



LOCUS
revista de história



Dossiê:
Histórias das artes, história das imagens

Vol 29, n. 2 (2023) e-ISSN: 2594-8296 - ISSN-L: 1413-3024



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE JUIZ DE FORA

J. BASTIEN - LEPAGE
F. MULLERS

Programa de Pós-Graduação em História
Universidade Federal de Juiz de Fora

LOCUS

Revista de História





e-ISSN: 2594-8296



ISSN-L:1413-3024

Equipe Editorial



Editor



Prof. Dr. Odilon Caldeira Neto  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Editora Assistente



Profa. Dra. Hebe Hebe Maria da Costa Mattos Gomes de Castro  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil


Conselho Editorial


Profa. Dra. Ágnes Judit Szilágyi  
Universidade Eötvös Loránd, Hungria


Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo  
Universidade Federal do Pará, Brasil



Prof. Dr. Álvaro Garrido  
Universidade de Coimbra, Portugal



Profa. Dra. Armelle Enders  
Universidade de Paris 8, França



Profa. Dra. Barbara Weinstein 
Universidade de Nova Iorque, EUA



Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt 
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil



Prof. Dr. Carlos Manuel Dias Fernandes 
Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique



Profa. Dra. Cláudia Viscardi  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Prof. Dr. Ernesto Bohoslavsky  
Universidad Nacional de General Sarmiento,
Argentina



Profa. Dra. Hebe Mattos  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Prof. Dr. James Green  
Universidade Brown, EUA


Prof. Dr. Leandro Duarte Rust  
Universidade de Brasília, Brasil


Profa. Dra. Maraliz Christo  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Prof. Dr. Vitor Izecksohn  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Dra. Wlamyra Albuquerque  
Universidade Federal da Bahia, Brasil


Conselho Consultivo

Profa. Dra. Alda Saúte Saíde 
Universidade Pedagógica de Maputo, Moçambique



Profa. Dra. Amélia Polónia 
Universidade do Porto, Portugal



Profa. Dra. Ana Maria Mauad 
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves 
Universidade Federal de Goiás, Brasil


Profa. Dra. Angela de Castro Gomes 
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil

Prof. Dr. António Costa Pinto 
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de
Lisboa, Portugal

Prof. Dr. Antônio Luigi Negro 
Universidade Federal da Bahia, Brasil



Prof. Dr. Antônio Montenegro 
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil


Prof. Dr. Benjamin Arthur Cowan
Universidade da Califórnia em San Diego, EUA

Prof. Dr. Carlos Alberto Medeiros Lima 
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Prof. Dr. Charles Monteiro 
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do
Sul, Brasil



Prof. Dr. Federico Finchelstein
New School for Social Research, EUA



Prof. Dr. Fernando Londoño Torres 
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Francisco Javier Dosil Mancilla 
Universidade Michoacán de San Nicolás de Hidalgo,
México

Prof. Dr. Gerardo Caetano 
Universidade da República, Uruguai

Profa. Dra. Helena Hisako Toida
Departamento de Estudos Luso-Brasileiros /
Universidade Sophia (上智大学), Japão


Profa. Dra. Heloisa Starling 
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil


Prof. Dr. Henrique Espada Lima 
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil



Prof. Dr. Ismael Saz
Universidade de Valência, Espanha

Prof. Dr. Jean Gormo
Universidade de Maroua, Camarões


Prof. Dr. Jens R. Hentschke
Universidade de Newcastle upon Tyne, Reino Unido



Prof. Dr. Juan Carlos Ruiz Vasquez 
Universidade de Rosário, Colômbia


Prof. Dr. Juan Pan-Montojo 
Universidade Autônoma de Madri, Espanha

Prof. Dr. Júlio Cláudio Silva 
Universidade do Estado do Amazonas, Brasil

Prof. Dr. Marcelo Casals 
Universidade Adolfo Ibáñez, Chile


Profa. Dra. Maria Dolores Lorenzo 
Universidade Nacional Autônoma, México


Profa. Dra. Maria Inácia Rezola 
Universidade Nova de Lisboa, Portugal



Profa. Dra. Maria Lígia Prado 
Universidade de São Paulo, Brasil

Profa. Dra. Marina Franco  
Universidade Nacional de San Martín, Argentina

Prof. Dr. Mario Sznajder
Universidade Hebraica de Jerusalém, Israel



Prof. Dr. Matteo Pasetti 
Universidade de Bolonha, Itália



Prof. Dr. Olivier Compagnon 
Universidade Sorbonne Nouvelle, França


Prof. Dr. Pedro Ernesto Fagundes  
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Prof. Dr. Peter Blasenheim
Colorado College, EUA


Prof. Dr. Roger Griffin
Oxford Brookes University, Reino Unido

Profa. Dra. Regina Horta Duarte  
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Profa. Dra. Solange Pereira Rocha  
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Profa. Dra. Sônia Gomes Pereira  
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Prof. Dr. Stefan Rinke 
Universidade Livre de Berlim, Alemanha

Prof. Dr. Xosé Manoel Núñez Seixas 
Universidade de Santiago de Compostela, Espanha

Índice

Editorial	<i>Odilon Caldeira Neto</i>	1
Apresentação	<i>Martinho Alves da Costa Júnior e Kleber Amancio</i>	3
<i>Dossiê</i>		
L'œuvre recomposée : représentation du groupe et de l'individu chez Paul-Emile Chabas (1869-1937)	<i>Charlotte Collet</i>	7
Simbolismo: uma outra imagem do moderno	<i>Martinho Alves da Costa Jr.</i>	27
A expulsão dos mouriscos da Espanha: sete telas que representaram o desterro	<i>Ximena Isabel León Contrera</i>	58
A imagem do corpo feminino na mídia: a história do presente, o peso da leveza e a economia da sedução	<i>Rodrigo Daniel Sanches e Julio Alves Lima de Castro Leite</i>	84
A propósito dos lançadores de pedras: imagens sobreviventes de um gesto de insurreição	<i>Vinícius Alexandre Rocha Piassi</i>	109
Sobre lo que podría ser una poética (s) (afro)diaspórica: Cuatro artistas colombianas	<i>Nobora Arrieta Fernandez</i>	135
<i>Seção Livre</i>		
Uma comunidade de sistema ideológico transnacional? Os intelectuais de direita e a “defesa da civilização cristã e ocidental” no Brasil e na França(1954-1964)	<i>Diogo Cunha e Rodrigo Nabuco de Araújo</i>	154
Saúde, política e vida acadêmica: : um ensaio sobre Max Weber		190

Resenhas

De encontro ao passado, “Resenha crítica do livro Valquírias: memórias da resistência alemã ao nazismo. Niterói: EdUFF, 2021, 279p.” 214

Francisco Carlos Palomares Martinho

Entrevistas

A Universidade em debate. Entrevista com Luís Reis Torgal 220

Angelo Brigato Ésther

Equipe Locus 240

Dossiê: História das artes, história das imagens

História das artes, história das imagens

History of arts, history of images

Historia de las artes, historia de las imágenes

*Martinho Alves da Costa Junior**

<https://orcid.org/0000-0002-0265-6092>

*Kleber Amancio***

<https://orcid.org/0000-0002-5273-970X>

Este número da *LOCUS: Revista de História* indica a pluralidade dos estudos em relação às imagens, passando pela História da Arte, História das Américas, Comunicação, gênero e arte etc, e consolidando igualmente a importância e a emergência dos estudos no campo multiforme das imagens tanto na UFJF quanto na UFRB, lugares nos quais a disciplina é pulsante e integrante das transformações contemporâneas com o rigor necessário para os estudos. Os artigos que compõem essa edição são em sua totalidade pensamentos complexos e contribuições singulares para campos diversos do estudo das imagens.

Em um diálogo entre Poussin, Porbus e Frenhofer na *A obra-prima ignorada* de Honoré de Balzac lemos:

‘Sim, sim, é uma tela, sem dúvida’ disse Frenhofer, enganando-se quanto ao motivo daquele escrupuloso exame. ‘Vejam, aqui está o chassi, o cavalete, e aqui estão minhas tintas, meus pincéis’. E pegou um pincel maior para mostrar-lhes, num gesto ingênuo. ‘O velho tratante está zombando

* Martinho Alves da Costa Junior é professor de História da Arte e da Cultura do departamento e da pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Pesquisador convidado no INHA-Paris em 2012. Realizou o pós-doutoramento na Université Libre de Bruxelles e no IFCH/UNICAMP. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA – Laboratório de História da Arte da UFJF. É editor associado da RHAC – Revista de História da Arte e da Cultura do IFCH/Unicamp. Autor do livro *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores*, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e *Benedito Calixto: Folha de São Paulo/Itaú Cultural*, 2013. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Internacional dos críticos de arte (AICA).

** Kleber Amancio é professor de história, teoria, crítica e curadoria de arte do Centro de Cultura, Linguagem e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do mestrado profissional em história da África, da diáspora e dos povos indígenas pela mesma instituição. Doutor em história social pela Universidade de São Paulo (USP) e visiting researcher na Universidade de Harvard. Pesquisador da linha escravidão e invenção da liberdade na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do grupo de pesquisa Nós e os outros, na UFRB.

de nós', disse Poussin, voltando a olhar o suposto quadro. 'Só estou vendo cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura'. 'Acho que não estamos entendendo', continuou Porbus (Balzac 2003,53).

Muitas variações de sentido do diálogo, a importância do olhar individual, a inteligência originária da intuição e a procura inquieta do olhar inquisidor buscando sentido sempre em todas as coisas. Evidente que nesse dossiê *História das artes, histórias das imagens*, procuramos manter o escopo aberto para uma compreensão fractal das imagens e tal qual a reação de Poussin e Porbus da novela de Balzac, propomos estranhezas, compreensões amplas de imagens ou temas e estudos particulares descortinando como palimpsestos ou camadas de tintas outras trajetórias, sentidos e compreensões.

A ideia geral dessa publicação é contemplar a história das imagens e das artes em variações amplas, em escolas diferentes, unidas pelo objeto de pesquisa. Entendemos que o escopo da disciplina têm se ampliado cada vez mais a partir da interdisciplinaridade e das transformações políticas no mundo contemporâneo. Dessa forma, por exemplo, o precioso estudo de caso como o da Charlotte Collet, *L'œuvre recomposée : représentation du groupe et de l'individu chez Paul-Emile Chabas (1869-1937)*, analisa de forma lúcida a obra *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray (1895)* de Paul Chabas, explanando sobre as variações artísticas, políticas e sociais em relação ao artista. No caso do artigo temático de Martinho Alves da Costa Junior, por seu turno, em *Simbolismo: uma outra imagem do moderno*, o alvo é a explicação do simbolismo entendido ali como uma manifestação cultural ampla e ativa em várias esferas, da literatura à ópera. Rodrigo Daniel Sanches e Júlio Alves Lima de Castro Leite demonstram como em nossa contemporaneidade a imagem do corpo da mulher é ressignificado pelas mídias e apontam como o ideal da beleza da magreza continua a se impor nos dias atuais no artigo *A imagem do corpo feminino na mídia: a história do presente, o peso da leveza e a economia da sedução*. Questões sobre o corpo perpassam igualmente o artigo *A propósito dos lançadores de pedras: imagens sobreviventes de um gesto de insurreição*, de Vinícius Alexandre Rocha Piassi. Analisa os gestos corporais na ação de resistência dos lançadores de pedras, bombas ou coquetéis *molotov*, apoiando-se na iconografia enraizada na tradição da história da arte e sua relação com certa ideia política revolucionária o artigo mostra como tais gestos também estão atrelados aos ideais de vigor masculino e resistência viril. Em *A expulsão dos mouriscos da Espanha: sete telas que representaram o desterro*, Ximena I. León Contrera intercepta a obra a partir da recepção política da mesma, pensa as imagens como documentos agentes de seu tempo. Em *Sobre lo que podría ser una poética (s) (afro)diaspórica: cuatro artistas colombianas*, Nohora Arrieta Fernandez propõe interrogar a partir de novos prismas, marcadores sociais como sexo, raça e nacionalidade (tão caros na pós-modernidade) influenciam ativamente na articulação da linguagem, na expressão formal.

Parece evidente que o trabalho firme com as imagens - seja da história da arte e seus diálogos com outras disciplinas, ou da prática artística - é parte constitutiva de nossa espécie. Mário Pedrosa atesta com clareza:

A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de *apenas uma época* na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado (Pedrosa 2015, 55).

Se é verdade que a atividade artística está presente em todos os seres humanos, todos somos também interpelados pelas imagens e as interpretamos como podemos, a partir das condições históricas a que somos submetidos. A história da arte, a comunicação, as ciências sociais criam mecanismos para melhor entendê-las. Arduas, elas sempre escapam: o mundo labiríntico das significações das imagens é acessado parcialmente. Não é um acaso que falamos há 500 anos do políptico de Issenheim, famoso retábulo de Grünewald, e continuamos a descortinar elementos preciosos acerca de seu universo. Enquanto continuarmos a olhar, outros pontos aparecerão e aquilo que julgávamos relevante outrora poderá deixar de sê-lo.

Enrico Castelnuovo, em um célebre texto, indica a complexidade da disciplina História da Arte e suas ramificações. Em suas palavras,

[...] o melhor caminho possível para fazer história da arte é recuperar, com todos os meios que temos à disposição, tudo o que é possível saber sobre o ponto de partida, sobre os critérios de composição, de avaliação etc., seguidos pelo artista e pelo público, ou melhor pelos públicos, tendo ao mesmo tempo uma clara consciência de nossa situação, vale dizer, de onde estamos e de onde nos posicionamos quando tentamos certas operações. [...] Complexidade e multiplicidade: o historiador da arte deve olhar em muitas direções, levar em conta muitos e muitos dados” (Castelnuovo 2006, 145).

Dados preciosos de Castelnuovo e que, de certa forma, correspondem às demandas atuais da disciplina. “[...] Todos os meios que temos à disposição” significam também o que o tempo pede e até que ponto os questionamentos são importantes em determinada época. Os horizontes hoje pedem por mais janelas, mais amplas e abertas para diversos caminhos. Pensar em análise das imagens por meio da história da arte é tarefa hercúlea e necessária. A disciplina jamais se pensou isoladamente, sempre em relação ou posicionada entre tantas outras.

Esse ponto de vista é enaltecido por uma visão que pensa a história da arte em relação à história das imagens ou das formas, de maneira a mais ampla possível. Hans Belting, seja em *Imagem e Culto* ou *O fim da história da arte*, reflete acerca de termos abrangentes no qual as imagens, especialmente fora do conjunto tradicional encarado pela disciplina, podem ser pensadas juntas. Se hoje questionamos mais claramente o lugar que certas imagens têm na história da arte, trabalhamos igualmente do ponto de vista revisionista e por muitas vezes condenando a atuação e a disciplina

realizada no passado. Para voltar a Castelnuovo é preciso agir com todos os artifícios que possuímos, no entanto, tais pontos também são históricos.

Este número da LOCUS: Revista de História indica a pluralidade dos estudos em relação às imagens, passando pela História da Arte, História das Américas, Comunicação, gênero e arte etc, e consolidando igualmente a importância e a emergência dos estudos no campo multiforme das imagens tanto na UFJF quanto na UFRB, lugares nos quais a disciplina é pulsante e integrante das transformações contemporâneas com o rigor necessário para os estudos. Os artigos que compõem essa edição são em sua totalidade pensamentos complexos e contribuições singulares para campos diversos do estudo das imagens.

Referências bibliográficas

Balzac, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. Port. Teixeira Coelho. São Paulo: Comunicar Editorial, 2003.

Castelnuovo, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Trad. Port. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Pedrosa, Mário. *Arte ensaios*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

Dossiê: História das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41366>

L'œuvre recomposée:

Représentation du groupe et de l'individu chez Paul-Emile Chabas (1869-1937)

A obra recomposta:

Representação do grupo e do indivíduo em Paul-Emile Chabas (1869-1937)

The recomposed work:

Representation of the group and the individual in Paul-Emile Chabas (1869-1937)

La obra recompuesta:

Representación del grupo y del individuo en Paul-Emile Chabas (1869-1937)

Charlotte Collet*

<https://orcid.org/0000-0002-1617-3710>

RESUMO: O objetivo deste artigo é relatar o estudo da obra de Paul-Émile Chabas *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* (1895). O interesse dessa análise reside, em primeiro lugar, nos inúmeros trabalhos preparatórios associados a ela, contribuindo para uma compreensão global do trabalho do artista. De fato, as obras, que estão distribuídas tanto em museus quanto em coleções particulares, estão desconectadas. No entanto, uma obra de arte é inseparável de seus estudos, que geralmente são menos visíveis e, ainda assim, repletos de informações. Além disso, essa pintura é a ilustração perfeita do relacionamento privilegiado do pintor com os círculos artísticos e intelectuais e, de modo mais amplo, com as pessoas cujos retratos ele pinta.

Palavras-chave: Paul-Emile Chabas (1869-1937). Retrato. Pintura francesa. Século XIX.

ABSTRACT: The purpose of this article is to report on the study of Paul-Émile Chabas' work *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* (1895). The interest of this analysis lies first of all in the numerous preparatory works associated with it, contributing to a global understanding of the artist's work. Indeed, the works, distributed in both museum and private collections, are disconnected. However, a work is inseparable from its studies, whose visibility is most often reduced and which nevertheless abound in information. Moreover, this painting is the perfect

* Titulaire d'un Master recherche en Histoire de l'Art et Culture Matérielle de l'Université de Nantes (2019).

illustration of the painter's privileged relationship with artistic and intellectual circles, and more broadly with the people whose portraits he painted.

Keywords: Paul-Emile Chabas (1869-1937). Portrait. French painting. 19th century.

RESUMEN: El presente artículo tiene por objeto dar cuenta del estudio de la obra de Paul-Émile Chabas *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* (1895). El interés de este análisis reside en primer lugar en los numerosos trabajos preparatorios que le son asociados y que contribuyen a una comprensión global de la obra del artista. En efecto, las obras, repartidas tanto en museos como en colecciones privadas, están desconectadas. Sin embargo, una obra de arte es inseparable de sus estudios, a menudo menos visibles y sin embargo llenos de información. Además, este cuadro ilustra perfectamente la relación privilegiada del pintor con los círculos artísticos e intelectuales y, más ampliamente, con las personas cuyos retratos realiza. [español, max. 20 líneas]

Palabras clave: Paul-Emile Chabas (1869-1937). Retrato. Pintura francesa. Siglo XIX.

Como citar este artículo:

Collet, Charlotte. "L'œuvre recomposée: Représentation du groupe et de l'individu chez Paul-Emile Chabas (1869-1937)". *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 07-27.

Paul-Emile Chabas, un portraitiste reconnu

Peintre de la veine académique de la fin du XIX^e siècle, Paul-Émile Chabas expose au Salon de la Société des Artistes Français¹ dès 1885. Il y présente ses œuvres de manière constante tout au long de sa carrière d'artiste². Le travail de Chabas est rapidement reconnu et il obtient de nombreuses récompenses³. Par ailleurs, il devient dans les années 1920-1930 directeur du Salon des Artistes Français et président de l'Institut de France. Il dispose alors d'une certaine position dans le milieu de l'art officiel de cette époque.

Paul-Émile Chabas est totalement intégré à la vie moderne et mondaine parisienne. Faisant partie des personnalités publiques du milieu artistique il y multiplie les rencontres aussi bien amicales que professionnelles. Il réalise dès ses débuts pour certains de ses proches leur portrait,

¹ Salon des Artistes français, année d'admission 1885, n° inscription 1671.

² Institut de France, Académie des Beaux-Arts, « Les deuils de l'Académie - Paul Chabas, peintre (1869-1937) », 1937, 90 : « Son talent s'épanouit avec une belle précocité; à seize ans, il était déjà un exposant des Artistes Français chez lesquels il parcourut avec une aisance souriante, sans hâte ni accident, son *cursus honorum*. »

³ Il obtient une mention honorable en 1892 avec le *Portrait de Mme P.C.* ou *Portrait de la femme de l'artiste*, une médaille de 3^e classe en 1895 pour l'imposant *Chez Alphonse Lemerre à Ville d'Avray*, une médaille 2^e classe en 1896 pour le tableau *Derniers rayons* et le Prix National du Salon en 1899 pour l'œuvre *Joyeux ébats*. Il obtient également une médaille d'or en 1900 lors de l'Exposition Universelle et une médaille d'honneur en 1912 pour *Matinée de septembre*, son œuvre la plus documentée et la plus commentée.

gage d'un respect mutuel. Ses portraits sont salués par leur réalisme documentaire et par l'attention particulière qu'il accorde aux effets de la lumière en peinture. L'art du portrait a une importance prépondérante dans la carrière des artistes du XIX^e et du début du XX^e siècle. Leur intérêt est d'abord pécuniaire et les Salons font office de vitrine publicitaire à l'attention des clients potentiels. L'étude du portrait dispose d'un attrait autant artistique que sociologique et est le reflet indirect de l'histoire et de la culture d'une époque. Autant chez les femmes que chez les hommes, le portrait permet de témoigner des codes, des postures et attitudes qui diffèrent d'un artiste à un autre.

