, que pode ser compreendido por outras pessoas? Qual a base desta expectativa? E a título de esclarecer a comparação, Wind novamente se perguntava: O que um intelectual assume ao formular ideias que ele supõe que serão

²⁶ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 354.

compreendidas e julgadas?²⁷ Se a resposta para essa questão parece mais simples é graças ao fato de que a lógica na qual ela se baseia é mais desenvolvida do que a teoria da arte, área necessária para a compreensão da obra de arte, mas atrofiada graças à sua dependência quanto à determinada atitude estética, dizia Wind.

Deste modo, o jovem autor de *Theory of Art versus Aesthetics* propunha uma teoria da arte independente daquilo que ele entendia como as antigas formulações estéticas românticas. Uma teoria da arte que se relacionasse com as decisões do artista e que levasse em consideração as consequências de cada decisão de acordo com um sistema de problemas artísticos que a teoria da arte deveria entender. Propunha, portanto, a compreensão do modo como um artista articula seus materiais de percepção para, assim, entender as regras artísticas de cada uma dessas articulações. Se um artista decidisse a favor da linha, mais ele estaria decidindo a favor do plano, exemplificava Wind; quanto mais um artista decidisse a favor do ponto, mais ele precisaria decidir a favor da profundidade.²⁸

Deste modo, o problema da apresentação estaria, para Wind, intrinsecamente relacionado a um outro: o da expressão. Pois o modo como o artista apresenta suas figuras determina o modo como a figura expressa a vida. A vida, para ser expressa, precisa ser formulada. E prosseguia dizendo que não existe expressão da vida sem uma formulação. Mas a fórmula, para ser expressiva, precisa ser animada. Não há fórmula expressiva sem vida. No entanto, alegava Wind, salientando a importância das escolhas do artista, quando mais importância é dada à vida como tal, mais o valor da fórmula seria reduzido; e quanto mais o artista enfatiza a importância da fórmula, mais estaria desrespeitando o valor da vida.

Assim, novamente, Wind pretendia apresentar uma relação e uma antítese. E em cada decisão tomada pelo artista um sem número de outras possibilidades. Cada uma com suas consequências artísticas. Sua teoria da arte, proposta de maneira resumida neste artigo, pretendia simplesmente demonstrar as conclusões da decisão livre do artista. Elas poderiam ser confirmadas por meio da análise dos problemas que tornam cada decisão necessária. O mais fundamental deste ponto é que forma e conteúdo aparecem nessa

²⁷ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 357.

²⁸ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, pp. 355-356.

teoria da arte associados, como é possível notar na própria noção de decisão. O que se dá, como se pode perceber, a partir da obra de arte em si, a partir de sua forma. Wind, questionando os discursos hegemônicos sobre a arte, demonstrava uma associação que para ele deveria ser o modo de pautar o entendimento sobre a arte, negando o isolamento como chave para uma boa fruição estética.

Assim, Wind propõe novas maneiras de compreender a História da Arte e a Crítica de Arte, ambas baseadas em uma nova teoria da arte. Nela, o Historiador da Arte estaria principalmente interessado em descobrir a decisão do artista como tal, interpretando-a como um evento histórico. Já o crítico deveria estar especialmente devotado, segundo ele, a examinar se as implicações das decisões do artista se concretizaram para julgar a consistência e a validade da obra de arte. A teoria da arte nos moldes em que propunha Wind teriam suas consequências em outras duas áreas. Uma delas, a própria Filosofia, já que contemplação estética e análise científica, embora historicamente antagonistas no grau mais elevado, tentam se aproximar do mesmo objeto: o objeto artístico. A questão de como pode ser possível construir um diálogo entre as duas áreas apresenta um novo e necessário problema, que o próprio autor abordou em alguns momentos de sua trajetória.

O outro campo seria a pedagogia. Mas as implicações levantadas por Wind quanto a essa área não deixam de trazer elementos fundamentais para compreendermos o modo como ele pensa não só o ensino de arte, mas a escrita da História da Arte em si, é claro. Vejamos como, em Wind, pensar o ensino da arte é pensar a escrita da história da arte em si: iniciar o estudo da apreciação artística perguntando para o aluno qual objeto é o seu preferido seria o mesmo, de acordo com Wind, que perguntar para um estudante se ele gosta de uma linguagem quando ele não a compreende. A questão do gosto, ele defendia, deveria ser eliminada completamente do ensino de artes. Primeiro, o estudante deveria aprender gramática.²⁹

Primeiro, ele deveria compreender por que em determinada figura um certo tipo de linha ou ponto implica um tipo especial de espaço e como toda a composição corresponde à representação de coisas e à expressão da vida. Deste modo, e apenas deste modo, afirmava Wind, seria possível desenvolver uma relação com a arte baseada em conhecimento sólido, em uma compreensão razoável, e não em mera verborragia ou

²⁹ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 359.

emoções descontroladas. Razão e Lógica são, em Wind, palavras-chave para uma nova ciência da arte e continuariam sendo em sua obra madura. Mas não seria correto dizer que a partir daquele texto Wind seguiu um caminho retilíneo e sem rompimentos até *Pagan Mysteries in the Renaissance*, publicado décadas depois. O certo é que o contato com a Biblioteca Warburg e com seu criador, nos anos subsequentes, representou uma guinada fundamental para a obra de Edgar Wind, para seu modo de olhar para a disciplina.

Após alguns anos, em outubro de 1930, Wind apresentou no Quarto Congresso de Estética e de Ciências Gerais da Arte, na Biblioteca Warburg, o texto *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* (O Conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a Estética). Apesar do nome do evento e do título dado por Wind, a apresentação tinha algumas pretensões similares àquelas do texto de 1925. Agora com base nas ideias de seu falecido amigo, ele persistia em renegar a estetização da História da Arte e rebatia as ideias de Wölfflin, mas também as de Riegl, estratégia comum naquele momento e que consistia em estabelecer um enfrentamento com duas formas diferentes, e muito influentes, de compreender a História da Arte.³⁰ Contra elas, Wind apresentava as ideias de seu mestre, Aby Warburg.

Seu texto deve ser lido como uma grande contribuição para a compreensão dos procedimentos escriturários daquele historiador da arte, mas não devemos nos esquecer que se trata de um ensaio de Wind sobre a obra de Warburg, no qual o pensamento do historiador hamburguês aparece, digamos, “domado”. Seu procedimento é ali descrito em um único texto, de forma organizada, algo jamais feito pelo próprio Warburg. Mais que o

³⁰ De acordo com Michael Ann Holly: The writers who articulated their own ideas by attacking those of Riegl and Wölfflin were often vitriolic. In 1917, Ernst Heidrich called the work of any evolutionist historian of art, from Vasari through Riegl, “one gigantic fiction” because it made overtly facile connections between periods. Adolph Goldschmidt on many occasions “disavowed” the “metaphysical speculation” of Riegl and Wölfflin and turned instead to the Science of classifying groups of works “analytically, formally, and historically.” Wind chose Wölfflin as his target, attacking his history of form for reasons similar to those of Panofsky when he indicted Riegl. He worried, on the one hand, that Wölfflin’s antithetical categories were not yet sufficiently “basic” or reductive [...] Wind in an argument similar to Panofsky’s in the critique of Wölfflin, declared that a mere classificatory. description, apt as it is for some art historical “problems”, could never fail to encroach on larger issues of “meaning” articulate ways in which art history could be more “scientific” of, in Panofsky’s terms, at least epistemologically verifiable”. HOLLY, Michael Ann. Panofsky and the foundations of Art History..., p. 99. A preocupação com um procedimento epistemologicamente verificável foi uma constante na obra também de Wind que, como já foi disso, teve Panofsky como seu *Doktorvater*. Nesse período, ambos compartilharam diversas questões e preocupações, como é possível perceber também nos textos de Panofsky daquele período. É possível que o artigo publicado por Wind, em 1925, tenha sido importante para que o jovem orientador de doutorado consolidasse seu próprio método, posteriormente: sua História da Arte como uma disciplina humanística, como ele a denominou.

pensamento de Warburg, o ensaio traz um modo de ver a arte que o próprio Wind adotaria e buscaria desenvolver dali em diante.