L'étude des portraits réalisés par Paul-Émile Chabas est une manière de rendre compte du succès dont il dispose. Le portrait mondain, témoignage en images de la société française dans l'entre deux siècles est résolument plus moderne dans ses attentes en matière de représentation. En effet, l'essor de la photographie permet un accès plus large à l'image. L'attrait pour le portrait va de pair avec l'ascension de la bourgeoisie, pour qui l'esthétique d'ensemble est toute aussi importante que le réalisme. En ce sens Chabas est apprécié pour son aptitude à mêler ressemblance des figures ainsi qu'élégance et légèreté des traits. Habitué à la réalisation de portraits individuels, Paul Chabas s'est néanmoins ponctuellement essayé à la représentation de groupes d'individus, notamment avec l'une de ses commandes les plus importantes, *Chez Alphonse Lemerre à Ville d'Avray (Fig. 1)*⁴.

⁴ L'œuvre est présentée au Salon des Artistes Français en 1895.



Fig. 1 : Paul-Émile Chabas, *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray*, 1895, huile sur toile, 285 x 338 cm, collection particulière.

Cette œuvre peut être comprise comment l'illustration parfaite de ses rapports sociaux et de son mode opératoire pour la réalisation de ses tableaux de grand format.

Contexte de la commande et réception de l'œuvre

À la fin du XIX^e siècle, la représentation des artistes en groupe est un moyen de s'inscrire dans l'histoire (Kahn 1903, 406)⁵ et de se positionner en héritiers d'une certaine tradition (BONNET, 2007, 11). Il s'agit également de mettre en scène l'image de la sociabilité d'un groupe d'individus unis par « une conviction identique ou par un intérêt commun » (Ibid., 10).

L'éditeur Alphonse Lemerre (1838-1912) commande à Paul Chabas *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* (**Fig. 1**), représentant quelques peintres, poètes et écrivains du *Parnasse contemporain* qu'il publie⁶. Le tableau a pour cadre le jardin de la propriété de l'éditeur⁷. Exposé au Salon des

⁵ « Ce tableau constitue une note excellente pour l'histoire de notre littérature, vers la fin du XIX^e siècle. »

⁶ Le Parnasse est un mouvement littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle, très lié à l'économie bourgeoise et à l'idée de progrès social.

⁷ Il s'agit de l'ancienne résidence du peintre Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) à Ville-d'Avray (Hauts-de-Seine, Île-de-France).

Artistes Français en 1895, le tableau est reçu favorablement par la critique, si bien qu'il obtient une médaille d'honneur pour son travail. Il s'agit alors de sa troisième récompense au Salon. La critique de Luc-Olivier Merson (1846-1920) dans *Les Salons* de 1895 décrit parfaitement la scène mais également l'avis général de la presse à l'époque :

Dans le rôle de M. Chabas, il ne s'agissait plus de régler les lignes et la fantaisie d'une figure unique, mais d'en rassembler vingt et quelques en un même lieu, sans action précise, sans autre intérêt que celui de leur réunion supposée. Cependant, de Hérédia converse avec Coppée, avec Daudet, aussi avec Bourget, et Sully-Prudhomme les écoute, académiquement.

Les uns sont debout, les autres assis à une table où gisent des manuscrits. Plus loin on reconnaît Dorchain, Lafenestre, de Roujon, À gauche, et devant, je vois l'ami Breton, auquel ses vers eussent assuré la renommée si d'admirables tableaux n'avaient commencé par le faire illustre. Au-delà ce sont : Theuriet, Paul Arène, Hervieu, Le Mouël, Marcel Prévost, Bonnetain, Mme Daniel Lesueur. Je n'aurai garde d'omettre le beau vieillard au noble profil debout au premier plan, Leconte de l'Isle, qui vit de si haut les choses humaines et leur donna la vie supérieure de la forme. Enfin, à droite, les maîtres de l'endroit, MM. Lemerre père et fils, Mme Lemerre et son petit-fils blotti à ses côtés. J'aurais dû le dire tout de suite, nos demi-dieux sont là, dans un parc de Ville-d'Avray, qui fut au bon Corot avant d'appartenir à l'éditeur, ami des poètes.

M. Paul Chabas n'avait pas abordé encore une tâche pareille. Or, la mise en train, la poursuite et l'achèvement d'une peinture de cette envergure ou les ressources pittoresques sont rares, ne sauraient être une facile besogne. Le peintre ne s'est point laissé intimider. Il a bien fait puisqu'un heureux résultat couronne son effort. Je m'imagine qu'un supplément de vigueur n'eût rien gâté dans le dessin, et la facture. Mais qu'est-ce cela auprès de l'éloge qu'on peut faire sans complaisance de l'assiette des groupes, de leur répartition, de leur silhouette sur la luxuriance du site ; auprès de la ressemblance garantie de chacun de nos illustres; auprès d'une coloration vivace et lumineuse qui répand sur l'œuvre entière les amusements de la réalité (Merson, 1895).

Le caractère documentaire de l'ouvrage est indéniable⁸, la ressemblance étant le qualificatif le plus employé pour évoquer les différents portraits qui le compose :

« M. CHABAS a groupé avec une science et une légèreté de touches auxquelles il n'est que juste de rendre hommage, les ressemblants portraits [...] du brillant cénacle artistique et littéraire, qui tient ses grandes assises chez Alphonse Lemerre, à Ville D'Avray. » (Haller, 1902, 264)

D'abord réflexion sur l'identité des Parnassiens comme communauté professionnelle, *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* est également le reflet d'une structure sociale, liant Chabas à certaines des personnes représentées dans son tableau. Avant 1895, Paul Chabas n'est pas inconnu à Alphonse Lemerre, qui lui commande des illustrations⁹ : en 1894 pour *Le Fils du Titien - Croisilles*

⁸ Institut de France, 1937, 90 : « Le public lettré aimait à reconnaître ses auteurs favoris et il était charmé que l'image qu'on lui en donnait ne contrariât pas son admiration littéraire. Car c'est un trait du talent de Paul Chabas que ses modèles n'avaient jamais à se plaindre de sa manière de peindre. »

⁹ Certains de ces auteurs ont été peints par Chabas dans *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* et ses études préparatoires : Alfred de Musset, Marcel Prévost et Paul Bourget.

d'Alfred de Musset (**Fig. 2**), *Un Saint* de Paul Bourget et *L'Abbesse de Castro* de Stendhal ; en 1896 pour *Le Mariage de Juliette* de Marcel Prévost (**Fig. 3**).

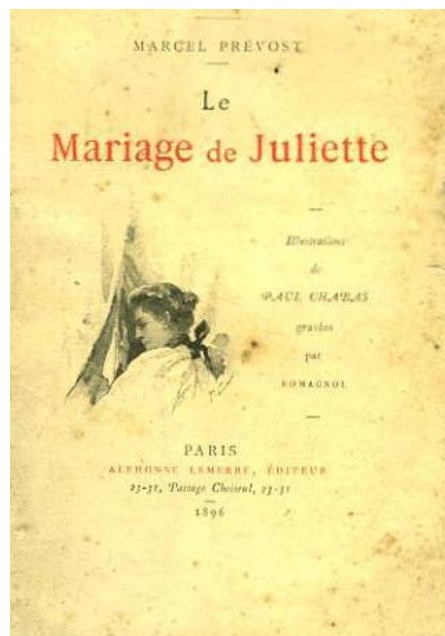
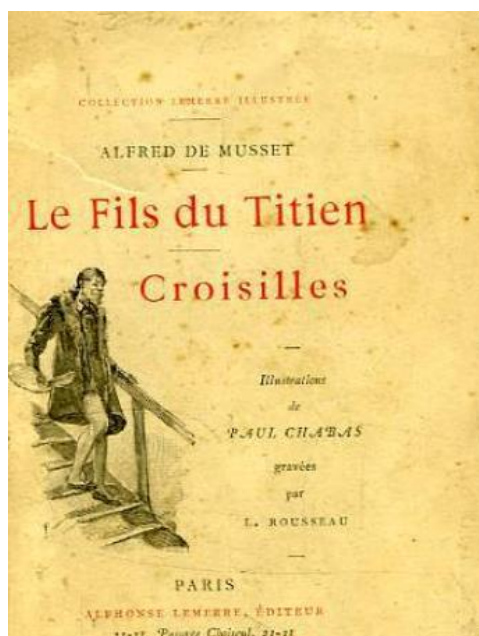


Fig. 2: Alfred de Musset, *Le Fils du Titien – Croisilles*, illustrations de Paul Chabas. Paris : Alphonse Lemerre, Passage Choiseul, 1894.

Fig. 3 : Marcel Prévost, *Le Mariage de Juliette*, illustrations de Paul Chabas. Paris : Alphonse Lemerre, Passage Choiseul, 1896.

D'autres critères peuvent expliquer les raisons du choix de Paul-Émile Chabas par son commanditaire. Successeur des portraits ingresques, ses qualités de dessinateur sont indéniables grâce à son enseignement académique, condition *sine qua non* pour être un portraitiste reconnu. Pareillement, il est prisé pour ses recherches dans l'harmonie des couleurs et de la lumière (Gassot, 1983)¹⁰. Il s'attache à reproduire fidèlement les traits pour conférer à ses modèles une image ressemblante, entre convention et modernité. Chabas s'inscrit dans une tradition du portrait mais n'est pas étranger aux nouvelles théories des impressionnistes. Aussi, la nouveauté du portrait mondain de l'entre deux siècles est que l'artiste dispose d'une liberté de création et de technique plus grandes. Par exemple, son *Portrait de Daniel Lesueur* (**Fig. 4**) du musée Carnavalet se distingue par un chatoiement des couleurs, une pose dynamique et une lumière diffusée dans toute la toile. Le

¹⁰ « Les portraits de Paul Chabas ne se caractérisent pas seulement par la qualité du dessin, chose courante à l'époque, mais par l'exploitation de la lumière et spécialement de la toute nouvelle lumière électrique. Il obtiendra des reliefs, des expressions malgré le plein éclairage : ce seront de nouveaux rapports de couleurs dans le traitement de la composition des visages où les clairs obscurs conventionnels de la tradition feront place à des contrastes plus réalistes mais aussi plus ténus, à des nuances d'autant plus savantes qu'elle se devront d'être plus légères. »

critique du journal *Le Pays*¹¹ cite le « superbe *Portrait de M^{me} Daniel Lesueur*, qui soutiendrait sans rien perdre le redoutable voisinage d'un Vélasquez ou d'un Whistler », preuve que Chabas sait s'émanciper de son héritage académique pour faire preuve d'une touche plus affranchie.



Fig. 4 : Paul-Émile Chabas, *Portrait de Daniel Lesueur (Jeanne Loiseau, 1860-1921, dite), femme de lettres*, vers 1896, huile sur toile, 119 x 78 cm, Paris, Musée Carnavalet (P2660). © Musée Carnavalet/ Roger-Viollet

Enfin, l'œuvre est novatrice par son lieu de pose : le modèle académique du portrait impose un cadre intérieur. Toutefois, au tournant du siècle les portraits s'ouvrent sur l'extérieur et témoignent d'un intérêt nouveau pour le loisir et les activités de plein-air (Archondoulis-Jaccard 2001, 465)¹².

¹¹ « Notes d'art », *Le Pays*, 6 mars 1902, 3.

¹² « Au milieu du XIX^e siècle les grands de ce monde avaient lancé la mode de la villégiature au bord de la mer et aux eaux. La démocratisation implique une nouvelle gestion du temps libre qui se fait en plusieurs étapes jusqu'aux congés payés. La Belle Époque est celle des bourgeois qui accèdent aux nouveaux loisirs. [...] La mode des villes balnéaires est facilitée par le chemin de fer et de plus en plus, la résidence secondaire, qui très souvent se loue, devient le lieu de séjour des femmes et des enfants pendant l'été ».

Chez Alphonse Lemerre à Ville d'Avray : une œuvre fragmentée

Pourquoi cette œuvre de Paul-Émile Chabas peut-elle être considérée comme fragmentée ? Sont représentés au sein de la toile monumentale vingt-sept personnages. À ce jour, vingt-quatre sont identifiés et seulement douze études préparatoires sont recensées. Elles se trouvent dispersées à la fois dans diverses collections muséales ou privées. L'œuvre de Chabas est alors éparse et perd quelque peu de son sens.

Concernant l'œuvre principale, elle n'a fait l'objet que d'un seul prêt, à la galerie d'art d'Ontario à Toronto entre 1988 et 1990. Elle est mise aux enchères à deux reprises, en 1997¹³ et 1998¹⁴ à New York mais n'a pas trouvé d'acquéreur¹⁵.

Les douze études préparatoires réalisées par l'artiste sont conservées dans des lieux différents. Onze études se trouvent dans trois musées distincts¹⁶, et une dernière appartient à un particulier, totalement déconnectée de l'œuvre d'origine. La majorité d'entre elles, neuf au total, se trouvent au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Certaines sont des dons faits par Paul Chabas en 1931, pour les portraits d'Auguste Dorchain (**Fig. 5**), François Coppée (**Fig. 6**), José-Maria de Hérédia (**Fig. 7**), Jules Breton (**Fig. 8**), Paul Bourget, Paul Hervieu (**Fig. 9**) et Sully Prudhomme (**Fig. 10**). Par ailleurs, quelques erreurs ou imprécisions dans les datations sont à noter¹⁷.

¹³ Vente le 11 février 1997, Christie's, New York, « The Paris Salon », n° lot 66, ill. p. 91 du catalogue. Lot non vendu.

¹⁴ Vente le 7 mai 1998, Sotheby's, New York, « La Belle Époque - Paintings and Sculptures », n° lot 202, ill. p. 57 du catalogue. Lot non vendu.

¹⁵ Il se peut que le prix de l'œuvre ait été sur évalué par les maisons de ventes. Aussi, en un an, l'estimation haute de l'œuvre est passée de 301 283 euros chez Christie's à 108 183 euros chez Sotheby's.

¹⁶ Musée des châteaux de Versailles et de Trianon, Musée d'Orsay et Musée Carnavalet.

¹⁷ Pour les portraits de Paul Bourget et Paul Hervieu, ils sont datés de la fin du XIX^e siècle et ceux de Sully Prudhomme et de Marcel Prévost du début du XX^e siècle, alors que la date de présentation de *Chez Alphonse Lemerre à Ville d'Avray* au Salon des Artistes Français de 1895 est avérée.



Fig. 5 : Paul Chabas, *Auguste Dorchain*, 1857-1930), 1895, huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6095 ; RF 3155). © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot

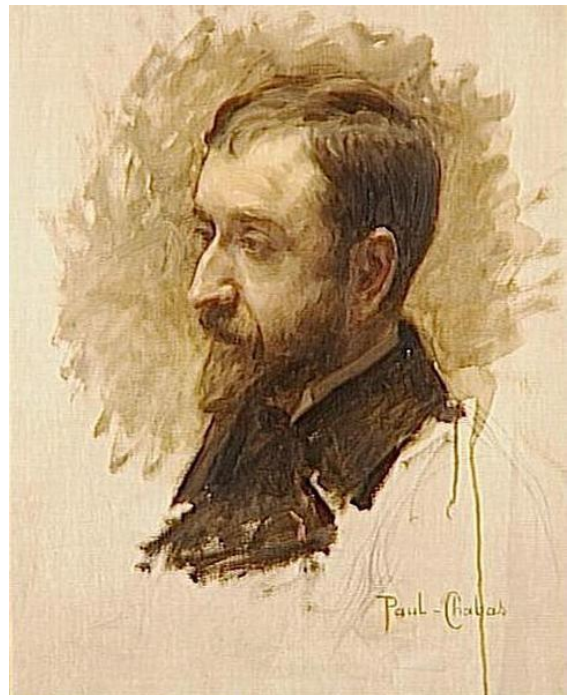


Fig. 6 : Paul Chabas, *François Coppée* (1842-1908), 1895, huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6098 ; RF 3160). © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot

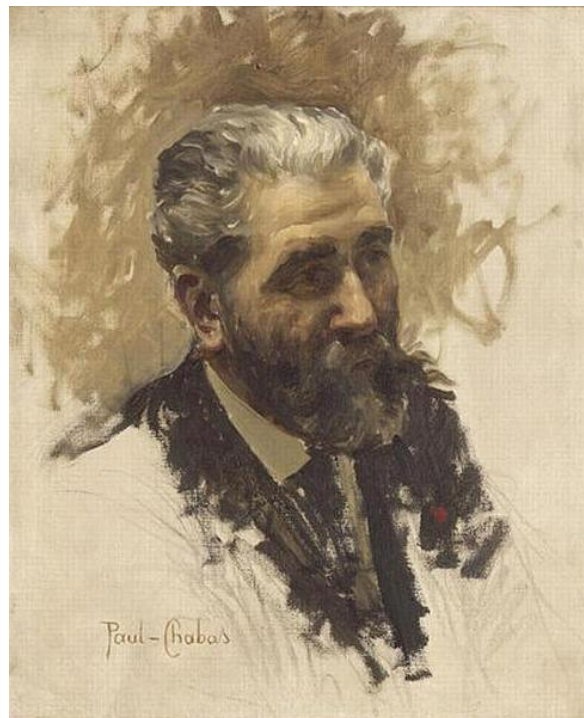


Fig. 7 : Paul Chabas, *José-Maria de Hérédia* (1842-1905), 1895, huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6092 ; RF 3154). © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot



Fig. 8 : Paul Chabas, *Jules Breton* (1827-1926), 1895, huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6093 ; RF 3157). © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot

Fig. 9 : Paul Chabas, *Paul Hervieu*, (1857-1937), fin XIX^e, huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6097 ; RF 3159). © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot

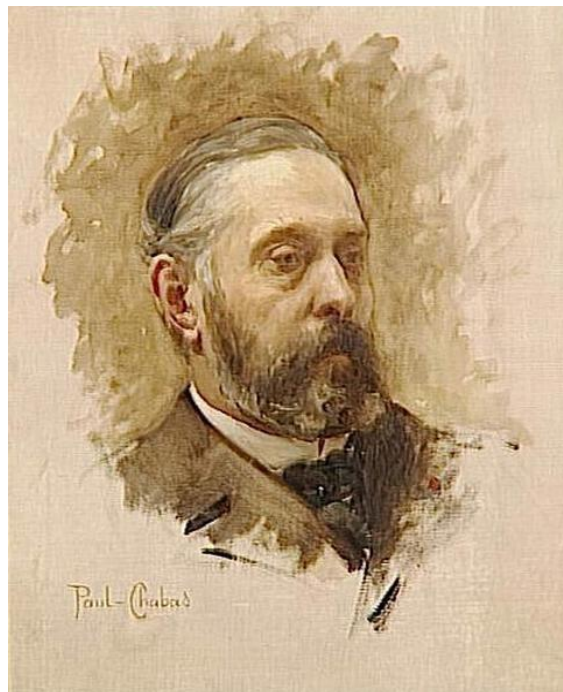


Fig. 10 : Paul Chabas, *Sully Prudhomme* (1839-1907), huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, début XX^e, Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6094 ; RF 3156). © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot

Les portraits de André Theuriet (**Fig. 11**) et de Marcel Prévost sont acquis en 1937, devenus propriétés de l'État à la mort de l'artiste. Il s'agit de dons de Ferrus-Lemoine. En se référant à la généalogie de Paul Chabas, il s'agirait d'œuvres ayant appartenu à la mère ou bien à la sœur de l'artiste. Le portrait de Daniel Lesueur (**Fig. 12**) conservé au Musée Carnavalet, est un don de son mari Henry Lapauze en 1922. Aussi, il est possible de se demander si Chabas a fait don ou s'il a vendu certaines de ses études réalisées pour *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* aux personnes portraiturées. Cela expliquerait alors pourquoi il n'y a que douze études de recensées.