Para comprovar este ponto basta observarmos como a ideia de símbolo, embora adotada nas obras de Warburg, ganha uma outra relevância e um outro tom quando Wind tenta traduzir Warburg, traduzindo, assim, a si mesmo. A ideia de símbolo, a partir de uma leitura própria de Warburg, se torna então a contraparte de uma antiga obsessão de Wind, que perseguia a compreensão dos significados na arte, como seu artigo de 1925 deixou claro.

Pagan Mysteries in the Renaissance, que surge no auge de sua trajetória, quando Wind se tornou uma espécie de *rockstar* em Oxford, é o resultado do caminho que Wind escolheu ao dialogar com a obra que Warburg produziu em sua vida. Embora Warburg tenha sido um homem que desenvolveu sua *Kulturwissenschaft* fora da Academia, embora ele nunca tenha estabelecido um método científico prescritivo, seu legado, pelos olhos e mãos de Wind, que se considerava seu continuador, perdurou, mesmo que domado.

Em *Pagan Mysteries in the Renaissance* há um Warburg possível dentro do sistema disciplinado das Universidades. Foi por meio dele, por meio de uma ideia de acumulação progressiva de conhecimento e erudição estabelecidos a partir dele que Wind conquistou seu espaço acadêmico negando aquilo que parecia imprescindível nas primeiras décadas do século XX, os *Grundbegriffe*. Ao invés disso, Wind estabeleceu, a partir de Warburg, que objetos artísticos de todo tipo deveriam se relacionar entre si e que deveriam se relacionar com o mundo da cultura no qual estavam inseridos, reestabelecendo assim o que ele considerava ser a relação entre a arte e a vida, entre a arte e o mundo que a cerca, a *Kultur*.

Mas seria a arte, ou melhor, a obra específica a ser analisada o que determinaria o caminho que o pesquisador deveria seguir. Em Wind, contudo, relações causais bastante específicas e concretas são estabelecidas até que a obra seja colocada em contexto e que seu “sentido original” seja compreendido filologicamente. No entanto, as irrupções fantasmagóricas das *Pathosformeln* deixam de emergir espontaneamente nos textos de Wind, como se exorcizadas, para utilizar um termo sugerido por Didi-Huberman ao tratar de Panofsky³¹. Além disso, a grande arte ganha o protagonismo em definitivo com Wind,

³¹DIDI-HUBERMAN, Georges. O exorcismo da *Nachleben*: Gombrich e Panofsky. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 75-84.

embora o estudo de objetos que seriam muitas vezes considerados irrelevantes faça parte da fauna de obras analisadas ao longo do livro, mesmo que muitas vezes em segundo plano.

Mudanças necessárias para que o tipo de conhecimento produzido por Warburg e depois por Wind se tornasse possível dentro da disciplina acadêmica. A forma específica e windiana de escrita da História da Arte assumida em *Pagan Mysteries*, de diversas maneiras tão próxima, e ao mesmo tempo tão distante, de formas contemporâneas de compreensão histórica da arte revela, em alguma medida, as perdas e ganhos da disciplina desde o início do século.

Referências Bibliográficas

- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O exorcismo da Nachleben*: Gombrich e Panofsky. IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 75-84.
- HAUSER, Arnold. *The Philosophy of Art. History*. Cleveland, 1958.
- HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- KLEINBAUER, Eugene. *Modern Perspectives in Art History: An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- KULTERMANN, Udo. *Storia della Storia dell'Arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997.
- LATELLA, Consolato. *Knowledge, History and Art in the early Work of Edgar Wind (1922-1929)*. Pisa: University of Pisa Press, 2008.
- LLOYD-JONES, Hugh. Memória Biográfica. In: WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997
- MCCONICA, James. Edgar Wind Oxford Year. In: BREDEKAMP, Horst et al. (Orgs.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlim: Akad. Verl., 1998
- PINOTTI, Andrea. Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburgo, v. 61, nº. 2, 2016, pp. 267-279.
- READ, Herbert. Introduction. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. Ithaca: Ithaca University Press, 1952.
- WARBURG, Aby. A Arte do Retrato e Burguesia Florentina. Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de' Medici e seus parentes. In: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Chicago: Northwestern University Press, 1985.

WIND, Edgar. I. Contemporary German Philosophy. IN: *The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 22, nº. 18. pp. 477-493, agosto de 1925.

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London & New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1968.

WIND, Edgar. Theory of Art versus Aesthetics. *The Philosophical Review*. Nova York, v. 34, Nº. 4, pp. 350-359, jul. 1925.

WOOD, Christopher S. Art History's Normative Renaissance. In: GRIECO, Allen J. et al (orgs.). *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*. Acts of an International Conference, Florença Villa I Tatti, June 9-11, 1999. Florença: Olschki, 1999, pp. 65-92.

Recebido em 19 de agosto de 2019
Aprovado em 26 de setembro de 2019



ARTIGO
ARTICLE

Participação e experiência estética em *Do corpo à terra* e *Objeto e participação*

Participation and aesthetic experience in *Do corpo à terra* and *Objeto e participação*

Tamara Silva Chagas 

Doutoranda em História, Universidade Federal do Espírito Santo
tamara.chagas1@gmail.com

CHAGAS, Tamara. Participação e estética em *Do corpo à terra* e *Objeto e participação*. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.24644>

Resumo: Idealizadas pelo crítico de arte Frederico Morais, a manifestação *Do Corpo à Terra* e a exposição *Objeto e Participação* foram propostas como dois eventos paralelos e inter-relacionados. O caráter experimentalista e a radicalidade das proposições artísticas integrantes das mostras tornaram ambas realizações memoráveis, que desafiaram a censura e a perseguição política vigente em 1970. Propomos, neste artigo, tecer uma reflexão acerca desses eventos à luz da ideia de arte como participação e experiência. Nossa conclusão é que *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação* tiveram o importante papel de estimular a experiência do espectador, transformando-o em colaborador do processo criativo, além de contribuir para a diluição da arte no âmbito da vida.

Palavras-chave: Do Corpo à Terra; Objeto e Participação; Experiência; Participação; Arte brasileira.

Abstract: Idealized by the art critic Frederico Morais, the exhibitions *Do Corpo à Terra* and *Objeto e Participação* were proposed as two parallel and related events. The experimentalism and the radicalism of the artworks shown at the exhibitions made them both memorable art events, which challenged the current censorship and the political persecution in 1970. In this article we propose to reflect on these events according to the idea of art as participation and experience. Our conclusion is that *Do Corpo à Terra* and *Objeto e Participação* had an important role encouraging the spectator's experience, turning him into a collaborator of the creative process, also contributing to the dissolution of art in life's context.

Keywords: Do Corpo à Terra; Objeto e Participação; Experience; Participation; Brazilian art.

Introdução

Em abril de 1970, foram abertas duas exposições de relevância inquestionável para a historiografia da arte brasileira: *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação*. Ambas as mostras foram idealizadas e organizadas pelo crítico de arte, artista e organizador de exposições mineiro Frederico Morais – à época assim chamado, posto que o termo curador ainda não era usado no Brasil. Muitas pesquisas atuais destrincham esses importantes eventos. Aqui, porém, buscamos estudá-los a partir de uma abordagem que considere o aspecto da participação do espectador e da experiência estética. Para tanto, faremos uma breve referência ao pensamento do filósofo estadunidense John Dewey. Concluímos que *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação* tiveram como mérito a reafirmação da experiência do espectador, trazendo novamente à tona sua importância no contexto da arte.