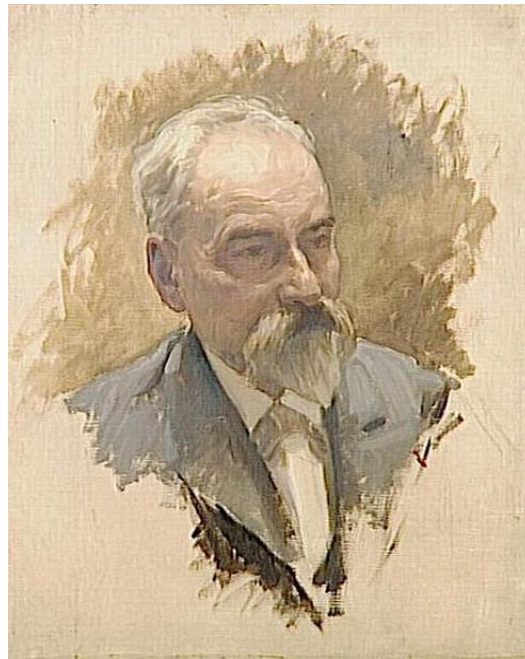


Fig. 11 : Paul Chabas, *André Theuriet (1833-1907)*, huile sur toile, étude, 55,5 x 46 cm, 1895, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6267) © Réunion des musées nationaux © Gérard Blot.



Fig. 12 : Paul Chabas, *Portrait de Daniel Lesneur (Jeanne Loiseau, 1860-1921, dite), femme de lettres*, vers 1895, huile sur toile, étude, 52 x 40 cm, Paris, Musée Carnavalet (P1384).

© Musée Carnavalet/ Roger-Viollet

Afin de réaliser sa commande, Paul Chabas fait poser ses modèles dans son atelier pour effectuer ses études préparatoires. Pour preuve, la biographie de l'artiste atteste de son travail documentaire :

Beaucoup étaient rebelles à l'idée de poser chez l'artiste, d'autres n'avaient jamais le temps ; sans se décourager, Paul Chabas fit des prodiges d'adresse et aussi de patience. Toujours est-il que, du premier coup, il se révéla portraitiste de la belle race ainsi que l'attestent les études peintes qui lui servirent de document [...] Ces études, qui sont encore dans son atelier, ont été, pour la plupart, exécutées en une ou deux séances, et pourtant elles évoquent, avec un relief vraiment extraordinaire, la physionomie de quelques-uns de nos plus notoires contemporains (Valmy-Baysse, 1910, 5-6).

Le journal *Le Temps* affirme également que Chabas fait poser les modèles individuellement pour ensuite procéder à un travail de reconstitution en atelier¹⁸. Toutefois, n'a été répertoriée à ce jour aucune étude préparatoire plus globale de l'œuvre ou d'une photographie d'ensemble. L'hypothèse la plus plausible est que le peintre a réalisé le paysage directement à la propriété de Lemerre auquel il a ajouté par la suite les différents modèles. Par contre, il apparaît vraisemblable

¹⁸ *Le Temps*, Paris, 20 juin 1912, 4 : « Tandis que Paul Leroy et Henri Pille peignaient à fresque sur le mur de M. Lemerre, Paul Chabas demandait à travailler chez lui, avec ses modèles, sur une toile qu'on marouflerait ensuite, ce qui fut entendu. »

qu'il ait réalisé une étude pour toutes les personnes représentées, même si elles n'ont pas toutes été retrouvées (Morro, 1922, 5)¹⁹.

De manière générale, la recherche de la vérité est omniprésente dans la peinture officielle de la fin du XIX^e siècle. Bien que l'usage de la photographie se soit démocratisé, le portrait peint à l'huile demeure supérieur (Badea-Paun 2007, 104)²⁰. Chabas ne semble pas avoir manifesté d'intérêt pour ce nouvel outil. Dans sa biographie, il est indiqué que Chabas alterne entre création en atelier et en plein-air (Valmy-Baysse, 1910, 10-11)²¹. S'agissant de l'emploi d'études préparatoires, le peintre en use au moins pour la réalisation de ses œuvres aux formats les plus importants. Les études répertoriées sont peu nombreuses pourtant est démontré son emploi récurrent : « [...] Ce n'est pas de l'impression. Chabas multiplie, au contraire, les études, les travaux préparatoires. Lorsqu'il se met au travail, rien de son modèle ne lui est inconnu » (Plée, 1911, 257).

Une œuvre encore empreinte de mystère

Une interrogation subsiste au sujet de l'un des Parnassiens représentés : Paul Bourget (**Fig. 13**). Il est pertinent de préciser que l'année suivant la présentation de l'œuvre au Salon, au début de l'année 1896, un grand scandale dans le milieu littéraire éclate. Paul Bourget intente et gagne un procès contre son éditeur Alphonse Lemerre qu'il soupçonne de l'avoir trompé sur ses chiffres de vente. Il l'accuse aussi d'avoir lancé sur le marché une édition clandestine de son roman *Cosmopolis*. Dans le journal *Le Temps*, il est indiqué que la figure de Paul Bourget a été effacée du tableau à la demande du commanditaire Alphonse Lemerre après le scandale :

¹⁹ « Les difficultés commencèrent lorsqu'il fallut obtenir des séances de poses de tous ces hommes illustres... Il faut se rappeler que Chabas n'avait pas 25 ans et n'en imposait guère à cette petite académie. »

²⁰ « [...] le fait que le portrait photographique soit issu d'un procédé industriel l'empêche d'accéder à un statut supérieur au portrait peint. »

²¹ *Op. cit.*, « [...] il se délecte à contempler, avant de les peindre, de sveltes et fines créatures qui opposent à la splendeur éternelle de cette nature lumineuse, la grâce passagère de leur jeune beauté nue [...] Puis, au hasard de ses nombreuses promenades, le peintre suit d'un œil plus attendri, parce que plus affiné, la marche colorée des belles clartés sur les eaux : nacres des heures matinales, éblouissements des midis, ensanglantements crépusculaires, frigidité des clairs de lune. Et dès que sonne la fin de l'automne, il réintègre son atelier avec une moisson d'œuvres qui, après un été laborieux, lui fera un hiver plus laborieux encore. Et ainsi est détruite la légende qui veut que Paul Chabas peigne uniformément à la lumière électrique. »

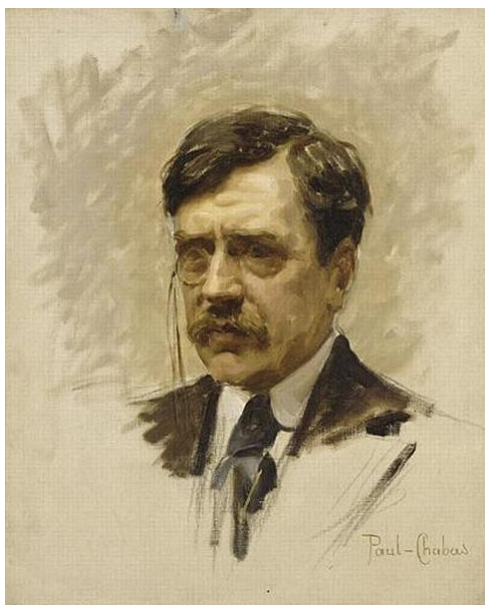


Fig. 13 : Paul Chabas, *Paul Bourget (1852-1935)*, fin XIX^e, huile sur toile, étude, 55 x 46 cm, musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 6096 ; RF 3158).
© Réunion des musées nationaux © Gérard Blot



Fig.14 : Paul Chabas (1869-1937), *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray*, détail, 1895, huile sur toile, 338,5 x 277 cm, collection particulière.
© Artprice Images Database

[...] Et l'œuvre, figurant au Salon, valut à l'auteur une médaille. Puis on mit la toile au mur. Et là-dessus éclata le procès sensationnel de M. Paul Bourget contre la maison Lemerre, suivi d'une rupture dont tout le monde des lettres fut ému. Alors M. Alphonse Lemerre manda M. Paul Chabas et fit effacer du tableau l'aimable et fine silhouette si ressemblante, attestent les photographies de l'époque de M. Paul Bourget. Un arbre, abritant les littérateurs voisins, remplaça le jeune romancier exclu du cénacle.

- Je ne veux pas le revoir! s'écriait M. Alphonse Lemerre indigné.

Et, nous disait-il hier, il ne l'a pas revu... même en peinture (*Le Temps*, 1912, 4).

Pourtant la figure est bien présente dans le tableau (**Fig. 14**). Il est donc probable que cette anecdote soit inexacte. Paul Chabas n'aurait pas exécuté la demande de Lemerre ou bien le tableau a été par la suite nettoyé, faisant réapparaître la figure de Paul Bourget.

Une dernière étude, en collection particulière, amène un certain nombre de questionnements. Il s'agit du *Portrait d'homme, esquisse* (**Fig. 15**). La technique et la composition employées ainsi que le costume porté par le modèle coïncident avec les autres études. Aussi, en analysant l'ouvrage général dans le détail, il s'avère que l'homme à l'extrémité droite du tableau ressemble énormément à l'étude anonyme réalisée par Chabas (**Fig. 16**). À ce jour, l'identité de l'homme reste inconnue mais rien n'affirme qu'il s'agisse d'un des membres du Parnasse. En effet, Paul Chabas a également représenté certains membres de la famille d'Alphonse Lemerre ; il pourrait alors s'agir de l'un d'entre eux.



Fig. 15 : Paul Chabas, *Portrait d'homme, esquisse*, s.d., huile sur toile, 49 x 37,5 cm, collection particulière.

© Artprice Images Database



Fig. 16 : Paul Chabas (1869-1937), *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray*, détail, 1895, huile sur toile, 338,5 x 277 cm, collection particulière.
© Artprice Images Database

Enfin, il se trouve que l'œuvre principale est également déconnectée de son propre ensemble puisqu'elle n'a pas été réalisée de manière isolée. Un article du journal *Le Temps* de 1912, indique où le commanditaire a prévu d'accrocher son tableau. Alphonse Lemerre a voulu faire décorer son nouvel hôtel qu'il fait construire en 1880 - rue Chardin à Paris - et orner son escalier d'honneur pour y rappeler les gloires littéraires de France (**Fig. 17**). Malheureusement les deux autres tableaux sont à ce jour inconnus, subsiste néanmoins la description de leur composition générale :

Le peintre Paul Leroy fit la Pléiade (en haut, près du premier étage) avec Ronsard, Malherbe, etc., et Henri Pille fit, à la suite, les dix-septième et dix-huitième siècles, depuis Corneille jusqu'à Chénier, en passant par Molière, Racine, Mme de Sévigné, et prenant comme décor ce vieux Paris où il excellait. Enfin Paul Chabas - alors peintre à ses débuts - fut chargé, à défaut de Charles Toché dont le travail s'éternisait, de représenter les gloires contemporaines (*Le Temps*, 1912, 4).

Par ailleurs, à l'image de Chabas les artistes Paul Leroy²² et Henri Pille (COPPÉE François, *Blenette*, Paris : Alphonse Lemerre, 1880) ont réalisé des illustrations pour certains ouvrages publiés par l'éditeur.

²² DE CERVANTES Miguel, *Le Captif*, Paris : Alphonse Lemerre, 1898 ; PREVOST Marcel, *Le Jardin secret*, Paris : Alphonse Lemerre, 1904 ; PREVOST Marcel, *La Confession d'un amant*, Paris : Alphonse Lemerre, 1903.



Fig. 17 : Hôtel particulier d'Alphonse Lemerre, 10 rue Chardin, Paris (XVI^e).
Architecte : Eugène Monnier

Une illustration des rapports sociaux de l'artiste et de la fin du XIX^e siècle

Le portrait mondain du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle est l'héritier direct du portrait aristocratique des siècles précédents (Badea-Paun 2007, 11). Sous la III^e République et la Belle-Époque il est le médium privilégié d'une certaine élite sociale. Dans l'entre deux siècles le portrait est un véritable phénomène de mode et de société qui tend à se démocratiser.

Entre 1880 et 1914, il représente en moyenne 19 % des tableaux exposés chaque année aux Salons (Archondoulis-Jaccard, 2001, 218). À cette période il est avec le paysage le genre le plus représenté. Toutefois, à l'image de l'art officiel entre le XIX^e et le XX^e siècle le portrait est perçu comme « conservateur et démodé, n'existant qu'à des fins mercantiles sans être véritablement créatif » (Badea-Paun p. 11). De même, le public des Salons, notamment la bourgeoisie, apparaît comme ne disposant pas de goût véritable pour l'art, s'intéressant plus au sujet qu'à la peinture et à sa technique. C'est l'avis du peintre Jacques-Émile Blanche (1861-1942), qui pense que les bourgeois ne voient en les Salons qu'un simple divertissement :

[...] les bourgeois de cette ère naïve [1890] ne prétendant pas plus, devant une œuvre d'art, qu'à en goûter le sujet, ne se donnaient pas pour des esthètes comme le font leurs descendants. Le Salon répondait à un innocent besoin. [...] La peinture de chevalet ne visait point plus haut qu'elle ne pouvait atteindre. Elle émouvait juste assez, ou divertissait (Blanche, 1931, 104).

La société française et les artistes dans l'entre deux siècles, par des intérêts communs font perdurer l'art du portrait. Initiées par un désir de paraître ou pour se légitimer, les commandes de la bourgeoisie permettent aux peintres d'exposer et de se faire des relations. Paradoxalement, la

production de portraits mondains devient normée par le goût de ses commanditaires mais ces œuvres sont une « version moderne des portraits officiels de l'ancienne aristocratie » (Archondoulis-Jaccard 2001, 369). Chabas fait partie de ces peintres officiels qui disposent de la faveur du public des Salons et dont le nom suffit à la satisfaction d'une clientèle.

Outre ses relations privilégiées avec l'éditeur Alphonse Lemerre. Paul Chabas entretient également des rapports étroits avec des membres de l'école parnassienne tels José-Maria de Heredia ou encore Daniel Lesueur, dont il a effectué le portrait en dehors des études liées à la toile exemplaire (**Fig. 18**). Les Parnassiens eux-mêmes entretiennent des liens privés. A titre d'exemple, Daniel Le Sueur, mariée au conservateur du Petit Palais Henry Lapauze (**Fig. 19**) a comme témoin José Maria de Hérédia. Elle est également liée à Paul Chabas car lui et son mari son en relations étroites et Mme Chabas et elles sont des amies proches. Aussi, Daniel Lesueur qui se fait portraiturer par l'artiste à quatre reprises²³. Le couple est intime avec Paul Chabas et sa femme, en atteste une correspondance provenant de l'Institut de recherche du Getty Museum à Los Angeles²⁴. Cet ensemble de huit lettres, rédigées à partir de 1918 montre toute la proximité qui peut exister entre les deux couples. La plupart des échanges entre Chabas et Lapauze sont à caractère professionnel, le peintre faisant parvenir des commandes de portraits au Petit Palais et au Grand Palais²⁵. Cette amitié est profitable à Chabas qui dispose d'un intermédiaire privilégié avec les institutions artistiques. Mais une partie de ces lettres est plus personnelle, privée. Paul Chabas se confie par exemple à propos de son inquiétude concernant l'état de santé de sa femme²⁶, et rassure

²³ Paul Chabas réalise trois portraits individuels de Daniel Lesueur et la représente également au sein de l'œuvre *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray*. Concernant le *Portrait de Daniel Lesueur* conservé au musée Ingres (Montauban), il est indiqué que l'œuvre est réalisée soit en 1896, soit en 1899 d'après les deux portraits de Lesueur présentés au Salon des Artistes Français. Elle date bien de 1899, celle de 1896 étant illustrée dans le catalogue du Salon et décrite dans la presse.

²⁴ Institut de recherche du Getty, Los Angeles - 87-A540 850811 - Henry Lapauze letters received, 1901-1918, Paul Chabas.

²⁵ *Ibid.* - Lettre 4 - 17 juin 1918 : « Madame Rejaud m'a fait savoir que tu te chargeais de faire prendre son portrait au Grand Palais. Je t'envoie donc le récépissé avec tous mes regrets de ne pouvoir le porter moi-même, ce qui aurait été pour moi une occasion de vous revoir tous les deux » ; Lettre 3 - 14 avril 1918 : « [...] je compte sur toi pour présenter mes trois envois s'il y en a trois. » ; Lettre 2 - 4 avril 1918 : « [...] Je te confie donc mes tableaux que je ferai partir au Petit Palais demain ».

²⁶ *Ibid.* - Lettre 2 - 4 avril 1918 : « Je pars demain matin rejoindre à Nantes Marie qui ne va pas bien du tout. Je suis un peu préoccupé [...] seule ma présence peut l'aider à lui rendre son équilibre nerveux. » ; Lettre 3 - 14 avril 1918 : « J'ai trouvé en arrivant à Nantes la pauvre Marie très déprimée, même maigre et affligée d'un énorme furoncle au coin de la bouche. »

Daniel Lesueur qui se préoccupe également pour son amie²⁷. Il écrit aussi à Lapauze à la mort de son père pour lui présenter ses condoléances²⁸.



Fig. 18 : Paul Chabas, *Portrait de José-Maria de Hérédia*, 1895, huile sur toile, 60 x 50 cm, BnF, Arsenal (13344). © Archives Musée d'Orsay, photographie personnelle.

Fig. 19 : Paul Chabas, *Portrait de Henry Lapauze, avant 1923*, huile sur toile, 115 x 76 cm, Montauban, Musée Ingres (MI.28.1). (Dédicace : à Daniel Lesueur son ami Paul Chabas). © Roumagnac Guy

Paul Chabas compte parmi ses amis, collègues et relations des peintres, écrivains ou encore d'autres personnalités publiques, politiques et militaires. Ses relations sont diverses et il entretient avec certains des relations privilégiés (De Palma 2004, 21)²⁹. Il a pour quelques-uns réalisé leur portrait ; le tableau ci-contre en indique le nombre.

²⁷ *Ibid.* - Lettre 3 - 14 avril 1918 : « [...] Daniel qui s'était plainte du silence de Marie. On a omis de lui dire que Daniel avait téléphoné en janvier. [...] et elle tenait à ce que je dise à Daniel que malgré son indifférence apparente, son affection reste pour elle aussi [?] et aussi tendre. Elle voulait le lui dire elle-même, mais elle est encore incapable de le faire car elle est encore trop abattue. J'ai compris que cela lui ferait un grand plaisir que je le fasse pour elle. »

²⁸ *Ibid.* - Lettre 8 - s.d. : « Nous avons appris par le Gaulois, le deuil cruel qui te frappe. Nous savions la grande affection que tu avais pour ton père et nous prenons part à ton chagrin. Je suis allé plusieurs fois au Petit Palais, sans avoir la bonne chance de te rencontrer. Je pense qu'on te l'a dit. »

²⁹ « Maurice Chabas passait l'été en famille, ainsi qu'avec de nombreux amis à l'Hôtel de Tréboul, petite station balnéaire obscure près de Douardenez. Le petit cénacle d'amoureux du Finistère qui y venait en villégiature réunissait toutes les disciplines artistiques. Pour la peinture Maurice et Paul Chabas ainsi que le peintre graveur Henry Cheffer, pour la littérature d'art dramatique, Albert Guinon, pour la musique, Gontran Arcouët et Lucy et Louis Guillemin, respectivement cantatrice et son mari compositeur et critique musical. »

CATÉGORIE	Peintres, écrivains et journalistes	Autres personnalités publiques, politiques et militaires
Hommes	13	5
Femmes	2	5
Femmes de ...	6	3
Groupe mixte	1	0
Couples	2	0
TOTAL	24	13

Fig. 20: Répartition des portraits de Paul Chabas, catégories peintres, écrivains, journalistes, autres personnalités publiques, politiques et militaires.

Conclusion

Double référence évidente au *Parnasse* de Raphaël, la composition de groupe demandée par l'éditeur Alphonse Lemerre à Paul-Émile Chabas se veut l'illustration d'une forme de fraternité et de sociabilité. Ce type de représentation, récurrente dans la mise en scène de la bourgeoisie et de la vie littéraire à la fin du XIX^e siècle prend place au sein d'un paysage extérieur qui n'est plus uniquement réservé au portrait féminin. De plus, il tend à rendre compte des relations entre le peintre, le commanditaire et les protagonistes. L'œuvre *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray* est un exemple privilégié témoignant du travail de l'artiste et de son mode opératoire pour la réalisation d'une œuvre de grand format. L'examen des méthodes et techniques employées par l'artiste sont aussi riches d'informations que ses œuvres elles-mêmes. Leur découverte au sein des collections muséales et privées participe également à une compréhension d'ensemble ainsi qu'à l'illustration du public contemporain à l'artiste de son appétence pour la peinture de genre et le portrait.