Conceitos relevantes a respeito das mostras

As duas exposições foram simultâneas, mas tinham como particularidade conceitos diferentes. Enquanto *Objeto e Participação* dava ênfase ao objeto como nova categoria artística, *Do Corpo à Terra* abria espaço para propostas de arte desmaterializada, como *happenings*. Em comum, no entanto, estava o esforço em trazer ao primeiro plano a participação do espectador. Nesse sentido, é válido destacar que, enquanto o primeiro se deu no âmbito do ambiente institucional museológico, a saber, no Palácio das Artes (Belo Horizonte, Minas Gerais), o segundo ocorreu no Parque Municipal desta cidade – onde se situa a instituição –, nas ruas da capital mineira e também em outras localidades próximas, como a região da Serra do Curral, na zona rural.

As duas mostras tinham também em comum o fato de se constituírem ambientes abertos a trabalhos artísticos experimentais, em um momento em que o conceito de *obra*, como objeto estético de valor cultural, era questionado. Os novos artistas brasileiros que propunham uma renovação nas artes plásticas no contexto local, em diálogo com a produção internacional, encontraram nas exposições citadas espaços democráticos para o novo tipo de arte que faziam. Nesse sentido, *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação* foram duas das mais relevantes mostras brasileiras pensadas a partir da ideia de uma

(re)significação do conceito de arte e de obra como algo aberto à participação e, muitas vezes, desmaterializado.

Além de discutir temas novos e relevantes à época para o contexto artístico, as exposições e, principalmente, *Do Corpo à Terra*, abrigaram propostas radicais não apenas por seu experimentalismo estético, mas igualmente pela contestação da conjuntura sociopolítica do período. Vale lembrar que vivíamos os tempos da Ditadura Militar brasileira desde o golpe ocorrido em março de 1964. Estávamos no auge da repressão. O Ato Institucional Nº 5 acabara entrar em vigor, em dezembro de 1968. O decreto aumentava o cerceamento à liberdade de expressão e institucionalizava a tortura de opositores do governo e dos chamados subversivos, entre os quais estavam muitos artistas e intelectuais.

Vários dos trabalhos apresentados em *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação* tinham esse viés contestatório, como as trouxas ensanguentadas de Artur Barrio e os carimbos de Thereza Simões. Em ambos os casos, é importante destacar, são problematizadas concomitantemente questões inerentes à arte e ao âmbito da vida social e política do momento, em um esforço em amalgamá-las, trazendo à tona a experiência estética do espectador e devolvendo o objeto artístico a seu contexto original, isto é, a vida cotidiana.

É válido discutir como se deu a inserção das reflexões de Frederico Moraes sobre a arte de vanguarda e o papel da crítica em ambas as exposições. Ele foi responsável por abrir espaço em tais mostras e em outras anteriores e posteriores para artistas da nova geração, empenhados em fazer uma arte de vanguarda, experimentalista e, em muitos casos, engajada. Moraes defendia uma crítica de arte criativa e aberta em contraposição àquela judicativa e tradicional. Percebia o espectador como co-criador da obra, participante do processo criativo, sendo o artista apenas quem “dá o tiro”.¹ O crítico deixa de ser uma voz autoritária a fixar um sentido único para a arte, tornando-se o produtor de um discurso em meio a outros de igual valor, como os do artista e do público.

Assim, entra em crise a perspectiva do museu como lugar sancionador do juízo da crítica convencional e templo em que se guarda a obra como objeto aurático e retirado de seu contexto de origem. Isso significa que a instituição museológica tradicional legitima o

¹ MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 26.

afastamento do observador da experiência estética e da sua efetiva participação no processo criativo. O museu como “cubo branco” apresenta-se como um local higiênico e sagrado², apartado da vida cotidiana e, desse modo, conserva obras como itens místicos ou religiosos, inibindo a participação do espectador, resumindo-a em uma contemplação passiva.

Objeto e participação

Segundo o *website* do Instituto Itaú Cultural, integraram *Objeto e Participação* trabalhos dos artistas Carlos Vergara, Franz Weissmann, George Helt, Guilherme Vaz, Ione Saldanha, Ivone Etrusco Junqueira, José Ronaldo Lima, Manoel Serpa, Marcello Nitsche, Nelson Leirner, Odila Ferraz, Orlando Castaño, Thereza Simões e Umberto Costa Barros. Acrescentamos que, conforme Marília Andrés Ribeiro³, também participaram da mostra Manfredo de Souza Netto e Teresinha Soares. Frederico Moraes, consoante já mencionamos, foi seu organizador.

Mari’Stella Tristão, então diretora do Palácio das Artes, foi quem convidou Moraes a organizar uma exposição em comemoração à inauguração do centro cultural, durante a chamada Semana de Arte de Vanguarda, contando com o financiamento do governo mineiro e da Hidrominas.⁴ De tal forma, o crítico idealizou *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* como duas exposições simultâneas, sendo que a última duraria apenas alguns dias: de 17 a 21 de abril de 1970. Já *Objeto e Participação*, aberta no dia 17, teve duração de um mês. Ambas trariam a experiência do espectador ao primeiro plano, mas uma ocorreria dentro do ambiente museológico enquanto a outra seria uma mostra de arte pública, composta por obras efêmeras e desmaterializadas. *Objeto e Participação* trazia em si a noção de obra como objeto aberto à participação, à espera de seus desdobramentos a partir da interação com o espectador, em diálogo com exposições que também trouxeram à tona essa questão, como Nova Objetividade Brasileira, de abril de 1967. No contexto desta pesquisa, selecionaremos apenas alguns dos trabalhos participantes da mostra para comentar.

² O’DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. XIII.

³ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 147.

⁴ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, p. 147.

Thereza Simões participou da exposição com uma série de carimbos, os quais, conforme ela, proporcionavam-lhe versatilidade e agilidade de comunicação. A artista usou em tais carimbos expressões em inglês e alemão, como: *dirty, silent way, fragile, verboten* e *act silently*, sendo que esta última é uma palavra de ordem de Malcolm X, líder radical da luta contra o racismo nos Estados Unidos, assassinado em 1965. É evidente a ligação do trabalho de Simões com seu contexto sociopolítico. Dada a forte censura promovida pela Ditadura à época, muitos dos artistas e intelectuais foram obrigados a encontrar formas alternativas de expressão para fugir do silêncio imposto às vozes dissonantes e, portanto, subversivas.

Paulo Reis⁵ afirma que o fato de Thereza Simões ter usado seus carimbos para marcar as paredes, vidraças e painéis da galeria ressaltou a não neutralidade da arte e do espaço museológico. Tal ação da artista, pensamos, problematizou a pretensa imparcialidade da instituição, revelando a ideologia de passividade intrínseca a ela por força da tradição. O diálogo da artista com o contexto nacional e internacional repressivo buscava instigar no espectador a reflexão sobre a conjuntura em que se encontrava, relacionando arte à vida e, assim, trazendo a primeira novamente às suas origens.

George Helt, por sua vez, depositou uma faixa de papel com pegadas impressas na entrada do Palácio das Artes, num convite aos visitantes da mostra para participarem do trabalho, por meio do caminhar sobre tais pegadas.⁶ Outro artista que dialogou com o público por meio de sua obra foi José Ronaldo Lima, que apresentou “Caixas Olfativas”. Eram nove recipientes longos de madeira com diferentes essências em seu interior, tais como: pimenta-do-reino, coentro, jasmim, fumo, sassafrás, orégano, erva-doce, funcho e violeta. O espectador deveria, logo, cheirar o objeto em questão, ativando deste modo o sentido do olfato, tradicionalmente preterido em prol da visão. Tal trabalho parece trazer à tona a procura por uma reconfiguração da hierarquia perceptiva à qual nós – ditos ocidentais – estamos condicionados. A visão é, nesse ínterim, o sentido mais verossímil e puro, estando mais próxima do pensar que os demais, sendo, portanto, menos corrompido. Lima rompe com essa tradição do olhar ao passo que promove uma ruptura com a postura contemplativa e passiva do espectador, incentivando-o a despertar seus sentidos e a agir

⁵ REIS, P. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 185.

⁶ MORAIS, F. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte, 2001.

ativamente no desdobramento da obra, que passa a ser não apenas o objeto depositado pelo artista no ambiente da galeria, mas também a experiência estética vivida pelo indivíduo que interage com ele.

O trabalho de Teresinha Soares – *Ela me deu bola* – consistiu em três camas com cores que remetem a times de futebol, sobre as quais os espectadores poderiam se deitar, interagindo com a proposição. Já Umberto Costa Barros aproveitou o espaço em obras do subsolo do Palácio das Artes para sua instalação. Lá ele empilhou tijolos, pedestais, escadas e diversos outros itens encontrados no local e usados habitualmente em construções. Dilton Araújo, por seu turno, depositou apenas uma caixa de fósforos na galeria junto à expressão “uma possibilidade”.⁷ Dileny Campos instalou duas placas de sinalização na porta de entrada do Palácio das Artes, sendo que a placa com a palavra “paisagem” apontava para a rua e a outra, com o termo “sub paisagem”, apontava para baixo: o subsolo do espaço expositivo, conforme descreve Rodrigo Vivas Andrade.⁸ Frederico Moraes atenta para o fato de *Labirinto Linear*, de Franz Weissmann, ser a concretização da ideia do referido artista a respeito da escultura como um desenho no espaço.

Percebemos em comum a todos esses trabalhos um rompimento com a ideia tradicional de obra, como algo “ensimesmado” e acabado. As propostas dos artistas citados estão abertas à participação do espectador de forma que incitam nele a busca pela legítima vivência da experiência estética. O público, ao sair de seu status de passividade, torna-se elemento ativo do ato criador não apenas quando é convidado pelo artista a interagir com o trabalho artístico, como no caso das *Caixas Olfativas* ou de *Ela me deu bola*, mas também quando a ele é permitida – e nele é instigada – a participação na construção dos discursos possíveis para a obra, algo estimulado pelo organizador das exposições, Frederico Moraes, com sua ideia de crítica criativa e aberta às narrativas do artista e do público, atores fundamentais na atribuição de sentido à obra de arte no contexto do mundo pós-moderno.

Do corpo à terra

Como mencionamos, *Do Corpo à Terra* ocorreu entre 17 e 21 de abril de 1970. Foi uma exposição de arte pública que contou com *happenings* de artistas da vanguarda dos

⁷ MORAIS, F. *Do corpo à terra...*

⁸ ANDRADE, Rodrigo Vivas. *A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação e ressonância*. Vis, v.13, n.1, 2014, p. 180.

anos 1960/70. Os trabalhos nela apresentados tiveram um caráter mais radical e engajado. Aqui a ideia não parecia ser mais o objeto como “uma nova situação existencial do homem”, conforme pensava Frederico Morais⁹, quem, aliás, diz que tal noção pautou ambos os eventos aqui estudados. Em *Do Corpo à Terra* a questão da arte desmaterializada aparenta ser uma noção mais presente.

É válido destacar o papel importante da mostra como um importante espaço para o surgimento e a afirmação da primeira geração de artistas conceituais brasileiros. Esta, chamada pelo crítico Francisco Bittencourt de “geração tranca-ruas” por seu caráter contestatório e engajado, tornou *Do Corpo à Terra* “um marco radical na arte brasileira”¹⁰, tal como diz o título da exposição posterior sobre a mostra a respeito da qual dissertamos. No entanto, nem todos os artistas participantes gostaram do título dado por Bittencourt: Hélio Oiticica teria refutado sua participação em *Do Corpo à Terra* devido a isso, renegando sua obra *Trilha de Açúcar*, feita em parceria com Lee Jaffe, segundo relata Frederico Morais.¹¹

Acerca de Morais, é notória a importância de suas ideias como crítico de arte para as questões trazidas à tona pela exposição. A noção de uma Nova Crítica, aberta aos múltiplos discursos dos diferentes agentes participantes do processo criativo, incluindo aqui o espectador, permeou as duas mostras. A noção de obra como algo fechado à participação foi contestada em favor de uma arte participativa. Para Morais, o conceito tradicional de obra não mais valia para a nova arte que surgia naquele momento. Ela teria se libertado de sua existência física e dos limites impostos pela parede e pelo chão, transformando-se em “situação”. O artista, nesse sentido, é um proponente de situações a serem experimentadas.¹²

Além disso, a Nova Crítica de Morais, defensora da nova arte de vanguarda, permitia ao crítico atuar em múltiplas frentes, metamorfoseando-se ora em artista ora em organizador de exposições (curador). Consoante Morais, foi em *Do Corpo à Terra* que um crítico atuou pela primeira vez concomitantemente como artista e curador. A curadoria passava então a ser vista como uma extensão da atividade do crítico-artista.¹³

⁹ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). *Neovanguardas*: catálogo. [Belo Horizonte]: Rona, [2008], p. 48.

¹⁰ MORAIS, F. *Do corpo à terra*...

¹¹ REIS, P. *Exposições de arte*...

¹² MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 45.

¹³ MORAIS, F. *Do corpo à terra*...

Morais expôs, como crítico-criador, a proposta *Quinze Lições de Arte e História da Arte – apropriações: homenagens e equações* em *Do Corpo à Terra*, seu primeiro trabalho nesse sentido. Ela consistiu na instalação de quinze placas contendo fotografia e texto em diversos locais do Parque Municipal de Belo Horizonte. As imagens de diversos pontos do parque dialogavam tanto com a paisagem urbana dos lugares onde foram instaladas quanto com suas legendas, as quais faziam referências a artistas, tendências artísticas e noções pertinentes à história da arte e à arte do momento.

Abaixo transcrevemos as legendas presentes em cada placa do trabalho de Moraes:

1. Arqueologia do urbano – escavar o futuro; 2. Arte cinética: não é o que se move, mas a consciência da instabilidade do real; 3. A arte não deixa traços; 4. Homenagem a Bachelard: “imaginar é sempre maior que viver”. Imagino, logo, existo; 5. Homenagem a Brancusi – coluna infinita; 6. “Kitsch” = resíduo da arte = arte – resíduo de “kitsch”; 7. Arte total = inespecificidade de todas as artes; 8. Homenagem a Breton – desarrumar o cotidiano com a “fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho”, com a “missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem.”; 9. Homenagem a Duchamp – “O homem sério nada coloca em questão. Por isso ele é perigoso. É natural que se faça tirano”. “A inconseqüência é a fonte de tolerância.”; 10. Homenagem a Schwitters – estética do lixo e do precário; 11. Arte = tensionar o ambiente. Tensionar o ambiente – treinar a percepção. Arte = exercícios perceptivos; 12. Contra-arte/contra-natureza – Onde a arte? Onde a natureza?; 13. Homenagem a Malevich: “o mundo branco da ausência dos objetos”; 14. Homenagem a Tiradentes: “Arte = liberdade”: inscrição na parede externa do MAM do Rio; 15. Homenagem a Mondrian: quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida.¹⁴

Segundo Moraes¹⁵, sua intenção com tal proposta era se apropriar das áreas fotografadas, além de fazer o público pensar nessas áreas como quadros e no Parque Municipal como sua sala de exposições. Moraes desloca, assim, o espaço expositivo para o ambiente público, para além dos muros do museu e da galeria, rumo à cidade e à vida cotidiana, ideia defendida por ele em seu *Manifesto Do Corpo à Terra*, distribuído ao público visitante das duas exposições e publicado no jornal Estado de Minas.¹⁶ Nele o crítico diz que é a rua o ambiente das experiências fundamentais do ser humano, devendo o museu considerá-la como sua extensão e levar suas atividades para o lado de fora.¹⁷ Além

¹⁴ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). *Neovanguardas...*

¹⁵ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, p. 176.