Références bibliographiques

- Archondoulis-Jaccard, Nelly. *La représentation des élites (bourgeoisie et aristocratie) dans les salons de peinture parisiens entre 1880 et 1914 (Exposition nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes Français, Société nationale des Beaux-Arts) : analyse d'un goût social*. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001.
- Badea-Paun, Gabriel. *Portraits de société : XIXe-XXe siècles*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.
- Blanche, Jacques-Émile. *Les arts plastiques*. Paris: Les éditions de France, coll. La Troisième République (1870 à nos jours), vol. 8, 1931.
- Bonnet, Alain. *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Collet, Charlotte. *Monographie et catalogue raisonné : Paul-Émile Chabas (1869-1937), Un artiste de l'entre deux siècles*. Mémoire de recherche: Université de Nantes, 2019.

De Palma, Myriam. *Maurice Chabas (1862-1947): du symbolisme à l'abstraction : essai et catalogue raisonné*. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2004, 6 vol.

Gassot, Bernard. *Paul Chabas, 1869-1937 : une peinture sensuelle*. Paris: Reflets du Temps, 1983.

Haller, Gustave. *Le salon, dix ans de peinture*. Tome 1, 1902.

Institut de France, Académie des Beaux-Arts. « Les deuils de l'Académie - Paul Chabas, peintre (1869-1937) », 1937.

Institut de recherche, Getty, Los Angeles. 87-A540 850811 : *Henry Lapauze letters received, 1901-1918, Paul Chabas*.

Kahn, Gustave. « M. Paul Chabas », *La Nouvelle revue*, avril 1903.

Le Pays, « Notes d'art », 6 mars 1902.

Le Temps, Paris, 20 juin 1912.

Merson, Luc-Olivier. « Les Salons de 1895 ». *Le Monde illustré* :Paris, 8 juin 1895.

Morro, Clément. « Beaux-Arts », *Revue moderne des arts et de la vie*. Paris: 15 mai 1922.

Plée, Léon. « La vie artistique ». *Les annales politiques et littéraires*, 12 mars 1911.

Valmy-Baysse, Jean. *Paul Chabas, sa vie, son œuvre, Nombreuses reproductions*. Librairie F. Juven :Paris, 1910.

Recebido em 3 de agosto de 2023
Aprovado em 15 de setembro de 2023

Dossiê: História das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41361>

Simbolismo: uma outra imagem do moderno

Symbolism: another image of the modern

Simbolismo: otra imagen de lo moderno

*Martinho Alves da Costa Junior**

<https://orcid.org/0000-0002-0265-6092>

RESUMO: Este artigo procura abarcar as multiplicidades da compreensão do Simbolismo. Para tanto, baseia-se em torno de três romances, *Il trionfo della morte*, de Gabriele D'Annunzio; *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans, e *Le vice suprême*, de Joséphin Péladan. A partir da análise dos três autores, o artigo demonstra na crítica e nas artes visuais extensões e limites do movimento, sua relação imbricada com outros movimentos e com a arte moderna.

Palavras-chave: Simbolismo; história da arte; literatura; arte moderna.

ABSTRACT: This article aims to encompass the multiplicities of understanding Symbolism. Therefore, it is based around three novels, *Il trionfo della morte*, by Gabriele D'Annunzio; *Là-bas*, by Joris-Karl Huysmans and *Le vice suprême*, by Joséphin Péladan. Based on the analysis of the three authors, the article demonstrates in criticism and in the visual arts the extensions and limits of the movement, its intertwined relationship with other movements and with modern art.

Keywords: Simbolismo; historia del arte; literatura; arte moderno.

RESUMEN: Este artículo busca abarcar las multiplicidades de entender el Simbolismo. Por tanto, se basa en tres novelas, *Il trionfo della morte*, de Gabriele D'Annunzio; *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans y *Le vice suprême*, de Joséphin Péladan. A partir del análisis de los tres autores, el artículo demuestra en la crítica y en las artes visuales las extensiones y límites del movimiento, su relación entrelazada con otros movimientos y con el arte moderno.

Palabras clave: Symbolism; art history; literature; modern art.

* Martinho Alves da Costa Junior é professor de História da Arte e da Cultura do Departamento e da Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp. Pesquisador convidado no INHA-Paris em 2012. Realizou o pós-doutoramento na Université Libre de Bruxelles e no IFCH/Unicamp. Pesquisador do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA) e do Laboratório de História da Arte (LAHA) da UFJF. É editor associado da *Revista de História da Arte e da Cultura (RHAC)* do IFCH/Unicamp. Autor dos livros *Identidades cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores* (São José do Rio Preto: Bluecom, 2009) e *Benedito Calixto* (São Paulo: Folha de São Paulo; Itaú Cultural, 2013). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA).

Como citar este artigo:

Costa Júnior, Martinho Alves. “Simbolismo: uma outra imagem do moderno”. Locus: Revista de História, 29, n. 2 (2023): 28-58.

A modernidade triunfante

Os modos premonitórios de Émile Zola em relação à arte acadêmica e, em especial, aos seus protegidos são célebres. Em diversos textos, podemos notar sua incisão e rispidez contra os meios constitutivos da academia francesa e, em contraponto, o sopro de esperança a partir tanto dos impressionistas quanto – de modo mais acabado – pela figura de Édouard Manet. O raciocínio do crítico não é hoje dúvida aos estudos da modernidade, nem mesmo para as esferas que extrapolam os limites da disciplina.

Em 1866, Émile Zola (1989, 42) escreveu sobre Manet:

Os senhores conhecem o efeito produzido no Salão pelas telas do sr. Manet. Elas simplesmente arrebatam a parede. Em torno delas, por toda a parte, são exibidas as guloseimas dos confeitores artísticos da moda, árvores de açúcar-cândi, casas de patê, homens de pão de mel, mulherzinhas feitas de creme de baunilha. A boutique de bombons torna-se mais rosa e mais doce, e as telas vivas do artista parecem adquirir uma certa amargura em meio a esse rio de leite. Daí as caretas das grandes crianças que passam pela sala. Vocês não conseguirão nunca fazê-las engolir dois tostões de verdadeira carne que possua a realidade da vida; mas se empanturram como infelizes com os doces enjoativos que lhe são servidos.

O desprezo notório do escritor frente aos artistas da instituição oficial se cristaliza em um tom de verdadeiro clarividente, na esperança ecoada de que os fatos se realizem:

Ao vermos no Champ-de-Mars os quadros de Cabanel e Gérôme e ao pensarmos que esses pintores barraram o caminho de Courbet durante toda a sua vida, ficamos muito tristes. Mesmo afirmando que o sucesso da mediocridade é efêmero, que cedo ou tarde a verdade acaba por triunfar, e que no futuro cada um será colocado em seu verdadeiro lugar – o pintor de talento criador no alto e os mestres de escola pacientes e habilidosos nos pés da escala –, de qualquer forma lamentamos a cega parcialidade da multidão, e começamos a duvidar da própria verdade, ao vermos seus entusiasmos estúpidos, que explodem diante de reputações usurpadas (Zola 1989, 246).

É sabido que os episódios realmente serão consumados. O ostracismo ou a chacota que tomavam conta da horda de artistas defendida por Zola vai rapidamente proliferar como bolor para o outro lado. O sucesso meteórico que esses artistas atrelados ao crítico obtiveram pode ser vislumbrado tempos depois a partir da doação de Claude Monet ao Estado francês, mediado pelo amigo Georges Clemenceau. As ninfeias que tiveram lugar de honra, com a ampliação do *Orangerie* realizada por Camille Lefèvre, são o atestado das transformações desses artistas, agora encarados como de fato parte do *establishment* (Hoog 2006).

O lugar de Zola na história da modernidade artística francesa coincide com a famosa história desses artistas da academia, agora preteridos pela crítica, pelo público e pelos historiadores

frente aos considerados verdadeiros arautos dos novos tempos. Não é nosso objetivo nestas páginas percorrer essa história, bem sedimentada e conhecida: das vanguardas, da tradição do novo e do choque, de seu desgaste e das saídas possíveis a partir daquilo considerado como sua própria aporia.¹ No entanto, se é certo que não duvidamos do poder de síntese e da compreensão de Zola diante dos sistemas da arte daquele momento e de seu futuro, o ostracismo crescente e descontrolado não se restringiu apenas àquela arte oficial dos alvos maiores do autor, tais quais Gérôme ou Cabanel. Inegável, porém, é o alcance dos acontecimentos que se sucederam, visto que todos os artistas que não se assemelhavam ao moderno foram excluídos.

O termo *Peinture Pompier*, um jargão de ateliê com uso original difícil de rastrear, foi usado de modo indiscriminado e pejorativo.² Sob esse guarda-chuva, as complexidades dos artistas foram dissolvidas; e entendidos de modo parelho, tínhamos sensibilidades tão díspares quanto Jean Joseph Weerts, Émile Friant ou John William Waterhouse. Não é surpresa, portanto, que escolas diversas e aspirações tão distintas fossem enquadradas sob o epíteto de *pompier*, assim, Naturalismo ou Simbolismo foram entendidos como variações da mesma não arte, do mesmo mau gosto.

No princípio do Simbolismo

O próprio Zola, atento às multiplicidades de seu tempo, não condenava a arte fora do escopo de seus protegidos. O olhar detido, meio fundamental para o historiador da arte (Costa Junior 2019, 406-411), era respeitado. Entendia que algo novo era realizado por diferentes artistas, notadamente aqueles atrelados à ideia de simbolismo.

Vale retornar às palavras de Zola (1989, 223), em um texto escrito em 1876, momento no qual as aspirações simbolistas ganhavam terreno:

Assinalarei todas as nuances interessantes da pintura moderna referindo-me a Gustave Moreau, que guardei para o fim, como a manifestação mais espantosa do estado que um pintor pode atingir ao buscar a originalidade, quando, ao mesmo tempo, odeia o realismo. É claro que o Naturalismo de nossa época – essa tendência, na arte, a estudar a natureza – deveria suscitar uma reação e fazer desabrocharem muitos pintores realistas. Esse retorno à imaginação revestiu-se, no caso de Gustave Moreau, de uma característica muito curiosa. Ele não se lançou novamente no Romantismo, como seria de esperar; desprezou a febre romântica, os efeitos fáceis das cores, os transbordamentos de

¹ A compreensão da acepção de “pós-modernismo”, se for isolada na história da arte, pretende assimilar a criação artística como não mais devedora dos princípios da vanguarda. O nome foi largamente utilizado como sinônimo de arte contemporânea. O termo hoje em desuso procurava uma saída às repetições de uma lógica que teria se iniciado a partir de Courbet, ou, se assim quiser, chocar o burguês de sua confortável cadeira. Octavio Paz (1984) faz a leitura precisa da ruptura que se transforma em tradição posta como nova norma. É talvez o princípio de Mario Pedrosa (1995, 333-340), pensando na aporia da arte contemporânea nos anos 1970, visto que não há mais espaço para essa tradição da ruptura.

² É sintomático que a maior referência ao termo “pintura pompier” seja de um especialista do século XVII, Jacques Thuillier. Os historiadores da arte do século XIX aceitavam de bom grado que uma parcela considerável de suas obras fosse tachada de mau gosto e de não arte. A seriedade do estudo de Thuillier, visto de fora dos vícios dos estudos especializados, incidiu novas iluminações nas complexidades para esses artistas, ao mesmo tempo em que problematiza a própria prática de classificação na disciplina (Thuillier 1984). Há diversos estudos acerca dos artistas encarados como *Pompier*, que são importantes para percebermos a pluralidade senil de achatamento da compreensão artística (Breton, 2010).

um pincel à busca de inspiração, cobrindo a tela com tantos contrastes de sombras e de luz que chega a causar dor nos olhos. Não! Gustave Moreau entrega-se ao Simbolismo. Ele pinta quadros que são muitas vezes verdadeiros enigmas, busca formas arcaicas e primitivas, toma Mantegna como exemplo e dá uma importância enorme aos menores detalhes do quadro.

As realizações calcadas na imaginação, longe dos espectros reais do domínio do olhar, estão datadas a partir da década de 1860 em Gustave Moreau.³ O modo pelo qual sua obra dialoga com um mundo diametralmente diverso daquele do Naturalismo de Zola ou do Realismo de Courbet é notório. Em *Les prétendants*, de 1852-1882 – o artista inicia a tela em 1852 e a amplia consideravelmente em 1882 –, a cena se desenvolve a partir de uma arquitetura imaginada, organizada com elementos diversos, espécie de amálgama entre Bizâncio, Índia e Itália, com gosto pelo arcaico ou apontando para algo originário e fundamental.

O canto XXII da *Odisséia* se organiza na obra de Moreau como uma interpretação maior e imaginativa. Com corpos agonizantes, moribundos e mortos, a carnificina azáfama se mostra intensamente organizada e quase como em frisa no primeiro plano. A beleza dos corpos agonizantes, a graça das figuras e a atmosfera luxuosa se concentra no personagem em azul e dourado. Seu braço esquerdo está erguido, ele parece mais recitar um verso dramático em detrimento da morte que se aproxima nos próximos segundos. Sua beleza de efebo é andrógina, e sua morte, bela. Há nesse tumulto certa paz, um silêncio inquebrantável, e a imobilidade dos corpos mortos manifesta-se como esculturas.

³ A historiografia comumente credita a sua viagem à Itália, em 1858, como o ponto fundamental da mudança de sua paleta e multiplicação de temas revestidos com luxo, agonia e desejo. Embora esse mesmo momento seja visto como distanciamento de seus objetivos românticos, notadamente na aproximação com Théodore Chassériau, é possível perceber uma continuidade em suas obras posteriores com essas pulsões (Costa Júnior 2013).



Figura 1 – *Les Prétendants*, Gustave Moreau, 1852-1882
Fonte: Musée Gustave Moreau, Paris.

É nesta inércia que Ary Renan identifica a *belle inertie* (Renan 1900): uma eloquência dos gestos da composição, mesmo no horror. Para o autor, esse princípio na obra do artista pode ser percebido com clareza em conjunto a outro princípio, o da *richesse nécessaire*: uma maneira luxuosa de concepção da ideia da arte, e a conjugação com acentos sensuais faz parte desse princípio.

Essa dinâmica, como notada pelos críticos, está um pouco distanciada de seu professor, François-Édouard Picot, artista da linha, do desenho, aluno ele próprio de David. O trabalho realizado perto do mestre certamente calibrou o pincel de Moreau, uma vez que sua concepção e seu gosto pela antiguidade, o senso de equilíbrio e estrutura, perceptíveis nas obras de Picot, estão em Moreau. Por outro lado, sua paleta parece banhada pelo convívio e pela amizade com Théodore Chassériau, uma presença muito mais intensa do que aquela de Eugène Delacroix.⁴

Em *Les prétendants*, no bando de corpos caídos, escondidos, medrosos ou torturantes, é possível perceber como a crítica afiada e certa de Renan se torna visível e como os princípios caracterizados pelo autor e indicados acima são respeitados.

⁴ É Théophile Gautier que identifica a aproximação das obras de Gustave Moreau com Eugène Delacroix, percebe em tom cômico a distância entre Moreau e Picot. Em seu artigo para *La Presse*, de 5 de maio de 1852, ele escreve sobre o salão daquele ano, no qual Moreau apresentou *Pietà*. A obra hoje desaparecida tinha, de fato, aproximações com Delacroix – o que é possível perceber a partir dos esboços do quadro –, especialmente com a *Pietà*, realizada em 1844 para a igreja Saint-Denys du Saint-Sacrement. No entanto, a presença de Chassériau torna-se uma constante na obra de Moreau. Os laços amigáveis entre os artistas se cristalizam em suas obras. Até mesmo a compreensão de Ary Renan quanto aos princípios da bela inércia e da riqueza necessária é perceptível em Théodore Chassériau (para essa questão em específico, ver Costa Júnior 2013).

A obra de Gustave Moreau apoia-se em um mundo com poucas ligações com a razão do real ou do cotidiano, o próprio Moreau escreve sobre o que interessa no modo como percebe sua obra:

Minha única glória é nunca ter me rendido à tristeza. Eu nunca conheci esse mal do sonhador sem sonho, do apaixonado sem paixão e do trabalhador sem objetivo. Tudo o que eu procurei, eu encontrei, em pequena proporção, sem dúvidas, mas perfeitamente puro de toda liga, pois eu nunca procurei o sonho na realidade e a realidade no sonho. Eu me regalei de minha imaginação plenamente; ela nunca me enganou (Moreau 2002, 160-161).

Essa visão é corroborada pelas lembranças de Georges Rouault, que foi aluno de Moreau, na qual a percepção do trabalho da imaginação tem um papel importante na obra do artista:

“Não acredito nem naquilo que toco nem naquilo que vejo. Acredito apenas naquilo que não vejo e unicamente naquilo que sinto. Meu cérebro, minha razão, me parecem efêmeros e de uma realidade duvidosa. Só meu sentimento interior me parece eterno e incontestavelmente certo” (Rouault 1926, 42).

Esse ponto fundamental também servia para rebater críticas, de um pintor literário, um pouco afetado. Moreau, dessa forma, concentra seus esforços longe das aspirações do realismo, distante dos embates febris do Romantismo. Original e inventiva, sua obra é permeada pela sugestão, seu simbolismo certamente foi fonte e farol para diversos artistas.

Algumas percepções

A crítica de Émile Zola, de 1876, na qual reconhece a potência da obra de Moreau, é importante, uma vez que a ideia de um simbolismo se cristalizava com seu distanciamento do Romantismo. A partir de sua crítica, percebemos que não se trata de uma escrita ranzinza, negando o valor artístico para fora do círculo de seus protegidos, pois, apesar da enorme distância de seus ideais com aqueles da obra de Moreau, reconhecia a força e a inventividade do artista. O texto precede, no entanto, dez anos o célebre artigo de Jean Moréas, no *Le Figaro*, publicado pela primeira vez em 1886, seu manifesto do Simbolismo, tido como ponto de partida do movimento. Assim como Zola, Moréas coloca uma nova aspiração artística em contraposição ao Romantismo.

A despeito de uma espécie de esgotamento da sensibilidade romântica, “Uma nova manifestação da arte era então esperada, necessária, inevitável” (Moréas 1889, 33). Assim, de maneira quase lógica, essa manifestação se propunha a tocar a realidade por um outro lado, menos racional, menos direto, mais sugestivo e, portanto, mais ligado ao interior: a única forma de alcançar certa verdade que não seja superficial, estritamente ligada à razão objetiva do olho. Seu manifesto é puramente conectado à literatura, embora seja possível perceber como as indicações propostas poderiam ser partícipes das outras artes. O Simbolismo, ali entendido, procura “vestir a ideia com

uma forma sensível que, no entanto, não será seu próprio objetivo, mas que, totalmente servindo a exprimir a ideia, permanece propensa” (Moréas 1889, 34). A noção do caráter sugestivo do movimento ganha corpo, e o percurso indireto e o objetivo não linear são pontos importantes nas determinações de Moréas.

Assim como aconteceu com o termo caro à História da Arte do século XIX, *peinture pompier*, o termo *simbolismo* termina por abarcar uma pluralidade muito ampla de formas e modos de se exprimir com vertentes que a duras penas se reconhece sob o mesmo teto do movimento.

Imagens cristalizadas nas formas criadas por Félicien Rops, ou por seu aluno e colaborador Armand Rassenfosse, portanto, materializam um mundo no qual a *Femme fatale*, a destruição da alma e da moral são matérias-primas para a experiência artística; um mundo absolutamente idealizado, longe dos aspectos mundanos ou perceptíveis pela superfície retiniana, é certo na obra de Jean Delville ou nas paisagens de Constant Montald. A putrefação do contemporâneo e a ascensão por meios estéticos são vislumbradas pelos artistas do círculo dos rosa-cruzes de Joséphin Péladan, ou nos arcaísmos de Khnopff e nas imagens entre um naturalismo e as forças invisíveis em obras de Jules Bastien-Lepage. Essas aspirações podem ser encaradas dentro de certa ideia do simbolismo. É preciso olhar com lentes aumentativas para deixar esses elementos mais claros.