¹⁶ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, p. 299.

¹⁷ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). *Neovanguardas...*, p. 46.

disso, ele reflete sobre as drásticas mudanças que vinham ocorrendo no campo da arte, como a ruptura com ideias conservadoras e tradicionalistas, e a necessidade de abertura ao novo.

Participaram de *Do Corpo à Terra* os seguintes artistas: Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luiz Alphonsus, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Luciano Gusmão, Alfredo José Fontes, Dilton Araújo e Décio Noviello, além do já citado Frederico Moraes, que atuou como crítico-artista. Lee Jaffe foi à região da Serra do Curral depositar uma trilha de açúcar no local, com o desejo de vê-la se desfazer pela ação das formigas, como uma ação humana se integrando à natureza. Contudo, a Serra do Curral, considerada símbolo natural da cidade para os belo-horizontinos, era explorada por companhias mineradoras para a extração de minério de ferro. Assim, as máquinas revolveram o terreno, destruindo o caminho de açúcar. Consoante Moraes (apud REIS, 2005), Jaffe seria o executor de uma proposta de Hélio Oiticica, fato contestado por Oiticica, quem em correspondência enviada à Lygia Clark disse que a autoria da dita intervenção é exclusiva de Lee Jaffe. Moraes, por sua vez, relata que a rejeição de Oiticica se deu justamente pela alcunha “geração tranca-ruas” dada por Bittencourt ao grupo de artistas integrantes de *Do Corpo à Terra*.

Outra artista que apresentou um trabalho com viés ecológico foi Lotus Lobo. Sua ideia de construir um canteiro, ao plantar sementes de milho para observá-las “crescendo e florindo em um lugar inusitado”¹⁸ e integrando-se ao ambiente, infelizmente, não teve êxito. Isso porque a artista, como ela própria afirma, não possuía conhecimentos suficientes sobre agricultura. A concretização da proposta foi também atrapalhada pela polícia, que inclusive a ameaçou.

Artur Barrio depositou “trouxas ensanguentadas” – compostas por sangue, carne, ossos e outros materiais precários – na região do ribeirão Arrudas, local poluído onde, com frequência, eram encontrados corpos de pessoas assassinadas. “Situação T/T1” foi a proposta do artista para o evento, e consistiu em três etapas: a preparação das trouxas em ambiente fechado, a instalação delas às margens do Arrudas e uma ação realizada com papel higiênico. O depósito das trouxas ensanguentadas, especificamente, causou grande alvoroço no local, chamando atenção da polícia e do corpo de bombeiros. O artista, oculto

¹⁸ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, pp. 222-223.

em meio à multidão de cinco mil pessoas que foi ao local, aproveitou para registrar o incidente.

Cildo Meireles apresentou o ritual *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, para o qual queimou 10 galinhas vivas e presas a um mastro encimado por um termômetro. A performance, claramente relacionada à tortura e ao assassinato de presos políticos pela Ditadura – comparados ao herói inconfidente Tiradentes –, foi criticada por Mari’Stella Tristão, diretora do Palácio das Artes e uma das responsáveis pelos dois eventos, que a julgou como um episódio lamentável em um jornal local.

Outra proposta de caráter engajado mostrada na manifestação foi a intervenção de Eduardo Ângelo, que espalhou pelo Parque Municipal, cobrindo parte de sua área gramada, jornais com manchetes sobre a violência política e os desaparecidos nas prisões, em uma alusão direta à repressão imposta pelos militares no País.

O sociólogo e artista mineiro José Ronaldo Lima apresentou um trabalho de caráter conceitual, de modo diferente da proposta sensorial exposta em *Objeto e Participação*. A intervenção de José Ronaldo Lima, chamada *Gramática Amarela*, se deu sobre um trecho do gramado e da área calçada para pedestres do Parque Municipal de Belo Horizonte. O artista interferiu no local ao grafitar os termos “(ver)melha” e “(grama)tica”. Somou a isso jornais cujas manchetes destacavam a Revolução Cultural Chinesa e a Guerra do Vietnã. De visível teor político, o trabalho enaltecia o sistema marxista como alternativa frente ao governo ditatorial dos militares, alinhado ao polo capitalista, e denunciava os abusos cometidos no Vietnã, em uma guerra causada pelo confronto entre esses dois sistemas.

Houve também, nesse trabalho, algo que o aproximava bastante das pesquisas conceituais internacionais: o uso da linguagem escrita. Seja por meio do material impresso, seja através do grafite, a palavra na proposta de Lima se manifesta tanto pelo aspecto cognitivo dos termos utilizados quanto por seu teor perceptivo. O jogo linguístico “(ver)melha”, escrito com tinta spray da mesma cor descrita pela palavra, figura formalmente, por um lado, tal como um poema concreto: a palavra é fragmentada pelo artista para salientar sua multiplicidade de significados.

José Ronaldo Lima ainda coordenou um *happening* em homenagem a José Narciso, que faleceu na época. Ele consistiu numa procissão pelas ruas de Belo Horizonte e contou com a participação de Lima e dos demais artistas de *Do Corpo à Terra*. O caminho

percorrido abrangeu desde a casa de Narciso até o Palácio das Artes, dentro do Parque Municipal, onde aconteciam os eventos relacionados à Semana de Arte de Vanguarda. Durante esse percurso, os artistas acenderam velas em memória do colega falecido.

Outro artista presente em *Do Corpo à Terra* foi o pintor Décio Noviello. Na manifestação, todavia, ele apresentou um *happening*, no qual explodiu granadas sinalizadoras coloridas. A apropriação do espaço local através de tal atividade foi, muito provavelmente, uma proposta híbrida de pesquisa sensorial e trabalho processual. Pode-se dizer que a pintura de Noviello, libertando-se dos limites do objeto de arte, preencheu o espaço público e esvaiu-se gradativamente até se dissipar por completo, como a fumaça liberada pelas granadas. A efemeridade da ação, seu aspecto fortemente temporal e espacial, parece salientada pelo uso da cor. Talvez, divergindo da análise de Paulo Reis¹⁹ – que considera esse *happening* apenas em seus aspectos formalistas –, essa “obra” gere, potencialmente, uma reflexão acerca da desmaterialização do objeto artístico.

Essa possível analogia entre o binômio pensamento/linguagem e a fumaça, provavelmente, uma metáfora do etéreo, pode ser interpretada como uma defesa da crença na transcendência do sensível rumo ao inteligível. Contudo, a materialidade da massa pictórica da fumaça pode também evidenciar um ponto de vista diverso do anterior: tal aspecto sensível e sua forte presença como processo no tempo-espaço podem indicar uma ênfase na vida como terreno da experiência, da miscelânea indissociável entre a matéria e a ideia.