Síntese do movimento

Essa pluralidade extraordinária que ocupou a cultura entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX foi intensamente profícua. Longe de ser algo centrado ou de um grupo fechado com poucos adeptos, foi um movimento visceral e disseminado em vários círculos com aspirações diversas, ou sensibilidades que estavam presentes no tempo. Foi um movimento mais de individualidades. Assim, as visões de um mundo sublimado podem ser sentidas na composição de Claude Debussy, *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune*, de 1894, ou na *Salomé* de Oscar Wilde, de 1891, que inspirou a ópera homônima de Strauss, em 1905; do mesmo modo, no teatro de Maurice Maeterlinck, *Les aveugles*, de 1890, ou *Péleas et Mélisande*, de 1893, cujo texto deu origem à única ópera de Debussy, estreada em 1898 com a mítica Mary Garden no papel de Mélisande. Esse sentido etéreo e, ao mesmo tempo, demoníaco também se fazem presentes em *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach, de 1892, ou de modo plástico em artistas espalhados geograficamente, como o suíço Ferdinand Hodler, o belga Jean Delville, o polonês Jacek Malczewski, o inglês Dante Gabriel Rossetti e o brasileiro Eliseu Visconti.

Contemporâneo ao Impressionismo, Naturalismo, Expressionismo e a várias outras vanguardas, o Simbolismo se coloca também como partícipe de seu tempo, eclipsado certamente

pela compreensão daquela arte pelos modernos, com exceção, evidentemente, ao Surrealismo, que, como indicaremos, manteve ligações importantes com o movimento.

As características apontadas podem ser sintetizadas a partir de três autores, três romances que ditam os caminhos e as intensidades. Em primeiro lugar, Gabriele D'Annunzio e seu *Trionfo della morte*, de 1894; *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans, de 1891, e *Le vice suprême*, de Joséphin Péladan, de 1884. Os três possuem uma descrição com palavras raras, preciosas, quase um encantamento pela escrita. Por vezes mais difíceis, como em D'Annunzio, outras com neologismos exagerados, como em Péladan, ou mesmo em uma insistência no materialismo do mundo para indicar seu contrário, como em Huysmans. D'Annunzio, na abertura de seu *Trionfo dell morte*, justifica o uso deliberado de palavras mais raras ao mesmo tempo em que indica o italiano como uma língua tão rica quanto as outras, que, segundo o autor, são mais propensas para a literatura.

Há, acima de tudo – embora pareça que pretendo atribuir ao meu esforço, ao meu empenho em reproduzir a vida interior na sua exuberância e diversidade, valor transcendente superior ao da pura representação estética –, há, acima de tudo, o propósito de criar beleza e poesia, prosa plástica e sinfônica, rica de imagens e de sons (D'Annunzio 1961, 7).

Os três possuem conotações com um mundo espiritual do qual indicávamos, procurando de algum modo se retirar do mundo visível, racional. No romance de D'Annunzio, atravessamos a concepção de amor entre os personagens Giorgio e Ippolita. Trata-se de um amor vencido que mesmo no cume o vemos carcomido, infectado. O título sugere um pouco esse tom. No entanto, Giorgio comenta o tipo de beleza que chama sua atenção, em especial com Ippolita:

– É linda! Tem sempre na fisionomia uma expressão intensa, apaixonada. Nisso está o segredo do seu feitiço. A sua beleza não cansa; sugere constantemente um sonho. De que é feita a sua beleza? Eu não saberia dizer. Fisicamente, Ippolita não é bonita. Olhando-a bem, tenho tido a surpresa penosa duma decepção. Os seus traços me apareceram na realidade material, não modificados, não iluminados pelo poder duma expressão espiritual. Ela possui, porém, três elementos divinos da beleza: a testa, a boca, os olhos... (D'Annunzio 1961, 17).

Fica evidenciada assim a beleza não carnal da personagem. Seus elementos vinculados ao belo denotam características para o além, para os estados da alma, para certa psicologia invisível do corpo. Sua beleza é sugestionada e não passa, necessariamente, por seus aspectos físicos. A atração fatal também é pontuada pela força do feitiço.

O lado carnal, visível, traduzido na falsidade da superfície, é cruel. Ippolita mostra-se no “prazer particular em pungir, em premer artificialmente a sua própria sensibilidade” (D'Annunzio 1961, 201). A destruição que perpassa o casal em todas as páginas banha-se nos prazeres e vícios humanos; a sublimação do corpo invisível, não palpável, é próximo da ideia de morte. Giorgio percebe algo nessa estrutura:

– Há crueldade latente no fundo do seu amor – pensou ele. – Há um quê de destruição nela, tanto mais evidente quanto mais a excitam as carícias – prosseguia de si para si, recordando a imagem terrificante, quase gorgônea, da mulher que ele, contraído num espasmo, ou inerte numa exaustão, vira várias vezes, por entre as pálpebras baixadas. [...] A busca da personagem passa, inexoravelmente, pela ideia de vencer o aspecto da aparência. Se, por um lado, o que contempla em Ippolita seja seu lado não físico, quando se entrega aos prazeres da música, a busca é parelha: no espírito do ouvinte atentíssimo, foi quase a ressurreição dum mundo. A grandeza da sinfonia marinha ressuscitou-lhe a fé no poder ilimitado da música. Giorgio estranhou que houvesse podido privar-se tanto tempo desse alimento quotidiano do seu espírito, renunciar ao único meio outorgado ao homem para emancipar-se da ilusão da aparência, para desvendar no universo interior da alma a essência real das cousas. Estranhou que tivesse negligenciado tanto tempo o culto religioso que, desde a infância, sob o exemplo de Demétrio, praticara com tamanho fervor. Para ele e para Demétrio, a música não fora uma religião? Não lhes revelara a ambos o mistério da vida suprema? A ambos repetira, mas com sentido diferente, a sentença de Cristo: “O nosso reino não é deste mundo” (D’Annunzio 1961, 201-202; 226).

A sinfonia da natureza, que lhe remete ao passado, de mistérios já conhecidos, liga-se ao mundo da música, especialmente de Wagner na ópera *Tristão e Isolda*, que trará notas para o desenrolar dos momentos finais desse triunfo.

O desejo etéreo pujante e a pulsão inebriante paradoxalmente concentram-se nas marcas físicas de Giorgio, mas preso na ontogênese de sua família, na filogênese de sua estirpe. Assim é descrito com seu irmão, Demétrio:

Efetivamente, intelectuais e sentimentais, ambos traziam a herança mística da casa de Aurispa; ambos tinham a alma religiosa, propensa para o mistério, apta para viver numa selva de símbolos, ou num céu de abstrações puras; ambos prezavam as cerimônias da igreja latina, a música sacra, o aroma do incenso, todas as sensualidades mais violentas e mais delicadas do culto. Mas haviam perdido a fé. Ajoelhavam aos pés dum altar abandonado por Deus (D’Annunzio 1961, 162).

A descrição parece cabal do Simbolismo. A união de realidades mortais e espirituais, o lado oculto e misterioso, as violências do culto, marcas poderosas também de Huysmans, denotam o personagem.

Giorgio Aurispa trazia no organismo os germes herdados do pai. Giorgio, de sentimento e de inteligência, carregava na carne a herança do bruto. Nele, porém, o instinto convertia-se em paixão; a sensualidade assumia quase formas mórbidas. E delas Giorgio sofria justamente como duma enfermidade secreta. Abominava as febres que o assaltavam de improviso, que o devastavam miseravelmente, deixando-o acobardado, árido, incapaz de pensar. Certos impulsos baixos desolavam-no como uma degradação. Certos acessos repentinos de brutalidade, semelhantes à passagem dum tufão numa seara, assolavam-se o espírito, estancavam-lhe todos os mananciais interiores, cavavam sulcos dolorosos que, por largo tempo, ele não conseguia preencher (D’Annunzio 1961, 114).

A vitória da morte não está apenas na descrição do casal, visto que acompanha como um fantasma a trajetória dos dois amantes; o mofo está impregnado na história de vida. O tronco moribundo e ressecado da árvore genealógica dos personagens é como um atestado da morte à espreita e da barafunda de sentimentos contraditórios – entre pureza e leveza, carnação e vício.

Parece evidente que esses pontos no romance de D'Annunzio também se espelham de modo diverso tanto em Huysmans como em Péladan. *Là-bas* possui um acento mais dos vícios, das almas corrompidas, investiga uma procura incessante pelo desconhecido e pelo oculto cravados na cultura ocidental. Na abertura do romance de Joris-Karl Huysmans, há a incontornável identificação de um inimigo, que se torna o cerne da discussão. A verdade que tenta alcançar não diz respeito aos anseios das descrições, que exibem o verniz da sociedade, as quais seriam, em última instância, inúteis para a apresentação do que se segue. Dessa forma, esse inimigo é declarado, e suas energias estão centradas na busca da realidade por meio da superficialidade:

Não censuro o Naturalismo nem seus termos chulos, seu vocabulário de latrinas e hospitais, pois isso seria injusto e absurdo; primeiro porque certos assuntos os requerem; depois porque, com o rebotalho de expressões e borra de palavras, é possível erigir obras imensas e poderosas; *A taberna*, de Zola, é prova disso; mas a questão é outra; o que eu critico no Naturalismo não é a pesada têmpera de seu estilo tosco, é a imundície das suas ideias; o que critico é ter ele encarnado o materialismo na literatura, ter enaltecido a democracia da arte! (Huysmans 2018, 5.)

É evidente que o grande inimigo se cristaliza na figura de Émile Zola, que ergueu o monumento literário da família dos Rougon-Macquart, num compêndio de vinte romances, lançados entre os anos de 1871-1893, coroamento do Naturalismo. Entendido pelo simbolismo de Huysmans, esse movimento literário se arraiga nos preceitos do cientificismo do olhar; se agarra com força na crença do real superficial, daquilo que seu olho pode compreender. Os detalhes se sobressaem nas descrições minuciosas. Esse mundo das superfícies é posto como falso para esses artistas simbolistas. Para eles, a verdade está sistematicamente para além da casca, por isso, para além daquilo que o olho pode capturar. A ordem para atravessar o visível e ir para o alhures da razão é condição para vencer a falsidade do Naturalismo.

O herói huysmansiano está no seu personagem Durtal, autor medíocre que está escrevendo uma biografia do famigerado Gilles de Rais. Ele atravessa quatro romances, entendidos como uma conversão. *Là-bas* (1891), o qual trataremos mais aqui, *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) e finalmente *L'Oblat* (1901). Se nesse primeiro impulso ele aparece como ideia central do ocultismo, das missas negras que terminam por interpelá-lo de modo indelével, os outros romances seguem um caminho de conversão ao catolicismo. É poderosa e sedutora a ideia do caminho que o leva do lado mais oculto do cristianismo para sua pretensa conversão: os percursos em *Là-bas* e a escrita da biografia daquele que seguiu Jeanne D'Arc e sua causa e acabou por ser compreendido como um assassino sanguinário, autor de crimes sexuais de diversas ordens, a encarnação de uma estrutura perversa. Em sua pesquisa, Durtal atravessa inúmeros lugares, conhece Gévingey, o sineiro guardador de um conhecimento passado, de ciências ocultas e segredos cabalísticos.

– Mas hoje em dia, duvidam da Astrologia, que foi venerada na Antiguidade – prosseguiu ele após uma pausa. – Na Idade Média, igualmente, ela foi quase santificada. Aliás, senhores, pensem no portal de Notre Dame de Paris; as três portas, que os arqueólogos, não sendo iniciados na simbologia cristã e ocultista, designam com os nomes de porta do Juízo, porta da Virgem, porta de Santa Ana ou de São Marcelo, representam, na verdade, a Mística, a Astrologia e a Alquimia, as três grandes ciências da Idade Média. Hoje, vemos as pessoas dizendo: tem certeza de que os astros influenciam a existência humana? Mas, senhores, sem entrar em detalhes reservados aos adeptos, por que essa influência espiritual é mais estranha do que a influência física que certos astros, tais como a Lua, por exemplo exercem sobre os órgãos da mulher e do homem?” (Huysmans 2018, 168.)

A perda da fé no ocultismo é um ponto importante em *Là-bas*, pois corresponde de alguma forma à vida de Gilles de Rais, que será, por sua vez, uma espécie de negativo da vida de Durtal nos quatro romances. Não é à toa que no capítulo I, em conversa sobre o Naturalismo, entra em jogo a poderosa e famigerada composição de Matthias Grünewald, o *Retábulo de Issenheim*, 1512-1516, do museu Unterlinden de Colmar. A descrição é longa, carregada de *pathos*. A dor e o realismo na obra de Grünewald amplificam sua compreensão em direção a um mundo espiritual:

No alto daquele cadáver em erupção, a cabeça atormentada e enorme; envolvida por uma coroa irregular de espinhos, ela pendia, extenuada, entreabrindo apenas um olho lívido no qual estremecia ainda uma expressão de dor e assombro; a face escarpada, a testa desmantelada, as bochechas exauridas; todo o semblante, tombado, chorava, enquanto a boca descerrada ria com a mandíbula contraída por espasmos tetânicos, atrozes [...] Ah! Diante desse Calvário ensanguentado e embaçado de lágrimas, estava-se bem longe dos complacentes Gólgotas que a Igreja adota desde a Renascença! Aquele Cristo tetânico não era o Cristo dos Ricos, o Adônis da Galileia, o dândi saudável, o belo rapaz de mechas ruivas, barba repartida, traços equinos e inexpressivos que, há quatrocentos anos, os fiéis adoram. Aquele ali era o Cristo de São Justino, São Basílio, São Cirilo, Tertuliano, o Cristo dos primeiros séculos da Igreja, o Cristo Vulgar, feio, por ter assumido toda a soma dos pecados e ter-se coberto, por humildade, com as formas mais abjetas. [...] Contudo, observando-se aquele Redentor de prostíbulo, aquele Deus de necrotério, tudo mudava. Daquela cabeça ulcerada, filtravam-se clarões; uma expressão sobre-humana iluminava a efervescência das carnes, a eclampsia dos traços fisionômicos. Aquela carcaça de asas pandas foi um Deus, e sem auréola, sem nimbo, no simples atavio daquela coroa desgrenhada, semeada dos grãos vermelhos das gotas de sangue, Jesus aparecia, em sua celeste supraessência, entre a Virgem, aniquilada, ébria de tanto chorar, e São João, cujos olhos calcinados já não eram capazes de verter lágrimas (Huysmans 2018, 14).

Huysmans, que também foi exímio crítico de arte – interessado, é verdade, muito mais na imaginação de Moreau do que na observação de Daubigny –, descreve atentamente a obra-prima de Grünewald. A descrição objetiva dá luz ao caráter realista do artista e de que forma, a partir dessa materialidade, contempla-se uma luz etérea, mística e desconhecida, posto invisível – um pouco à maneira do próprio personagem principal do romance, como Gilles de Rais. A verdade alquímica do mundo passa por conhecimentos não dominados. Para conhecer a conversão de Gilles de Rais às maiores atrocidades do homem, era preciso tocar no lado sombrio da fé cristã.

– E a Missa Negra, você assistiu?

– Assisti e digo-lhe antecipadamente: vai lamentar ver coisas tão terríveis. É uma lembrança que permanece e horroriza, até mesmo... principalmente... quando não se toma parte pessoalmente desses officios.

Ele a observou. Estava pálida e seus olhos diáfanos piscavam.

– Você pediu, portanto, não reclame, caso o espetáculo o assuste ou o revolte (Huysmans 2018, 298-299).

Durtal entra em contato com forças desconhecidas, perdidas e que mantêm um elo expressivo na contemporaneidade. O invisível e oculto são alcançados em *Là-bas* a partir de um trabalho do real, do material, dos alquimistas ou guardadores de saberes perdidos, é mais diabólico e febril em relação ao D’Annunzio. É como visitar as forças de uma catedral real e oculta ao mesmo tempo, como descrito por Fulcanelli (1964, 67-68)⁵ em *O mistério das catedrais* quando discorre sobre as criptas:

Nesse lugar baixo, úmido e frio, o observado tem uma sensação rara e que impõe o silêncio: a do poder unido às trevas. Estamos aqui no asilo dos mortos, como na Basílica de Saint-Denis, necrópole dos ilustres, como nas Catacumbas romanas, cemitério dos cristãos. Lages de pedra, mausoléus de mármore, sepulcros, ruínas históricas, fragmentos do passado. Um silêncio lúgubre e pesado entre os espaços abobadados. [...] Força real, mas oculta, que se exerce sem segredo, se desenvolve na sombra, age sem tréguas nas profundezas subterrâneas da obra.

É preciso perceber, porém, uma divisão sarcástica do romance em relação aos usos do ocultismo naquela época e que mantém relação com o terceiro romance do qual falaremos. Durtal sinaliza: “– O que mais me surpreende é ver os rosa-cruzes envolvidos nessa história. Confesso que sempre os considerei como dóceis simplórios ou farsantes funerários” (Huysmans 2018, 296). E de modo mais incisivo, na figura de Joséphin Péladan:

– Lamentável também – disse Des Hermies – é que, além dos simplórios e parvos, essas seitas abrigam igualmente terríveis charlatões e tremendos fanfarrões.
– Péladan, entre outros, quem não conhece esse mago mequetrefe, esse fantoche do Sul? – exclamou Durtal (Huysmans 2018, 169).

Esse ocultista com ares de esteta, arauto do mundo do além, autodenominado sacerdote, Joséphin Péladan, havia escrito o romance *Le vice suprême*, e ao seu redor gravitaram artistas, escritores e músicos sob uma compreensão idealista do mundo.

Péladan – homem de letras, crítico de arte, esotérico, ocultista – foi uma personalidade marcante no final do século XIX francês. Nasceu em 1859, em Lyon. Seus contornos espirituais aparecem desde cedo, muito provavelmente pela presença de seu pai, Louis-Adrien Péladan, jornalista que fundou o periódico *La Semaine Religieuse*, de cunho místico. A partir de seu romance de 1884, criou com Stanislas de Guaita a *Ordre de la Rose-Croix Kabbalistique*, espécie de revitalização da ordem, profundamente hermética, iniciática e esotérica. Essa união de dois ocultistas não durou

⁵ Um pretense alquimista e intelectual que teria nascido na primeira metade do século XIX. Os segredos e mistérios que rondam Fulcanelli são incansáveis. Não sabemos ao certo se ele existiu ou se trata-se de outros personagens que escreveram sob sua alcunha. São muitas hipóteses que circulam a identidade do autor, até mesmo a ideia de ser uma obra coletiva. Seja como for, *O mistério das catedrais* publicado primeiramente em 1926, compreende aqueles espaços como lugares materiais e certamente ocultos, com energias maiores do que seus construtores, seus dogmas e sua forma arquitetônica.

muito, e a ruptura aconteceu em 1890, portanto, apenas dois anos depois de sua formalização. Péladan inaugurou uma nova ordem, *La Rose-Croix Esthétique*, ou *Ordre du Temple de la Rose-Croix*. Dessa forma, transformou a ordem em um movimento artístico, profundamente ligado ao Simbolismo e ao esoterismo do qual estava embebido.

Em *Le vice suprême*, parte do ciclo de romances de Péladan consagrados à decadência da raça latina é forte e rebuscada. Uma Etopeia, como nomeava ao lado dos títulos dos romances seu autor. A ideia das paixões e dos costumes em uma descrição minuciosa, certamente, faz parte de sua escrita. As descrições são da ordem celestial, o mundo etéreo, que por vezes parece reinar entre as linhas; a escrita é ébria, e a beleza das formas indica um mundo sonhado, longe do real. “Da terra, suspiros úmidos e quentes subiam até a varanda, em fragrâncias inebriantes; da relva cheia de vagalumes, do céu revestido de estrelas, de pavilhões cheios de sombra, do silêncio cheio de vozes, do sono cheio de vida, uma fascinação aparecia” (Péladan 1979, 50). Igualmente, é possível perceber essas características na fala do Padre Francesco em conversa com Léonora:

E o santo padre, artista até no sacerdócio e até na agonia, magnificamente cegado pelo seu amor ao belo, exclamou: “Assassine a carne, e Deus perdoará talvez o espírito. Vale mais o pensamento orgulhoso de Fausto que quer agradar a Deus o segredo da vida, que Don Juan que cai na brutalidade. O ideal é a continência, é a castidade” (Péladan 1979, 56).

O romance se passa no final do século XIX; a protagonista Léonora, casta até os acontecimentos brutais, é da estirpe dos d’Este e carrega no sangue os vícios, pecados e excessos dos Borgias e das desgraças de Leonora d’Este. No entanto, essas descrições avizinham-se aos mais puros vícios no seio da vida cristã-latina. As atrocidades das pulsões ganham contornos carnis e muito terrenos. As visões de castidades e descrições vaporosas dão espaços para outras concepções de mundo. O universo do Simbolismo mostra-se com variações que havíamos indicado mais acima. O personagem Malatesta encarna em certa medida essas contradições. Sua pulsão é de violência, seu vício é o estupro:

Durante o ano que durou sua corte, Malatesta não ousou se arriscar na comédia sentimental diante de uma clarividente tão aguda; pressentiu o estado de eretismo de Léonora; e sua fala nervosa cambaleante como uma carícia com reticências plenas de uma sombra que fazia o desejo curioso e atento, com subentendidos que interessavam o corpo ao enigma proposto ao espírito, ele acendeu nela a lamparina fatal da Psiquê dos quais os raios fazem dissipar as ilusões e os deuses. [...] Ele encontrou imagens carnis, cheias, grossas, vermelhas como tons de Rubens; modelos perturbadores como aqueles de papéis azuis de Prud'hon e truques de pensamentos parelhos àqueles de um Rops falante: prazer físico, exaltado na glória da intensidade (Péladan 1979, 68).