Entretanto, a proposta de Noviello também contém uma forte conotação política, mesmo que essa não fosse a intenção do artista, a contar pelo momento histórico no qual ele detonou tais granadas, visto que esse tipo de ação, por parte das Forças Armadas, era habitual nas ruas das grandes cidades brasileiras durante o período da ditadura. Sendo assim, apesar da ligação de Noviello com o Exército – ele era tenente-coronel –, seu trabalho pode ser interpretado também como uma crítica aos abusos de poder do regime totalitário que governou o País na época.

Acrescenta-se ainda que a ligação de Noviello com dois grupos ideologicamente antagônicos (os artistas experimentalistas e os militares) punha-o em uma difícil situação.²⁰

¹⁹ REIS, P. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970...*, p. 193.

²⁰ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, p. 238.

Se, de um lado, Noviello era visto com desconfiança por alguns membros do Exército, por se envolver com os “baderneiros” – tal como os artistas eram chamados pelos militares –, de outro, ele sofria julgamento semelhante por parte desses mesmos artistas, já que ele poderia ser um espião infiltrado no grupo para delatar prováveis opositores do regime.

A questão foi relatada em depoimento à pesquisadora Marília Andrés Ribeiro por Décio Noviello:

Eu tinha que esconder a minha identidade. Foi um problema dos dois lados. Os coronéis do Exército me estranhavam porque eu andava com os baderneiros, e os artistas me olhavam com certa desconfiança por eu pertencer ao agente de repressão.²¹

Dilton Araújo realizou um *happening* envolvendo o lançamento de pedras de cal sobre o gramado do parque. Esses projéteis foram lançados tal como granadas, em uma ação que interferiu visualmente no espaço do Parque Municipal, colorindo-o de branco. Mais uma vez, pode-se pensar na reflexão crítica a respeito da linguagem da pintura como um dos elementos relevantes de uma das propostas apresentadas. Prosseguindo com essa hipótese, acredita-se em uma tentativa de transformar os paradigmas tradicionais da pintura, ao incluí-la no espaço público como acontecimento. Além disso, observa-se uma conotação política relativa à situação proposta por Araújo, em consonância com o caráter de denúncia de muitas das performances realizadas em *Do Corpo à Terra*.

Há também uma breve citação de Frederico Moraes relativa à outra proposta de Dilton Araújo para *Do Corpo à Terra*. Conforme o organizador da manifestação, Araújo cercou o terreno do Parque Municipal com uma corda.²² Assim, o artista teria se apropriado não apenas do parque, mas de todo um conjunto significativo, incluindo, em seu trabalho, o próprio evento do qual participava, obras, público, artistas, funcionários, passantes e, metaforicamente, a própria instituição museológica, já que o Palácio das Artes se localiza dentro da área do parque. Enfim, uma apropriação do sistema da arte.

Ademais, é possível acrescentar ainda o questionamento de Araújo, por meio desse *happening*, à grave situação política pela qual o país passava com a intensificação da repressão, principalmente depois de ser instaurado o Ato Institucional Nº 5. Nesse sentido,

²¹ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, p. 238.

²² MORAIS, F. *Artes plásticas...*, p. 104.

o fato de um artista cercar um local público, num período histórico caracterizado pela censura e por constantes interdições nas manifestações mais experimentais no campo da cultura, pode ser interpretado como um ato de ironia em relação a esse poder repressor.

Luciano Gusmão foi um dos artistas brasileiros que mais se valeu em seu discurso artístico de reflexões com fundamentos ecológicos, aproximando-se da *land art*. Em *Do Corpo à Terra*, ele realizou duas instalações: *Reflexões* e *Transpiração*. Nesta última, Gusmão interferiu na paisagem adicionando sobre a grama um pedaço de plástico. Seu intuito foi o de pesquisar o processo físico transformador pelo qual o conjunto plástico/grama passaria. A transpiração daquele pedaço de grama coberta, evidenciada pelas gotículas encontradas no plástico, enfatizou questões como o caráter de organismo vivo e transitório da natureza, e as relações de interação entre essa e a interferência humana. A paisagem apropriava-se do que é depositado nela, transformando-se.

Em *Reflexões*, Gusmão caminhou com um espelho no local da exposição para investigar como se manifestaria o fenômeno da reflexão dos diversos objetos que encontraria pelo caminho. Além disso, entre outras ações realizadas, o artista posicionou o espelho de modo que esse refletisse o ribeirão Arrudas. Em seguida, lançou pedras no rio, olhando para sua imagem refletida no mesmo espelho. Dessa maneira, Luciano Gusmão apropriava-se tanto de objetos quanto da natureza e de seu reflexo, discutindo a questão do real e de sua imagem nos âmbitos da percepção e do conceito²³.

Vale salientar ainda a participação, em *Do Corpo à Terra*, do artista Alfredo José Fontes, cujo trabalho apresentado na mostra carece de informações. Luiz Alphonsus, por seu turno, integrou o corpo de artistas da manifestação com Napalm. Ao queimar, sobre o gramado do local, uma faixa de plástico de 15 metros, o artista imprimiu na grama um registro de sua ação. O trabalho fazia alusão direta ao impacto causado pela bomba napalm, utilizada na Guerra do Vietnã, pelo exército estadunidense. A guerra imprimiu tanto nos corpos quanto no espaço geográfico e no imaginário dos vietnamitas um registro da violência como ferramenta opressora. De maneira semelhante, o *happening* de Alphonsus, explicitamente político e contestador, demarcou o percurso de sua ação no tempo e no espaço sobre o terreno do Parque.

²³ RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas...*, p. 231.

As pretensões intrínsecas às propostas da manifestação *Do Corpo à Terra* (e ao evento em si, principalmente) de transformação do sistema da arte no Brasil são reflexos da situação vivida à época pelos grupos de resistência à ditadura e compartilhada pelos participantes do evento. Como combustível para a contestação do poder repressor estabelecido (tanto no âmbito sociopolítico quanto no da arte), o pensamento norteador evidente em tal manifestação, longe de ser acrítico, fomentou o debate acerca de questões tabus. E isso sob o risco da tortura e da morte para os artistas participantes do evento, dada a vigência, à época, da Ditadura Militar em seu período mais opressor. De modo semelhante às guerrilhas, capazes de desestruturar sistemas cristalizados, *Do Corpo à Terra* interveio na conjuntura artística do País de maneira relevante e audaz, contribuindo, assim, para a (re)significação da ideia de arte no panorama da pós-modernidade e para a afirmação da experiência estética do espectador.

A experiência estética em *Objeto e participação e Do corpo à terra*

O filósofo estadunidense John Dewey realizou 10 conferências em Harvard, em 1931. Estas resultaram em seu notável livro *Arte como Experiência*, o qual teremos como base para nossas reflexões. Para Dewey²⁴, a ideia atual de arte a toma como algo apartado da experiência humana, posta em um pedestal distante do espectador, contrariando sua própria natureza como coisa que está imersa no âmbito da experiência. Isso se daria com objetos de arte que atingiram o status de clássico, os quais se afastariam de seu contexto de origem. Tal fato demonstra como a arte se tornou uma área à parte das demais formas de realização humanas.²⁵

A arte, como forma refinada e intensificada da experiência, deveria voltar-se novamente à vida cotidiana, reconhecendo-se e sendo reconhecida uma vez mais como elemento integrante da experiência humana. De acordo com o filósofo²⁶, a compreensão da experiência estética precisa iniciar com os eventos cotidianos que prendem o olhar, os quais seriam sua manifestação em forma bruta. O autor prossegue contrapondo dois exemplos: o mecânico inteligente, afeiçoado às suas ferramentas e, portanto, artisticamente engajado; e o mecânico descuidado, aquele que não compartilha tal estado

²⁴ DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 59.

²⁵ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, pp. 59-60.