Ou ainda:

A vendo, ao tocar aquele corpo que realizava o sonho de sua carne, a quimera de seu vício, o demônio do estupro dominou Malatesta. Ele esqueceu tudo, prudência, dignidade, o amanhã; ele a possui furiosamente, uma violação egoísta e sádica. No quarto do palácio, escutava-se o que o povo chamava de grito da virgem (Péladan 1979, 68).

Léonora se mantém como uma metáfora para o próprio ideal central em Péladan. Ela, em última instância, pode ser compreendida como a decadência latina. Estuprada, maltratada e vingadora. Ela é etérea e, ao mesmo tempo, guardadora dos pecados incrustados na história de seu sangue. Não obstante, ganha Paris, e os cidadãos da cidade para ela suscitam um questionamento sincero e irônico: “Todo mundo aqui é tão tedioso quanto você?” (Péladan 1979, 78). Esse personagem central demonstra de modo amplificado a ideia simbolista de seu autor, ela é *Femme fatale*, ela é mulher celestial:

Recém-chegada, mil ciúmes das mulheres recaíram sobre ela, e ela não desdenhou seu olhar; enquanto os homens, seduzidos de chofre, lhes faziam uma corte e um cortejo. Em pé atrás de sua poltrona, empinada na porteira de sua carruagem, a horda de pessoas vestidas na moda a seguia como um estandarte (Péladan 1979, 78).

De modo plástico

Se as principais ideias do Simbolismo podem ser vislumbradas a partir da tríade de romances indicada, suas formas visuais aparecem com clareza nas divisões do livro de Philippe Jullian (1969), *Esthètes et magiciens: l'art fin de siècle*. As variações do movimento são postas em capítulos temáticos, e essa nova beleza ganha os contornos místicos, macabros, eróticos; e as nostalgias e a decadência são postas à prova.

Nós mostramos que o fim do século XIX elaborou um estilo que lhe é próprio e que chamamos com razão de simbolista, tanto que os laços são estreitos entre essa escola literária e artística que recusaram o academismo ou o Impressionismo. Esse nome de “simbolista” é, para os pintores, mais justo que “Art nouveau” ou “Modern Style” (ainda ontem ridicularizado), que se aplicam melhor às artes decorativas que para uma pintura intelectual (Jullian 1969, 267).

Essa denominação passa também pelo grupo que indicamos a partir da ordem criada por Joséphin Péladan, a *La Rose-Croix Esthétique*. Foram organizadas cinco exposições com base nos ideais do mestre. A imagem do pôster da primeira exposição, de 1892, e assinada por Carlos Schwabe, é importante.

A mensagem parece clara, didática. Dois corpos femininos elegantes sobem uma escadaria. Suntuosos e alongados, estão distantes de uma anatomia rigorosa; os corpos lânguidos são afilados. No caminho, flores nascem, e o símbolo da cruz emoldura a imagem e ganha o centro superior da composição. A figura em um degrau acima é mais apagada, funde-se mais intensamente com a luz; a outra, em vias de também se diluir na atmosfera, possui contorno, e as duas transpiram paz e silêncio. No centro, no alto em forma de triângulo, um poderoso raio de luz emana das nuvens e ilumina com intensidade por onde incide. Abaixo, nas águas e na escuridão, uma outra figura feminina. Pouco a vemos igualmente, mas não pela luminosidade. As águas parecem barrentas, e as algas em suas mãos parecem pele apodrecida; está nua, presa às características mundanas. A escolha é evidente: ou a escadaria da pureza e beleza etérea e superior – a escolha das duas figuras

que estão iluminadas por uma verdade celestial – ou a superficialidade do mundo, sujo, lamacento e falso, as luzes ou as trevas.



Figura 2 – Carlos Schwabe. Pôster da 1ª exposição dos rosa-cruzes, 1892
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 3 – Jean Delville. *L'Ange des splendeurs*, 1894
Fonte: Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.

Tal veleidade é forma central para esses artistas. O belga Jean Delville, maçom, cabalista, esotérico, místico, partícipe da ordem Kumris de veia martinista, talvez o maior entre os idealistas, propõe algo semelhante. Em *L'Ange des splendeurs*, 1894, obra que poderíamos adjetivar como maneirista⁶, vemos duas figuras, uma feminina e outra masculina. Percebemos o anjo com sua grande asa azulada preciosa, seus cabelos fundem-se com a coroa da qual emana luz, como um sol. Ela está em posição ascendente e é extremamente delgada, leve. Abaixo, há montanhas e geleiras em tom fúcsia, roxeado. A figura masculina aos seus pés tem uma visão conturbada, parece enebriada por este mundo, dos prazeres sublimados; seus cabelos cobreados estão revestidos pela transparência do panejamento do anjo, e eles se tocam dessa forma; seu corpo parece acompanhar o caminho aberto por esse ser. Seu sexo é escondido caprichosamente pela contorção dos galhos

⁶ Philippe Jullian atrela certa relação entre os maneiristas italianos e essa vertente do Simbolismo. Os corpos, longes de apontar para uma realidade, parecem querer se aproximar de uma ideia espiritual, religiosa, com vontade do invisível por meio desse distanciamento. O processo da atenção para o avesso ao mundo material aproxima os simbolistas desse universo dos corpos celestes, superiores e idealizados.

secos e das serpentes prontas para a próxima mordedura. Esse mundo dos vícios, dos venenos mortais, é contraposto mais uma vez por uma verdade habitando um mundo invisível, anímico, que paradoxalmente é cristalizado pela pintura de Delville.

A carreira de Delville pode ser encarada a partir desses pontos, e não apenas suas obras maiores, mas também os retratos, como os de Émile LeClercq, ou as obras do seu período de maturidade. Nos anos 20 ou 30 do século XX, manteve-se firme a seus ideais, ocultos, invisíveis e esotéricos. Evidentemente, essa vertente do Simbolismo não é exclusividade de Schwabe ou Delville. Diversos artistas atrelaram-se aos ideais de Péladan. Fernand Khnopff, Jan Toorop, Antoine Bourdelle, entre tantos outros, apresentaram-se com esses temas.

Nesse ponto, a obra de Alphonse Osbert é importante. Foi aluno de Henri Lehmann e esteve próximo ao salão dos rosa-cruzes. Segundo Véronique Dumas (2005, 57), que examinou as relações entre Osbert e Péladan, o interesse do esteta pelo pintor era amigável, para além do artista:

Péladan não se interessava apenas pela pintura de Osbert, ele devia também apreciar o homem. De fato, quaisquer que sejam as relações que eles puderam ter, julgamos boas de toda maneira. Péladan guardou muita estima por Osbert. Eis aqui o que ele lhe escreveu durante o ano de 1900: “Eu sou muito sensível de sua lembrança, meu caro Osbert, e eu a guardo desta forma”.

Seja como for, Péladan observou as obras de Osbert com bons olhos, e não é difícil imaginar que os convites para expor feitos pelo Sâr foram realizados, pois as obras do artista eram praticamente reflexos de seus anseios para os salões. Uma guinada do mundo não sensível, por excelência. O mundo ordenado e fíncado na visualidade ou na superfície do mundo retiniano não tem espaço, como vimos, na obra de Péladan. Ali, tudo é conduzido necessariamente pelo não visto, a abertura para a imaginação, para um mundo interior. O real, ou a verdade que importa, é assim invisível. Apenas a imaginação e o irreal poderiam dar conta daquilo que o olho não captura.

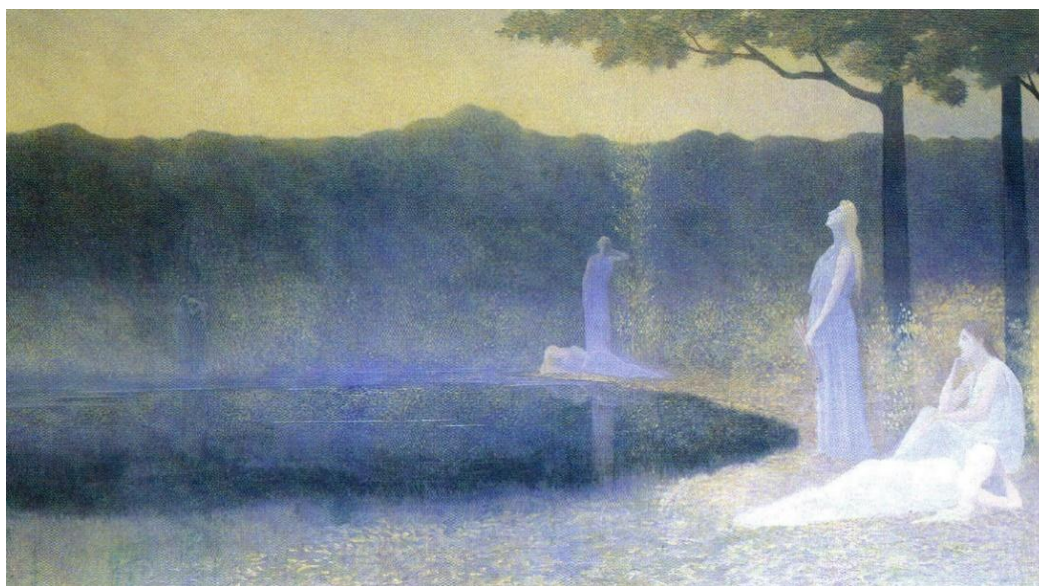


Figura 4 – Alphonse Osbert. *Harmonie d'automne*, 1900
Fonte: Coleção particular.

Osbert, em muitas telas, pode ser visto dessa forma. Em seu conjunto, as obras realizadas pelo artista no final do século XIX e início do XX almejam elementos que são relacionáveis com as obras elencadas aqui. Entre tantas, *Harmonie d'automne*, de 1900, responde a esses anseios. As mulheres levantadas ou deitadas parecem meditar em profunda comunhão com a natureza que as cerca. Esse prazer meditativo, aliás, é partilhado entre outros artistas, especialmente Puvis de Chavannes. Uma fina bruma esvaece os detalhes da paisagem, harmoniza um temperamento espiritual da obra, na qual tudo é estável e calmo. Os tons pálidos e preciosos (como fuligem dourada) nos levam para um tempo outro. Mais uma vez, esse conjunto que nos cerca pela obra possui um tempo diverso, diferente do nosso, regrado pelo invisível, e não pelo relógio.

Em *L'Énigme*, de 1898, isso é exemplar. As águas com tons dourados e o céu alaranjado de um gosto divisionista dão espaço para uma grande cabeça meditativa que ocupa boa parte do lado direito da composição. A figura feminina, como um totem misterioso cujos pensamentos são perdidos em sua introspecção, revela a atração e o poder que a relação que esses preceitos possuem com a conjunção do corpo feminino e os aspectos mágicos da natureza.

Alexandre Séon, Thomas Wilmer Dewing e tantos outros trafegam por caminhos semelhantes. É curioso, no entanto, compreender como elementos etéreos fundem-se a elementos carnis. O cartaz da quinta mostra dos rosa-cruzes, realizado por Léonard Sarluis, é um exemplo notável. A figura está entre um David e Perseu. Um personagem apolíneo, com olhar impávido e sereno, a testa levemente franzida, mantém-se como perfil de medalha. Com placidez, apoia sobre um dos ombros a enorme espada, cujo brilho é acompanhado por aquele da armadura. A extrema polidez da pele é contrastada apenas pelos olhos marcados e, em especial, pela veia saltada na mão que segura a arma, denotando o esforço altivo do herói. Seu braço direito está esticado, empunhando pelos cabelos a cabeça degolada do inimigo, a qual denota traços avessos aos do indígete.

Esse Golias, ou Górgona vencido, de orelhas grandes e nariz protuberante, possui marcas do tempo aparente ou do mundo sensível. A boca entreaberta, com a língua para fora, deixa verter saliva, como o veneno que ainda escorre da fenda inerte do algoz derrotado. É a imagem de Zola morto, com serpentes que escapam do pescoço, no lugar do sangue. Ao fundo o sol nascente, indicativo de um novo mundo e uma nova ordem, sem a presença do inimigo sobrepujado.



Figura 5 – Léonard Sarrus. Pôster da 5ª exposição do salão dos Rosa-Cruzes, 1892
Fonte: Musée Carnavalet, Paris.

Há uma forte presença também de paisagens simbolistas. Atmosféricas, elevam o humano para categorias não tangíveis. Como materializações de *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune*, denotam um lugar mágico, fugidio, presente fora do mundo do cotidiano. Assim, podemos compreender imagens como *Le dimanche*, de 1898, de Henri la Sidaner, e as paisagens do australiano Sydney Long ou de August Strindberg, atreladas a uma vontade simbolista para a paisagem (Cogeval 2012; Rosenblum 2000).

O Simbolismo pode ser compreendido também fora desses aspectos de Péladan e muito mais próximos de Huysmans ou D'Annunzio. Ambientes revestidos de excessos, sobretudo dos prazeres de um mundo luxuoso, precioso e raro, são evidentes em romances como *À rebours*, de 1884, de Huysmans. Esse universo⁷ poderia ser retrocedido pelo menos até o Delacroix de *La mort de Sardanapale*, de 1827, e de modo mais acabado no mundo mágico e precioso, cruel e luxuoso feito por Gustave Moreau que comentamos acima, em especial suas imagens de Salomé.

⁷ Esse ponto é fundamental para a compreensão da complexidade do Simbolismo. Seu lado macabro e ligado à figura feminina é conhecido e ocupa uma parte considerável do imaginário do fim do século XIX (Costa Júnior 2010). O tema aparece como foco da pesquisa de Bram Dijkstra e Mario Praz, em particular cf. (Dijkstra 1988; Praz 1996).

As séries de obras de Moreau entre aquarelas, óleos e desenhos sobre a princesa da Judeia são inúmeras. Todas elas reluzem e tilintam com materiais e tons preciosos, o dourado ou o lápis-lazúli. Em *Salomé dançando diante de Herodes* ou *A aparição*, ambas de 1874-1876, o tapete vermelho da primeira transmuda-se em um tapete-sangue, os tons vermelhos percorrem o quadro, como em *Salomé dançando*, contudo, agora se convertem em manchas do sangue da cabeça que a dançarina vislumbra, uma antevisão de seu prêmio. As pequenas passagens do Evangelho ganham potência e tradução para essa época nos quadros de Moreau.

Talvez seja nas ilustrações de Félicien Rops que esses pontos estejam mais claros. Ligadas ao mundo subterrâneo, cruel: duplo do mundo moderno, do cotidiano daquela época filtrado pelas lentes de sua obra. Nas *Diabólicas* – ilustração da obra homônima de Barbey d’Aurevilly –, o satanismo anda lado a lado com o sadismo e o misticismo. Em *Um jantar de ateus*, por exemplo, Rops coloca sobre a mesa uma mulher robusta e ao mesmo tempo maligna. O jantar transforma-se de alguma maneira em um ritual, em que o desejo e o pecado da carne se comungam. No canto inferior direito, observamos as pernas calçadas com botas de alguém que, provavelmente, já padeceu. Nas imagens de Rops, a mulher fatal se sobrepõe e tem um papel preponderante.

Na *Tentação de Santo Antônio*, de 1878, ele transpõe as provações do santo numa versão macabra e desafiadora. Crucificada no lugar de Cristo, uma mulher-demônio de corpo exuberante aparece para o eremita. Seus cabelos misturam-se com as chamas. Cristo raquítico passa ao lado, enquanto anjos-caveiras jogam folhas mortas. Em cima da cruz, no lugar de INRI, temos EROS, e ao lado um demônio, que mais parece um bobo da corte, faz caretas atrás da cruz.

Esse mundo oculto, das magias e dos excessos, também é parte da obra de Jan Toorop. Em *La cartomancienne et études de chats*, vemos uma cartomante, versada nos conhecimentos da decifração, de uma ciência aberta para poucos. Seu rosto se mantém concentrado, a atenção centra-se para um de seus dedos em uma mão pesada e cansada, que indica a sorte da dama que se mantém em pé. Dela, não temos descrições faciais senão o perfil, o coque nos cabelos e a orelha. Seu vestido denota, de certa forma, sua classe mais privilegiada. Na mesa, perto da contratante, um gatinho rajado – animal relacionado à ideia de liberdade e inteligência, mas também à magia, ao mistério do mundo espiritual – espreita a leitura das cartas. Podemos perceber os estudos extraordinários de gatos do artista que rodeiam a cena.



Figura 6 – Jan Toorop. *La cartomancienne et études de chats*
Fonte: Musée des Beaux-Arts, Tournai.

Contudo, é com *A bebedora de Absinto*, de 1897, que a estética decadentista de Rops aparece mais claramente: encostada numa pilastra listrada, uma mulher, de cabelos presos e um pequeno chapéu. O delineador preto ao redor dos olhos sustenta a ambiguidade da figura feminina presente em muitas de suas obras. A boca entreaberta e a pinta logo abaixo conferem à figura algo de maléfico e sedutor, decadente e obscuro. Com o comportamento e olhar lascivo, a dama parece transparecer uma prostituta, pronta a dar o bote em sua presa.

Tais mulheres decadentes, ou entendidas como verdadeiros demônios, têm um traço evidentemente recorrente nas últimas décadas do século XIX. A mulher fatal – devoradora de homens, que suga, além do corpo, a própria alma de suas vítimas – ganha novos contornos trágicos e de sedução nas imagens de Gustav Klimt e Franz von Stuck.

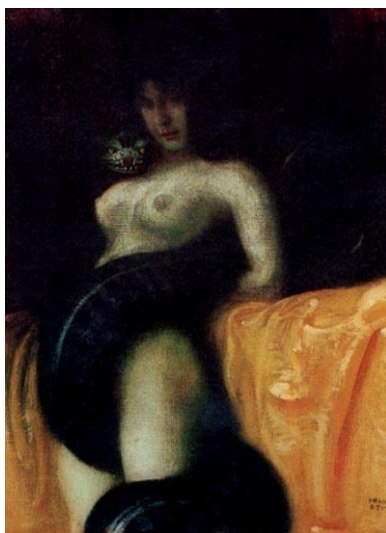


Figura 7 – Franz von Stuck. *Sensualidade*, 1897
Fonte: Coleção particular.

Na obra de Gustav Klimt, *Judith*, de 1901, a personagem é transformada na sexualidade afluente da mulher luxuosa e preciosa. O quadro inteiro ressoa luxo e extremo brilho, no qual o bico do seio à mostra corrobora o olhar desejoso de Judith. A cabeça de Holofernes tem pouca importância comparada à mulher. Na série de Franz von Stuck, *Sensualidade*, de 1897, a alegoria mostra-nos uma mulher perigosamente entrelaçada por uma enorme serpente que, com extrema malícia, esfrega as escamas no sexo feminino. Essa categoria está presente também no rosto que se mantém quase inteiramente às sombras. Não vemos as mãos da *Sensualidade*, apenas seus seios volumosos e os tons também preciosos no tecido atrás da mulher.

Certamente, a figura da *femme fatale* possui importância ímpar na cultura do fim do século. Seja nas imagens exageradas de Jean Delville, nas ilustrações de Armand Rassenfosse, nas Salomé de Aubrey Beardsley ou nas criações dos pré-rafaelitas datadas da metade do século XIX. Nessa barafunda, as célebres imagens de Adolf Gustav Mossa, *Elle*, e do uruguaio Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, são poderosas. Este último, em seu quadro de 1884-1885, parece sintetizar a força da mulher-demônio. O ambiente no qual ela se prostra é todo circundado por vícios, lascívia e luxúrias. O rosto semiescondido pelos braços nos deixa ver a sensualidade do olhar e da boca de sorriso malicioso. A posição lembra as imagens de Vênus, como a de Cabanel ou de Gervex. A pilosidade parece estar atrelada às ferocidades do sexo.

Limítrofes?