²⁶ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 61.

com o primeiro.²⁷ O prazer seria, então, elemento intrínseco à arte como experiência. Porém, se a arte aparenta ser algo sem vitalidade para as pessoas comuns, a “fome estética”²⁸ as impulsiona a procurar o vulgar e o barato para suprir suas necessidades estéticas.

A arte em sua origem está ligada à vida cotidiana dos povos que a criaram em contraposição à realidade apartada dos museus e galerias.²⁹ A atual segregação da arte em relação à experiência seria fruto do mundo moderno³⁰, pois a ascensão da noção da instituição museológica como promotora da ideia da separação entre arte e vida estaria conectada ao crescimento do sistema capitalista.³¹

Diante de tal conjuntura, é necessário “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver”.³² Afirma Dewey que uma experiência genuína, mesmo que tosca, está mais próxima da experiência estética que um objeto apartado da vida comum. A experiência intensifica a vitalidade. Nesse sentido, ela ultrapassa o âmbito dos sentimentos e das sensações particulares do indivíduo para se tornar “uma troca ativa e alerta com o mundo”.³³ São fatores que atrapalham a experiência estética: a monotonia, a desatenção e a submissão às convenções.³⁴

Tanto em *Objeto e Participação* como em *Do Corpo à Terra* houve uma evidente preocupação com a experiência estética do espectador. Em ambas as mostras a diluição da arte na vida e sua interação com o espectador foram evidentes. O próprio título de *Objeto e Participação* indica a tônica da exposição: a colaboração do público no ato criador, como elemento fundamental no desenrolar da obra, por meio da experiência estética. Tal ideal era compartilhado por muitos dos artistas participantes e pelo organizador da exposição, Frederico Morais, que o abordou em sua produção escrita.³⁵

O crítico defendia com veemência a participação do espectador nos desdobramentos do trabalho artístico, questão já presente na *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, de 1967, da qual foi um dos signatários, junto ao também crítico

²⁷ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, pp. 62-63.

²⁸ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 64.

²⁹ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 65.

³⁰ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 67.

³¹ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 67.

³² DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 70.

³³ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 83.

³⁴ DEWEY, John. *Arte como experiência...*, p. 110.

³⁵ MORAIS, F. *Artes plásticas...*, p. 53-57.

Mário Barata e a diversos artistas, entre os quais, Hélio Oiticica. Este último, aliás, foi uma das principais vozes a respeito de tal temática.

A arte proporciona ao espectador o exercício da liberdade de acordo com Moraes, questão suscitada primeiramente pelo também crítico Mário Pedrosa. A arte de vanguarda, por seu caráter experimentalista e aberto, retira o espectador, vítima de um sistema que o reprime, de seu estado alienado, despertando-o para a realidade sociopolítica na qual está inserido e munindo-o de ferramentas para intervir ativamente nela.

Nesse ínterim, obras como os carimbos de Thereza Simões convidam o público à reflexão, ao questionar o real e o *establishment*, representado e legitimado pela instituição museológica. A arte como ideia retira o indivíduo do conforto do lugar-comum, instigando-o ao diálogo com o artista, por mais que possa parecer hermética. Quando o espectador aceita dialogar com o artista-propositor, libertando-se de ideias pré-concebidas sobre o que é ou não arte, ele se permite participar do “jogo” da arte, desconstrói verdades e fortalece sua criticidade.

As caixas de José Ronaldo Lima, por seu turno, despertam no público sua experiência sensorial, embaralhando, como já dissemos, a hierarquia dos sentidos. Instiga a participação ativa por meio das sensações, incentiva no espectador a própria experiência do viver: um viver afirmativo, um despertar do corpo para a realidade. As pegadas de Helt sugerem um caminho ao indivíduo, sem imposição. A opção por seguir ou não tais passos cabe à pessoa. E é justamente nessa autonomia de escolha dada a ela que se encontra a participação na proposta de Helt.

Teresinha Soares, com suas camas, propõe a ativação do corpo por meio da interação do espectador com seu trabalho. O labirinto de Weissmann abre-se também à interação com o público. As placas de sinalização de Dileny Campos parecem destacar a rua como âmbito da experiência estética, em detrimento da galeria. Dilton Araújo, com uma rele caixa de fósforos, explora as possibilidades do objeto ao deslocá-lo de sua banalidade e instigar no espectador o exercício imaginativo.

Os *happenings* de *Do Corpo à Terra*, por sua vez, radicalizaram a arte a ponto de diluí-la no cotidiano, de modo a inseri-la na realidade não só do público visitante da manifestação, como igualmente de pessoas alheias ao acontecimento. Podemos notar isso em propostas como as trouxas ensanguentadas de Barrio, imersas na realidade da

população que se aglomerou na região onde foram depositadas de modo chocante. Aqui a experiência estética travestiu-se em escatologia, transformando a arte em instrumento de problematização e tensionamento do real. Tal proposta remete, assim, ao discurso de Dewey sobre os eventos do dia-a-dia como forma bruta da experiência estética.

A proposta de Meireles, de modo semelhante àquela de Barrio, tirou o espectador de sua zona de conforto por meio da violência. Esta, longe de ser gratuita, remetia aos heróis anônimos da resistência à repressão imposta pelo Regime Militar. A participação do espectador, mais uma vez, dava-se pelo sentimento de repulsa, pelo choque, pela agressividade que reproduzia a própria situação política vivida pela sociedade brasileira no momento.

Essa chamada do artista para que o espectador se atente aos fatos da realidade presente, muitos dos quais inacessíveis a ele, vista a instauração da censura aos meios de comunicação pelo governo, também se encontra nas proposições de Eduardo Ângelo, com seus jornais sobre a repressão; na alusão de José Ronaldo Lima à Revolução Cultural Chinesa e à Guerra do Vietnã; nas pedras de cal, lançadas tal como granadas, de Dilton Araújo; na napalm de Luiz Alphonsus; e ainda nos sinalizadores de Noviello – por mais que essa não fosse a intenção inicial do artista.

Outros artistas participantes (como Oiticica, Jaffe, Morais, Lobo e Gusmão), com suas intervenções urbanas, *happenings* e apropriações, salientaram a cidade e a vida como contextos da arte. Esta, uma vez regressando à sua circunstância original, fora do ambiente institucionalizado, pode se abrir novamente à participação do espectador, provocando nele a experiência estética, intensificando seu viver.

Considerações finais

Objeto e Participação e *Do Corpo à Terra* foram não apenas palco para as ações experimentalistas e engajadas da arte de vanguarda do início da década de 1970, como também tiveram o mérito de serem espaços abertos à participação do espectador. Este, não era apenas chamado a dialogar com a obra, intervir nela e ser elemento ativo na construção da rede de discursos que a constitui. Frederico Morais e os artistas de ambas as mostras radicalizam este chamado ao convidar o espectador a ser cocriador de uma proposta que depende dele para que possa se desdobrar em múltiplas possibilidades,

garantindo, assim, sua existência e permanência como algo relevante e atual. Rompem-se, então, as amarras que impediam o espectador de vivenciar a experiência estética libertadora, somente possível com uma arte que se volte para vida, seu contexto original.

Referências bibliográficas

AMARAL, A. *Arte para quê?* São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Rodrigo Vivas. A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação e ressonância. *Vis*, v.13, n.1, 2014 [2015]. Não paginado. Disponível em: <https://www.academia.edu/attachments/37779833/download_file?st=MTU1NzY4MTM3NSwxNzkuMTgzLjM0Ljg3LDI2MjU0MDQ%3D&s=swp-toolbar>. Acesso em: 12 maio 2019.

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ARCHER, M. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G. *Arte e crítica de arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993.