Se indicamos uma pluralidade e ao mesmo tempo pessoalidade do espírito simbolista, há, por sua vez, elementos importantes sobre as interpretações do próprio movimento, cujos autores imprimem como marcas aquilo que vislumbramos certo alcance de limites do que se compreende como tal, entrelaçando concepções e ideias. É o caso de obras que mergulham no Naturalismo e também no Simbolismo. A literatura verista na Itália, especialmente *I Malavoglia*, de Giovanni Verga⁸, de 1881, trafega um pouco nesse caminho. As descrições e o mundo ordenado pelo acento na vida familiar e no pessimismo social são envoltos a elementos mágicos ou fora da ideia primeira da aproximação do movimento com o Realismo ou Naturalismo, como o misterioso carregamento de *lupini* (Verga 1992).

Não estamos distantes de Jules Bastien-Lepage e sua famosa *Jeanne D'Arc*, de 1889. A descrição da cena é naturalista: o gosto no acento do jardim e na atenção dada às cascas dos troncos das árvores. O realismo da figura central chama a atenção. Joana D'Arc – uma camponesa! –, de vestes simples, carcomidas pelo trabalho e pelo tempo, mira para o horizonte. Esse olhar se perde de qualquer paisagem ou ponto perceptível; uma de suas mãos toca a folhagem das árvores, a outra parece se contorcer. Atrás, um banquinho simples, virado, sugere onde estava sentada antes do despertar premente. Ao lado, a roca de fiar na qual trabalhava. No entanto, temos quase uma pintura mural saindo da casa dos pais da heroína, imagens sugestionadas ou a materialidade das vozes escutadas.

Em uma concepção da pintura naturalista, o artista dá visualidade para elementos invisíveis, fora do mundo do cotidiano. Há uma verdade espiritual nas vozes escutadas pela guerreira, incrustadas nas imagens divinas e bélicas que vemos naquele espaço. Por certo, a obra se mantém com interesses fincados na realidade, a consolidação dos eventos políticos da Lorraine contemporânea de Bastien-Lepage no mito histórico da mártir cristã.

⁸ Essa relação de Verga e do verismo com um universo que, a rigor, foge dos ideais do Realismo ou Naturalismo, aproximando-se a uma sensibilidade simbolista, é oriunda das pesquisas de Leticia Badan Palhares Knauer de Campos e pode ser visualizada em sua tese de doutorado em desenvolvimento no IFCH-Unicamp, que neste momento tem como título: *O imaginário visual do cinema de horror italiano*.



Figura 8 – Jules Bastien-Lepage. *Jeanne d'Arc*, 1879
Fonte: Metropolitan Museum of Art. Nova York.

Essa relação entre o Realismo e Naturalismo com o Simbolismo é matéria-prima de Léon Frédéric. O artista, um dos mais famosos na virada do século XIX na Bélgica, foi próximo da maneira concebida por Jules Bastien-Lepage, que descobriu em 1882, quando o francês expôs no salão em Bruxelas. Algumas de suas obras são decididamente mais próximas do Simbolismo. O caso de *Nature* ou *Abondance*, de 1895, ou *Vanitas*, de 1893, demonstra essa proximidade. Sua paleta realista, a observação da natureza e das características dos personagens saltam aos olhos.

Como uma moda, os trípticos fizeram muito sucesso nos finais do século XIX e começo do XX, e Frédéric certamente foi seu expoente maior. *Les marchands de craie: le matin; midi; le soir*, de 1882-1883, é exemplar. O tema dos trabalhadores é caro ao artista, e aqui compartilhamos momentos-chaves do dia dos mercadores ambulantes de giz. No painel à esquerda, “a manhã”, vemos a família caminhando na aurora, pés descalços, rostos bem-marcados por uma melancolia aparente que se evidencia na barba do homem, no rosto visível contornado pelo lenço, na mulher ou nos olhos perdidos da criança que come um pedaço de pão. É a hora da esperança, do raiar de um novo dia, na crença de que as coisas vão melhorar. O caminho atrás da família sugere o longo percurso que deve ser trilhado.

No painel central, “meio-dia”, vemos a parada para o almoço. O tempo da oração, do agradecimento mais precisamente. Pés e mãos inchados – hipertrofiados – e sujos, os braços denotam a força dispendida; mais uma vez nota-se a tristeza nos perfis cabisbaixos em rostos praticamente desfigurados; há certa anotação simbolista/sugestivo na descrição dos corpos em Frédéric. O painel central é forte. Atrás vemos a cidade moderna, suas chaminés das fábricas, igreja – a estrutura social. Aquela família está à margem, fora daquele funcionamento. A exclusão brutal de uma modernidade seletiva parece fazer parte da imagem: desamparados não têm direitos ou

quaisquer suportes em suas atividades, estão sujeitos à própria sorte. Certamente, é uma família que veio do mundo agrícola, a estrutura esquecida pela Revolução Industrial. É nesse ambiente de desolação simbolista que uma tempestade parece querer chegar, como sugerem as nuvens pesadas à esquerda.

No último painel, “a noite”, a família volta extenuada: a esperança não existe, o crepúsculo avança, e eles caminham para casa, um pequeno trailer, como sugere a imagem. A família está longe do pequeno vilarejo, que se desdobra à direita.



Figura 9 – Léon Frédéric. *Les Marchands de craie: le matin; midi; le soir*
Fonte: Musées Royaux de Beaux-Arts, Bruxelas.

Outros trípticos se mantêm com essa estrutura de uma ligação profícua com o Simbolismo. Como no caso de *Le ruisseau*, de 1890-1899, na qual a queda-d’água tem um papel importante na ideia de nova vida, marcada pela compreensão de um tempo diferente em um ambiente magicamente formado por crianças. Do mesmo modo, ocorre em *Tout est mort, mais tout renaîtra par l’amour*, de 1893-1918, em que seus traços idealistas são bem demarcados em um tema divino, e o mundo espiritual se relaciona com características do real.

A arte moderna

Tratávamos acima sobre Alphonse Osbert e seu mundo de um arcaísmo e antiguidade aparentes que, sem dificuldades, poderíamos relacionar com Puvis de Chavannes ou Alexandre Séon. No entanto, comentamos também sobre um certo gosto divisionista do artista – ponto este fundamental. O Simbolismo se relacionou com poéticas diversas, modos de criação das imagens que se ligam aos impressionistas, divisionistas, expressionistas, entre outras vanguardas. *Soir Antique*, de 1908, de Osbert, aponta para esse caminho. As mulheres tristes, chorosas ou silenciosas nas rochas foram motivo para outro estudo (Costa Junior, 2019), por isso concentremo-nos na descrição das águas. O sol poente tinge todo o horizonte de amarelo-alaranjado com tons de azul. As águas são puro grafismo. A modernidade de Osbert aponta para caminhos diversos, e os

elementos gráficos indicados aqui podem ser postos em liça juntamente com obras de Akseli Gallen-Kallela, Ferdinand Hodler ou Félix Vallotton.

Outro movimento que se relaciona prontamente com o Simbolismo é o Art-nouveau e sua afinidade com as forças naturais e vontades herbais. Artistas como Alphonse Mucha, Toulouse-Lautrec ou Eugène Grasset podem ser vistos como simbolistas, uma vez que os movimentos modernos não excluem as aspirações elevadas e espirituais próprias dos contornos indicados por Moréas. A própria arquitetura do Art-nouveau é uma estrutura da imaginação: o rigor cerebral obedece ou se veste de ritmos da natureza, e formas orgânicas são sugestionadas. É o movimento que na Itália se chamará Liberty, com muitas similaridades, seja na arquitetura ou nas artes gráficas e nas belas-artes. Artistas como Pietro Fenoglio, Ottorino Andreini e Cesare Saccaggi fazem parte das variações imagéticas do Liberty.

Os artistas modernos se relacionam de maneira mais direta com os simbolistas do que os manuais se dedicaram. Evidentemente que os nabis, grupo com personalidades díspares como Maurice Denis, Paul Sérusier e Édouard Vuillard, mantinham questões da ordem da forma e relações com as vanguardas de forma mais direta. No entanto, a relação com o mundo espiritual, religioso – o próprio nome do grupo faz referência à ideia de orador, anunciador ou ainda profeta ou iluminado –, não pode ser desprezada.

Comumente os artistas se mostravam como sacerdotes; o retrato que Paul Sérusier faz de Paul Ranson é o modo mais cabal dessa ideia. O artista se coloca como detentor de uma verdade superior; ele lê um livro sagrado, apesar de seus olhos mirarem o horizonte. O artista é quase uma sibila, e sua arte, o oráculo. Na mão esquerda, segura um cetro, e ele veste um manto sagrado. Maurice Denis (1964), que além de pintor foi teórico das artes, mais especificamente sobre arte religiosa e o encontro da arte com o espiritual, trabalha nesse mesmo caminho. As cores utilizadas são preciosas e etéreas, a forma sintética. Em sua tela *En automne la musique adoucit les regrets et les tristesses*, de 1905, essas características são acentuadas. A alegoria melancólica tem uma vontade de elevação espiritual pela música. Ali, o tempo parece suspenso, e os sentimentos fora da superficialidade.

Se o ponto de encontro entre simbolistas e nabis é notório, isso pode ser repetido em relação à arte abstrata. Diversos artistas que enveredaram para a arte abstrata mostravam-se atados diante das aparências. A relação com a teosofia, por exemplo, é conhecida em Piet Mondrian ou Wassily Kandinsky. No Brasil, Manoel Santiago era partícipe das ideias de Charles Webster Leadbeater, que teve suas concepções sobre o oculto, o misticismo e a teosofia bem-aceitas para a comunidade.

O caso da abstração em Mondrian é emblemática. O artista mantinha relações importantes com o Simbolismo. Em seu tríptico *Evolution*, de 1910-1911, as aspirações do universo etéreo com

ligações fora do mundo retínico são conhecidas. Suas telas célebres do neoplasticismo são como continuações naturais do Simbolismo. A estrutura rígida de uma geometria abstrata e harmônica é elevação para o espírito. A beleza dessa rigidez está para esse universo particular que a experiência de suas obras oferece. Aquilo que é visto se relaciona com o invisível e não apresentável, como escrevia o próprio Leadbeater em suas teorias teosóficas. Podemos entender as telas abstratas de Kandinsky nesse sentido também. A relação com a música discutida em suas obras transparece em seus títulos, nos ritmos das linhas e formas. Seja como for, a música também se oferece como elevação espiritual, como vimos, por exemplo, em D'Annunzio, e as obras de Kandinsky são pontos importantes para vislumbrar o invisível a partir, paradoxalmente, do visível.

Talvez a vanguarda que mais abertamente se relacione com o Simbolismo seja o Surrealismo. O foco parece realmente atingir o não visível, mas dessa vez acessando o inconsciente. O mundo ordenado e regido pela consciência se manifesta na superficialidade do mundo, e para romper com essa ilusão de verdade é necessário caminhar por vias do desconhecido, de um mundo interior, dos sonhos e da imaginação. Imagens cifradas ou sugestionadas, importantes para o Simbolismo, são fortes para o movimento. Esse mundo da objetividade do olho é desafiado. É conhecida a cena inicial de *Le chien andalou*, filme de Luis Buñel, de 1928. Um close no olho, na sequência a imagem da nuvem entrecortando a lua é posta em relação à navalha que dilacera esse órgão. É quase um aviso: não é por aí que a compreensão do filme se passa, o mundo da visão interior é mais poderoso.

Em *Le nageur aveugle*, de 1934, de Max Ernst, temos uma composição praticamente abstrata, em que linhas paralelas vermelhas e brancas são alteradas com a presença de duas manchas, uma branca e grande à esquerda e outra menor à direita, como uma bola preta alastrada por outra mancha branca. A experiência do nado parte, necessariamente, sem o apoio da visão. Temos em imagens sensações do corpo cortando as águas, imagens interiores mais importantes e válidas na concepção da realidade em detrimento da superficialidade plana do olhar.

Uma beleza nova

Para concluir, esta seção toma o nome do segundo capítulo do livro de Philippe Jullian. O Simbolismo almejou uma nova ordem da cultura e, de certa forma, foi convincente. Alastrou-se não como um grupo, mas como uma sensibilidade daqueles anos. Vestiu-se de formas diversas, indicou caminhos tortuosos, esteve presente na literatura, nas artes, na ópera, na música. Para sua verdadeira compreensão, é justo situá-lo diante de seus pares modernos e entender seu ostracismo em alguns círculos da modernidade.

No seio do próprio movimento impressionista, podemos notar como aquelas décadas do final do século XIX estiveram presentes em artistas como Claude Monet, encarado muitas vezes como aquele que se manteve fiel aos preceitos do movimento até o fim da vida, em 1926. A partir dos anos 1880, a paleta de Monet torna-se cada vez mais preciosa, os tons utilizados não são mais aqueles da natureza natural dos tempos áureos da Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs. Em obras como *Le Parlement, ciel orageux*, de 1904, ou *Les Quatre Arbres*, de 1891, o artista se utiliza de tons raros e artificiais que, a rigor, fogem de uma coloração da própria natureza.

Podemos nos lembrar, sem restrições, do grande projeto de Monet ao criar um jardim particular em sua residência em Giverny. Quando adquiriu a casa em 1890, Monet a reformou, criando um amplo jardim, que seria os motivos para diversas obras até o fim de sua vida, em 1926. Provavelmente, a partir de suas gravuras japonesas, construiu uma ponte típica que facilmente é encontrada em tais gravuras. Entrando em contato com alguns horticultores parisienses, logo importou diversos tipos de plantas e flores, raras e exóticas do mundo todo. Ao invés de sair com seu cavalete em busca da natureza, ele a refez no quintal de sua casa. Buscou os tons preciosos e os reflexos extremos em uma natureza recriada, deixando a artificialidade do jardim próxima à própria natureza. Parece um procedimento do próprio Huysmans em *À rebours*, quando lemos sobre Des Esseintes: “Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (Huysmans 1987). O procedimento de Monet no final do século XIX e início do XX é extremamente ligado às aspirações simbolistas.⁹

Se a paleta de Monet se liga, então, aos procedimentos do luxo e da raridade, da artificialidade do mundo, no próprio Zola, algo da ordem de uma pureza dos corpos, de um entendimento andrógino, tal qual vislumbrava Péladan, pode ser lido no primeiro romance do círculo dos Rougon-Macquart:

Era uma criança, mas uma criança que estava tornando-se mulher. Achava-se vigorosamente no muro alvadio de luar. Era uma criança, mas uma criança que estava tonando-se mulher. Achava-se nesta época indecisa e adorável em que a moça sai da idade infantil. Há então, em cada adolescente, uma delicadeza de botão de rosa nascente, com formas indefinidas um delicioso encanto; as linhas cheias e sexuais da puberdade acentuam-se, ao de leve, nas ingênuas magrezas da adolescência; a mulher desabrocha com os seus primeiros acanhamentos públicos, não conservando quase nada do seu corpo de menina, e pondo inconscientemente em cada feição a afirmativa do seu sexo (Zola 1956, 17).

⁹ Esse caminho indicado para a compreensão da obra final de Monet pode ser refletido na concepção da obra de outra impressionista, Berthe Morisot. Sua paleta se converte para tons pálidos em ambientes carregados de tristeza e melancolia. Os retratos de sua filha, Julie, atestam um pouco essa leitura. Obras como *Jenne fille au lévrier* ou *Julie Manet et sa levrette Laërte*, de 1893, e principalmente *Julie rêveuse*, de 1894, apresentam um mundo decadentista, com torpor sugestionado, em que as aspirações dos efeitos luminosos incididos nos objetos dão lugar para um mundo ligado aos anseios simbolistas, com notas pesadas ou dos vícios discutidos aqui.

No Brasil, a história do Simbolismo é mais presente e acabada na literatura do que nas artes plásticas. Temos trabalhos de fôlego situando as relações de Eliseu Visconti com o movimento, alguns pontos ligando as imagens de Helios Seelinger, Maurício Wellisch, Rodolfo Amoedo ou mesmo Lucílio de Albuquerque e seu *Despertar de Ícaro*, de 1910. No entanto, são estudos pontuais, visto que a história da pintura simbolista no Brasil está por ser escrita. Assim como seus pares em outros lugares do mundo não suscitaram um grupo fechado e coeso, sua dinâmica esteve presente nos modos de elaboração das imagens em uma história conhecida, dos salões ou da Escola de Belas-Artes. É preciso analisar os casos à lupa.

As continuidades no cinema ou no mundo contemporâneo parecem surgir com interesse na cultura. *Picnic at Hanging Rock*, de Peter Weir, de 1975, ou *Morgane et ses nymphes*, de Bruno Gantillon, de 1971. Os devaneios de Ken Russel ou a pintura de Pierre Soulages, Fábio Magalhães e David Ligare podem ser lidas e relacionadas com aquela cultura.

Referências bibliográficas

- Breton, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des Introuvables, 2010.
- Cogeval, Guy, org. *Debussy: la musique et les arts*. Paris: Skira-Flammarion, 2012.
- Costa Junior, Martinho Alves da, org. *Amável leitor: Ensaaios de arte e cultura*. Juiz de Fora: Clioedel, 2019.
- Costa Junior, Martinho Alves da. “A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: Reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século”. Tese de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- Costa Junior, Martinho Alves da. “A mulher nas rochas e o pensamento das imagens”. Em: *Norval 7.0*, org. Rodrigo Sanches, p. 276-291. São Paulo: CISC, 2019.
- Costa Junior, Martinho. “*Fin-de-siècle*: Luxúria, morte e prazer”. VI Encontro de História da Arte – História da Arte e suas fronteiras, Campinas, Brasil, 2010.
- D’Annunzio, Gabriele. *A vitória da morte*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1961.
- Denis, Maurice. *Du symbolisme au classicisme: Théories*. Paris: Herman, 1964.
- Dijkstra, Bram. *Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Dumas, Véronique. *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*. Paris: CNRS Éditions, 2005.
- Fulcanelli. *O mistério das catedrais*. São Paulo: Edições 70, 1964.
- Gibson, Michael. *Simbolismo*. Köln: Taschen, 2006.
- Hoog, Michel. *Musée de l’Orangerie, Les Nymphéas de Claude Monet*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2006.
- Huysmans, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Huysmans, Joris-Karl. *Nas profundezas*. São Paulo: Carambaia, 2018.
- Jullian, Philippe. *Esthètes et Magiciens: l’art fin de siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1969.
- Leadbeater, Charles Webster. *O homem visível e invisível*. São Paulo: Pensamento, 1985.
-

- Moréas, Jean. *Les premières armes du symbolisme*. Paris: Léon Vanier, 1889.
- Moreau, Gustave. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. Paris: Fata Morgana, 2002.
- Paz, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Pedrosa, Mário “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”. Em: *Política das artes*, org. Mário Pedrosa e Otília Arantes, p. 333-340. São Paulo: Edusp, 1995.
- Péladan, Joséphin. *Le vice suprême*. Paris: Éditions des Autres, 1979.
- Péladan, Joséphin. *Comment on devient artiste: esthétique*. Paris: Chamuel, 1891.
- Praz, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.
- Renan, Ary. *Gustave Moreau: 1826-1898*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- Rosenblum, Robert. *1900: Art at the crossroads*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000.
- Rouault, Georges. *Souvenirs intimes: G. Moreau, Léon Bloy, Cézanne*. Paris: E. Frapier, 1926.
- Thuillier, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture “pompière”?* Paris: PUF, 1984.
- Verga, Giovanni. *I grandi romanzi e tutte le novelle*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.
- Zola, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- Zola, Émile. *A fortuna dos Rougons. Os Rougon-Macquart: História natural e social de uma família sob o Segundo Império*. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1956.

Recebido em 01 de agosto de 2023
Aprovado em 17 de outubro de 2023

Dossiê: História das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.40853>

A expulsão dos mouriscos da Espanha: Sete telas que representaram o desterro

*The Morisco's expulsion from Spain:
Seven paintings that represented their exile*

*La expulsión de los moriscos de España:
Siete lienzos que representaron el destierro*

Ximena I. León Contrera*

<https://orcid.org/0000-0003-2558-2484>

RESUMO: O objetivo deste texto é fazer uma aproximação à análise de sete telas produzidas no século XVII, as quais retrataram a expulsão dos mouriscos do reino de Valência, correspondente à primeira fase do desterro dos conversos da Espanha. O olhar para estas sete pinturas envolve tratar das representações presentes nessa encomenda feita pela Monarquia Hispânica, em época de Felipe III, à oficina valenciana Oromig, o contexto de sua produção, o diálogo com fontes escritas, a recepção, a circulação das obras e as representações nos retratos dos desterrados. Nestas telas foram retratados alguns momentos da expulsão dos mouriscos de Valência, tais como os embarques, a chegada no norte da África e as revoltas de mouriscos provocadas por contingências e abusos ocorridas nesse processo.