BENJAMIN, W. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, G. (Org.). *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. v. 4, p. 15-47.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1, p. 91-107.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.65-86.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, A. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

DUNN, Christopher. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1970. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, 2008.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, C. *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GROSSMANN, M. Do ponto de vista à dimensionalização. *Item*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 29-37, 1996.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, n. 1, p. 87-93, 1995.

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 259-270.

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: *Cultura e Sociedade*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. v. 1, p. 89-137.

MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, F. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, F. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte, 2001. Catálogo de exposição.

MORAIS, F. Do Corpo à Terra. In: SEFFRIN, S. (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 115-123.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). *Neovanguardas: catálogo*. [Belo Horizonte]: Rona, [2008]. 163 p. il. Catálogo de exposição.

OBJETO e Participação (1970 : Belo Horizonte, MG). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALHARES, T. H. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PIGNATARI, D. Teoria da guerrilha artística. In: *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 157-166.

REIS, P. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REIS, P. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 15 de julho de 2019

Aprovado em 26 de novembro de 2019

PUBLIQUE NA RHH

A **Revista História, histórias**, de periodicidade semestral, publica gratuitamente ensaios, artigos, resenhas, traduções e entrevistas, nos seguintes idiomas: português, inglês, espanhol, francês e italiano. Os manuscritos devem ser encaminhados exclusivamente por meio de nosso [site](#). Os dossiês são organizados pelo conselho editorial e/ou através de chamadas públicas destinadas a recrutar especialistas de renome nacional e internacional em suas respectivas áreas de atuação. Textos avulsos, recebidos em fluxo contínuo, serão analisados, primeiro, pelo editor chefe e seu conselho editorial, com a finalidade de determinar a pertinência do material submetido diante do escopo da revista, assim como sua qualidade e ineditismo. Caso aprovados nessa etapa, serão encaminhados a pareceristas *ad-hoc*, responsáveis por produzir relatórios sigilosos que orientam a decisão final, de responsabilidade do editor chefe e do conselho editorial. O processo de avaliação será observado em todos os originais, mesmo nos casos de textos recebidos a convite da RHH, e as partes envolvidas serão indagadas sobre eventuais conflitos de interesse. Ao propor uma submissão, autores e autoras são convidados a verificar a conformidade do manuscrito em relação aos itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas.

1. Autores e autoras devem ser no mínimo doutorandos(as) e possuir ORCID (<https://orcid.org>). Se houver coautor, ambos(as) devem ser no mínimo doutorandos(as). Não é permitida a coautoria entre orientador(a) e orientando(a).

2. A contribuição é original e inédita e não está sendo avaliada para publicação por outra revista.

3. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF (desde que não ultrapassem 2MB).

4. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.

5. Autores e autoras são responsáveis por remover toda identificação de autoria do trabalho de modo a garantir a avaliação cega.

Normas de submissão

Artigos e ensaios: redigidos com a extensão mínima de 25.000 e máxima de 90.000 caracteres, os textos desta seção devem apresentar pesquisas inéditas e originais calcadas em investigação em andamento ou concluída. No caso de submissões extraídas de teses em andamento, é obrigatório adequá-las ao formato de artigo, circunscrevendo seus objetivos e escopo à extensão acima indicada. Textos que evoquem competentemente problemas gerais de um campo de saber nas humanidades e, em particular, na historiografia, serão valorizados.

Resenhas: os editores da RHH entendem que as resenhas são instrumentos privilegiados de difusão e crítica dos saberes construídos academicamente. Assim, é imperativo que contextualizem e problematizem os materiais de que tratam, evitando-se a todo custo resumos ou incursões meramente laudatórias. São aceitos dois modelos de resenha: resenhas críticas a livros publicados, em âmbito nacional e internacional, nos últimos três anos, ou reflexões de fôlego sobre o estado de determinado saber que mobilizem sobretudo artigos científicos, nacionais ou internacionais, publicados nos últimos dez anos. É compromisso da RHH estimular a produção desses textos por meio de fóruns e outras ações que enfoquem a vitalidade das discussões historiográficas contemporâneas. As resenhas de livros devem ter extensão de 10.000 a 25.000 caracteres com espaços e as resenhas temáticas devem ter extensão de 15.000 a 50.000 caracteres com espaços. Devem apresentar título (em português e em inglês) comprometido com as posições críticas do(s) autor(es), as referências bibliográficas completas das obras avaliadas e, se necessário, notas de caráter estritamente explicativo.

Entrevistas e traduções: deve-se entrar em contato com o editor chefe por e-mail antes de iniciar a submissão.

Os textos devem ser formatados a partir das seguintes orientações:

- Títulos: fonte *Times New Roman*, tamanho 14, centralizado e em negrito. O título em língua estrangeira deve vir abaixo, em fonte tamanho 12, centralizado e em negrito.

- Resumo e palavras-chave: o resumo deve conter até 700 caracteres com espaços, em fonte *Times New Roman*, tamanho 11, justificado, a que se seguem três palavras-chave. As versões em língua estrangeira seguem o mesmo formato.

- Corpo do texto: os manuscritos devem ser divididos em seções (*Times New Roman*, tamanho 12, negrito, usando-se a primeira letra em maiúscula) que sinalizem para a organização e desenvolvimento dos argumentos, hipóteses e conclusões destacados desde o resumo. O corpo do texto deve ser redigido em *Times New Roman*, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado. Citações de até três linhas devem vir no corpo do texto. Citações superiores a três linhas devem ser destacadas do corpo do texto, em fonte *times new roman*, tamanho 11, recuados de 2 cm à esquerda em espaçamento simples. Imagens podem ser inseridas diretamente nos manuscritos, mas somente serão publicadas com o envio de versão em 300 dpi e autorização de reprodução se não estiverem em domínio público.

- Referências: devem ser introduzidas em notas de rodapé (fonte *Times New Roman*, tamanho 10, justificado) e no fim do texto. Os manuscritos se encerram com a seção "referências bibliográficas", subdividida em "fontes" e "referências"; deve-se apresentar, em ordem alfabética, apenas aquelas efetivamente utilizadas e em lista de referências bibliográficas no final do artigo.

OBS: se aceito, o artigo poderá receber informações de financiamento e apoio na fase de editoração.

- Modelos de citação: as referências bibliográficas devem aparecer completas em notas de rodapé no primeiro uso. Nos usos subsequentes, utilizar a estrutura sobrenome do autor(a), nome, título... p., conforme este exemplo:

BAXANDALL, Michael. *Giotto e os oradores...* p. 24-26..

Citação de livros: BAXANDALL, Michael. Giotto e os oradores: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-1450). Trad. Fábio Larsson. São Paulo: EdUSP, 2018, p. 180.

Citação de capítulos de livro: BAXANDALL, Michael. Petrarca: a pintura como modelo da arte. In: Giotto e os oradores: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-1450). Trad. Fábio Larsson. São Paulo: EdUSP, 2018, p. 38.

Citação de coletâneas: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (orgs.). O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 90.

Citação de artigos: VARELLA, Flávia Florentino. “Escarnece-se dos europeus por comerem grãos de leguminosas e verduras, considerados por eles como comida de cavalo”: alimentação e teoria dos quatro estágios na *History of Brazil (1810-1819)* de Robert Southey. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 18, nº 36, pp. 563-583, set./dez 2017, p. 564.

Citação de dissertações e teses: PARRON, Tâmis Peixoto. A política da escravidão na era da liberdade: Estados Unidos, Brasil e Cuba, 1787-1846. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 125.

Citação de atas e anais de eventos: WOOD, Christopher S. Art History’s Normative Renaissance. In: GRIECO, Allen J. et al (orgs.). *The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference. Florença Villa I Tatti, June 9-11, 1999.* Florença: Olschki, 1999, pp. 65-92, p. 70.5.