Palavras-chave: Expulsão dos mouriscos. Valencia. Pinturas comemorativas.

* Doutora e Mestre em História pela Universidade de São Paulo (FFLCH-PPGHS). Pesquisadora Independente. Autora do livro lançado em 2016 "Um Filme Falado: o Mediterrâneo e a história na obra de Manoel de Oliveira" (Ed. Humanitas), resultado do Prêmio História Social 2012 Teses e dissertações contempladas para publicação (Capes-PPGHS/DH/FFLCH/USP). Publicou em 2022 na revista Tempo (UFF) o artigo "Circulação dos mouriscos após a deportação do reino de Granada (1570). Ainda sairá o artigo aprovado para publicação pela revista Maracanan (UERJ) "Como a alimentação serviu para segregar, vigiar e acusar os mouriscos na Monarquia Hispânica do século XVI", integrando o dossiê sobre o tema da História da Alimentação. Pesquisou História e Cinema, Orientalismo no Cinema, hoje continua as pesquisas em Orientalismo na História e História Ibérica Moderna, Mundo Mediterrâneo, o Islã face à cultura Ibérica Moderna, mouriscos (séculos XVI e XVII), messianismo no Islã na Península Ibérica, revoltas populares, História do livro e da leitura, da cultura escrita e sua circulação, jornadas de viagens (rihla), livros e bibliotecas emparedados, história intelectual na Espanha do século XIX, e por fim, história da Alimentação outro tema de grande interesse. Email: ximenalc@gmail.com ; ximenacontrera@alumni.usp.br.

ABSTRACT: The purpose of this text is to approach the analysis of seven paintings produced in the 17th century, portraying the expulsion of the Moriscos from the kingdom of Valencia, corresponding to the first phase of the exile of the converts. The analysis of these seven paintings involves studying the representations presented in this commission of the Hispanic Monarchy, at the time of Felipe III, to the Valencian painting workshop of Pere Oromig. It was analyzed the context of its production, the dialogue with written sources, the reception, the circulation of the paintings and the representations in the portraits of the exiled. On these canvases, some events of the expulsion of the Moriscos from Valencia were portrayed such as their departure, their arrival in North Africa and the revolts of the Moriscos provoked by contingencies and abuses that occurred in this process.

Keywords: Expulsion of the Moriscos. Valencia. Commemorative paintings.

RESUMEN: El objetivo de este texto es hacer una aproximación al análisis de siete lienzos producidos en el siglo XVII los cuales retrataron la expulsión de los moriscos del reino de Valencia, correspondiente a la primera fase del destierro de los convertidos de España. Con la mirada a estas siete pinturas nos dedicamos a tratar de las representaciones observadas en esa atribución hecha por la Monarquía Hispánica, en época de Felipe III, a la oficina valenciana Oromig, el contexto de su realización, el diálogo con fuentes escritas, la recepción, la circulación de las obras y las representaciones en los retratos de los desterrados. En estos lienzos fueron retratados algunos momentos de la expulsión de los moriscos de Valencia, como los embarcos, la llegada a norte de África y las revueltas de moriscos provocadas por contingencias y abusos acaecidos en ese proceso.

Palabras clave: Expulsión de los moriscos. Valencia. Pinturas conmemorativas.

Como citar este artigo:

Contrera, Ximena I. León. “A expulsão dos mouriscos da Espanha: Sete telas que representaram o desterro”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 59-83.

Introdução

Buscamos no presente artigo¹ fazer uma aproximação às representações presentes num conjunto de telas produzidas nos primeiros anos do século XVII, encomendadas para retratar a expulsão dos mouriscos² valencianos da Espanha (1609). Procuramos entender estas obras como

¹ Este artigo se constitui num aprofundamento necessário de item incluído na minha tese de doutoramento (Cap. 5). Para além, estes documentos iconográficos foram tema de apresentações e palestras em eventos e disciplinas da graduação em História na PUC-SP e USP durante os anos de 2020 e 2021.

² População conversa de origem árabe muçulmana, originária da Península Ibérica, e seus descendentes que permaneceram nesses territórios após a queda do reino muçulmano de Granada. Muitos se converteram espontaneamente ao cristianismo, outros o fizeram sob coação em diversos momentos do século XVI, mas neste período, todos eram considerados conversos.

instrumento de comunicação política em seus aspectos laudatórios, em estreito diálogo com escritos apologéticos, característica do período, quando a imagem poderia funcionar não apenas como ilustração do texto escrito, mas como complemento (Bouza 2002, 125). Adicionalmente, um outro aspecto foi incorporado e envolve a discussão sobre as causas e as etapas do desterro mourisco a partir deste conjunto de telas valencianas e de alguns escritos apologéticos.

A nossa abordagem considera estudos de história social, a historiografia da cultura escrita e da história da arte; partindo da premissa de nos aproximar das obras de arte a partir das contingências sociais (Braudel 2007, 177), procurando pensa-las tanto no campo em que se inscrevem como nas suas relações com outras criações estéticas ou outras práticas culturais que lhes são contemporâneas (Chartier 2004, 14).

Ao promover uma leitura de pinturas como documentos de celebração, procuramos compreender as representações pictóricas comemorativas da expulsão dos conversos de mouros dos territórios peninsulares. Por leitura seguimos a interpretação que Chartier³ (apud Salgueiro In: Baxandall 2006, 14) indica ao se referir a Baxandall,

o quadro, a gravura [...] são apreendidos como um documento histórico cujas propriedades técnicas, estilísticas, iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificadas pela experiência social e pela sua própria leitura. É essa maneira de ver que se torna primordial na pesquisa, captada na confrontação entre os códigos e convenções da representação figurada e os traços de esquemas de percepção de determinada época.⁴

Cabe observar que estas obras parecem ter sofrido influência de certos escritos, crônicas, apologias laudatórias produzidas nesse período, mais do que em relatos ou testemunhos da expulsão. Como observa Gil, seriam produções parte do mesmo processo (Gil Saura 2018, 147).

Ao tensionar as representações contidas nas obras da oficina valenciana, ora nos aproximamos, ora nos distanciamos das representações dos mouriscos. Como observa García-Arenal (2013, 303) ao indicar que tantas informações se apresentaram neste período, aumentando a confusão quanto à definição sobre o mourisco para os próprios artífices da Expulsão. Esta confusão encontra-se presente de alguma forma nas telas objeto deste pequeno estudo na medida em que apresentam certos conteúdos paradoxais.

Das sete obras que aqui nos ocupam, seis pertencem atualmente à Fundação Bancaja, de Valencia, e a sétima integra uma coleção particular⁵. Sabemos que o conjunto pictórico da oficina Pere Oromig passa a ser conhecido pela historiografia a partir de meados da década de 1970,

³ Chartier, Roger. "Images", *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris: Puf, 1986. (Tradução da autora da citação)

⁴ Chartier retoma esta discussão posteriormente (2004, 16). Agradeço a Carolina Vaz de Carvalho por me ajudar localizando esse artigo.

⁵ As telas se encontram numa sala de conferências da Fundação Bancaja, com acesso limitado, incluímos quatro delas disponíveis na Wikipedia com informação de Domínio Público. As outras duas podem ser acessadas em <https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>. Aquela na coleção privada pode ser acessada no artigo de Gil: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.332>

contudo desde 1998 após uma exposição e o levantamento da documentação do Arquivo do Reino de Valencia, por Jesús Villalmanzo Cameno, estas obras recebem uma maior atenção (Gil Saura 2018, 34).

Contexto da expulsão

A expulsão dos mouriscos foi instruída por decretos, bandos e cédulas de expulsão, visando à execução da decisão tomada pela Monarquia entre 1609 e 1614. Para cada conjunto de mouriscos habitantes de reinos ou localidades foi produzido um texto oficial diferente, com as especificidades de cada grupo de mouriscos.

Este foi o desfecho de intensos e prolongados debates no âmbito de uma sociedade providencialista e de modelo confessional, que se valia da condução das condutas (Bouza 2002, 109) de grupos minoritários e com foco mormente em questões religiosas/étnicas mais do que raciais (Feros 2006, 89). Motivações econômicas, estratégicas e sociais também influenciaram este processo. Na década de 1580, por exemplo, tida como certa a expulsão não chegou a ser implementada em razão dessas causas.

O desterro se iniciou a partir Valencia, na época, reino com densa e homogênea população de mouriscos e diante de supostas ameaças, buscava-se impedir a organização de alguma defesa ou reação externa, pela crença de que os valencianos seriam os mais perigosos por “seu número e pela repartição em blocos compactos, em bastiões montanhosos próximos a um litoral facilmente acessível desde *barbária*, tudo os fazia temíveis”⁶ (Lapeyre 2009, 60).

As justificativas informadas pelos bandos apontavam para a falta de sinceridade cristã dos mouriscos e a impossibilidade de abandonarem a “seita de Maoma”, indicando a dissimulação de práticas relacionadas ao Islã. Fundamentou-se no princípio de que o conjunto dos mouriscos seria igualmente desonesto, hipócrita, impenitente e inimigo sacrílego da igreja (Bernabé Pons 2009, 112).

Soma-se a circulação abundante de rumores e conspirações mouriscas, muitas sobre a “sempre esperada sublevação geral dos conversos”, sobretudo após a revolta granadina (1568-1570) apesar de serem consideradas algo ilusório (Ruiz Ibañez; Díaz Serrano 2010, 23).

Por não parecerem integrar a sociedade hispânica, a sua expulsão foi concebida como um suposto retorno ao lugar do outro, e não como o exílio de cristãos, condenados a viver em territórios de infiéis e a morrer fora da cristandade.

⁶ “[...] su número, su repartición en bloques compactos, en bastiones montañosos próximos a un litoral fácilmente accesible desde Berbería, todo les hacían temibles”. (tradução livre da autora)

Relacionar o evento à conjuntura política daquele momento foi sugerido por mais de uma vez. Ao principiar o reinado de Felipe III não se conseguiu um trunfo militar e, para além, por questões econômicas, o monarca viu-se forçado a chegar a acordos de paz no norte da Europa. A observação da situação do período (1599-1601) aponta para o acúmulo de derrotas que, mesmo não decisivas, indicavam os limites para a capacidade da Monarquia em sustentar o esforço titânico da década anterior. Com a frustração advinda dos fracassos por uma política que tinha muito de errática, tornou-se necessário para o governo de Madri e de Valladolid (entre 1601 e 1606) mudar o objeto da grande política (Ruiz Ibañez; Díaz Serrano 2010, 22-23).

A decisão pela expulsão dos mouriscos foi comemorada por muitos, apesar do papa Paulo V (Camilo Borghese 1550-1621) permanecer em silêncio. Tanto o pontífice como o inquisidor geral, Niño de Guevara, não concordavam com a resolução, o primeiro pela necessária “insistência evangélica na catequese dos mouriscos” e o segundo por não aceitar abrir um processo global contra o grupo (Bernabé Pons 2009, 111).

Tal iniciativa não seria aceitável do ponto de vista teológico, por fugir da virtude da caridade cristã e porque atingia a totalidade do coletivo. Estes eram os argumentos de cronistas e pensadores contrários à expulsão, como o jesuíta Pedro de Valencia (1555-1620), cujo *Tratado sobre los moriscos de España* recomendava a insistência na evangelização e assimilação do grupo.

Cronista real, Pedro de Valencia considerava os mouriscos como súditos espanhóis do rei, portanto, sujeitos de direitos e obrigações (Carrasco 1999, 49):

Os Mouriscos pois pela maior parte são Cavadores, Ceifeiros, Pastores, Jardineiros, Correios de a pé, Arrieiros, Ferreiros, e de outros ofícios de trabalho e exercício; estão feitos a passar com qualquer, pouca e ruim comida, e gastam pouco, e quando não é mais do não beber, é uma grande vantagem, que nos tem para na Guerra, porque o de vinhos é um muito grande gasto, e em faltando-lhes aos soldados, que o costumam beber, desmaiam, e sentem mais falta dele que da Pólvora. Bem-vindo isto Mahomé, e como endereçada a sua Lei toda a Guerra mandou a seus Mouros com pretexto de Religião que não bebessem vinho coisa, que também lhes foi de proveito para que não plantassem Vinhas, nem grandes possessões em campos, a que se habituassem e não quisessem...⁷ (VALENCIA, 1613, Fl.126v – Fl.36r, 36v,37r)

Se nos decretos de expulsão podemos constatar motivações de ordem religiosa, e previamente as causas econômicas tenham desempenhado um forte papel na demora da concretização da medida, há de se mencionar o papel de freio desempenhado por diversos atores (conselheiros) levantando argumentos religiosos (relacionados ao fato de serem cristãos). Por fim, uma confluência de questões políticas determinou o acontecimento.

⁷ Valencia, *Tratado...* 1613, Fl.126v – Fl.36r, 36v,37r: “*Los Moriscos pues por la mayor parte son Cavadores, Segadores, Pastores, Hortelanos, Correos de Apie, Recueros, Herreros, y de otros oficios de trabajo, y exercicio; estan hechos a pasar con qualquiera, poca y mala comida, y gastan poco, y quando no es mas de el no beber, es una grande ventaja, que nos tienen para en la Guerra, por que el de el vino es un mui grande gasto, y en faltandoles a los soldados, que lo usan beber, desmayan, y sienten mas la falta de el, que la de la Polvora. Bien vido esto Mahoma, y como endereçada su Ley toda a Guerra mandò a sus Moros con pretexto de Religion que no bebiesen vino cosa, que tambien les fue de provecho, para que no plantasen Viñas, ni herdades grandes, a que se aficionasen, y no quisiesen ...*”(tradução da autora)

Os mouriscos retratados como incapazes de se integrar à sociedade hispânica, constituíam-se num suposto perigo para a Monarquia, assim deixando em segundo plano a religião. Daí que a decisão pelo desterro tenha se baseado em motivos políticos, seguindo o princípio da razão de estado (Bernabé Pons 2009, 111 e Feros 2013, 68).

Tendo em vista este assunto, da razão de estado, podemos sugerir que ao decidir pela expulsão, conselheiros do rei aparentemente apresentam o objetivo de “legitimar o Estado absolutista e sua estrutura política” e “o interesse público do Estado, sobre o qual somente o soberano tem o direito de decidir, não compete mais a consciência” (Hobbes apud Koselleck 2009, 31).

Menos que ao Estado, a expulsão atendeu aos interesses de indivíduos próximos ao monarca, o duque de Lerma e seu grupo, quem receberia do rei parte dos bens dos desterrados. Os mouriscos foram expulsos não por atos e comportamentos anticristãos, mas apenas para que a sua tragédia servisse de cortina de fumaça para outras questões. Longe portanto, da “razão de estado cristã”, expressão presente em textos de figuras próximas ao monarca, como Juan de Ribera (1532-1611). O arcebispo de Valencia durante décadas advogou pela expulsão dos mouriscos, sob a alegação de que o monarca teria a obrigação de defender a Monarquia e a seus súditos católicos, evitando que caíssem sob o domínio islâmico (Benítez Sánchez-Blanco 2018, 180).

O processo de demonização do grupo não foi construído de forma isolada para os mouriscos, constituindo-se num exemplo extremo e, mais tarde lamentado, de profundas mudanças da própria Monarquia. Soma-se à constatação de que este fenômeno não apenas afetaria os mouriscos ou a Monarquia, mas também outros poderes ocidentais do final do ciclo de guerras confessionais. Em síntese, as expulsões religiosas e políticas no começo do século XVII não teriam como ser consideradas excepcionais (Ruiz Ibañez; Díaz Serrano 2010, 25-26).

Toda esta trama encontra-se sem dúvida se relaciona com as pinturas que aqui discutimos, e encontram eco na maneira com que os valencianos e suas vicissitudes durante o processo de expulsão foram representados.

Cores e números da expulsão

Salta à vista a organização e a presteza dos procedimentos, motivados pela necessidade de efetivar o desterro de mais de 100 mil pessoas antes da chegada do inverno e do encerramento da temporada certa para a navegação. Era preciso evitar dilações para os embarques precavendo-se de eventuais rebeliões. Havia necessidade de boa vontade dos agentes encarregados, bem como da colaboração dos senhores e dos próprios mouriscos, muitos dos quais arcaram com o transporte daqueles com menos recursos (Lomas Cortés 2011, 99).

Entre 1612 e 1613 foram retratados os eventos da expulsão de 125 mil mouriscos valencianos, a partir dos portos de Denia, Vinaros, Alicante e Grao de Valencia; mas também foram temas telas sobre as revoltas em *Muela de Cortes* e *Vall de Gallinera* ou *Laguar*, e a chegada em África (porto de Orã). As dimensões destas pinturas são de 109 cm x 173 cm e os artistas que as elaboraram: Pere Oromig, Vicente Mestre, Jerónimo Espinosa e Francisco Peralta.

Convém observar que nos séculos XVI e XVII as imagens apresentavam a capacidade de representar não apenas a realidade sensível, servindo também para expressar qualquer conceito por mais requintado que fosse. Cumpriam uma primeira função meramente ilustrativa, de imitação da realidade, no entanto, ao serem apresentadas como alegorias ou emblemas poderiam ainda ser consideradas formas compreensíveis, conhecidas por elas mesmas (Bouza 2002, 126).

Podem também ser consideradas propaganda pela expressividade (que comovia e convencia) e pela fácil compreensão, porque a mensagem pretendia ser clara, pelo menos a quem tinha conhecimento dos eventos e de cada episódio narrado (Bouza 2002, 127-128).

Para além disto e ao considerar que “o escrito e o figurado se encontravam em íntima relação” (Bouza 2002, 125) pontuamos que letrados/escritores dos séculos XVI e XVII produziram escritos com ressonância em elementos pictóricos incluídos nas telas valencianas, que incorporaram letreiros informativos (papiros ou couros). Estes pequenos textos faziam referência a personagens e ao quantitativo dos atores, com legendas da toponímia e às vezes aos acontecimentos retratados.

No âmbito da historiografia, para além da questão da imagem têm se constituído em documentos relevantes para a composição de estatísticas, em comparações e confirmação de dados quantitativos, para coteja-las com cifras levantadas com base em outras fontes. Se os números de expulsos ou mortos não são exatos e não contem informação de origem, ainda assim permitiram atestar o forte controle de todo o processo para erradicação do problema mourisco (Vincent 2013, 30).

A natureza propagandística se fazia necessária à época, pelos inúmeros problemas advindos da expulsão, daí ser sugerido o papel destas telas na sua celebração. Investigações indicam que teriam a finalidade de deixar o legado de uma ação política considerada chave no reinado do filho de Felipe II (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 332-333).

Existem, contudo, outras hipóteses, pois para Villalmanzo nunca teria sido intenção do rei (ou de seus conselheiros) encarregar estes grandes quadros para honrar a Monarquia ou exaltar o triunfo das armas cristãs sobre os mouriscos sublevados. As telas deveriam ressaltar elementos topográficos dos portos e montanhas, cenários do grande evento do reinado de Felipe III (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 341). O espírito descritivo das telas se encaixava na cultura visual

valenciana da época, somado ao gosto do rei e do marquês de Caracena por cartografia e corografia (Gil Saura 2018, 134).

Especulações sobre a quem se dirigiam as obras, considerando um público heterogêneo no futuro sem conhecimento sobre os mouriscos e os eventos retratados, levariam a questionar todo o propósito das realizações. Para alguns, no entanto, a função mais verossímil teria sido a exposição pública em festas (Gil Saura 2018, 148), ainda que não fossem efêmeras, podiam integrar conjuntos com naturezas distintas.

Estudos indicam também que a reprodução das telas parece ter sido múltipla, sendo entregues cópias aos participantes das operações de movimentação, saída das cidades, vilas e aldeias, chegada aos locais de embarque ou na repressão das revoltas do final de 1609. Estas pessoas foram agraciadas com reproduções das telas, como forma de agradecimento. (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 340)

Excetuando uma (*Embarque de los Moriscos em el Puerto de Alicante*), de Oromig, 1613), as pinturas que chegaram aos nossos dias podem não ser originais, mas cópias ou traslados que seriam transpostas para tapeçarias, o que não se concretizou (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 347 e Gil Saura 2018, 149). O plano de realização de telas e/ou tapeçarias apresenta-se num emaranhado de intercorrências e modificações na execução, inclusive quanto aos objetos a serem representados. Conviria, portanto, considera-las como fragmentos de um projeto maior e incompleto (Gil Saura 2018, 140).

Discursos triunfalistas

É possível notar que a fixação da ideia das vantagens da expulsão em distintos suportes (pinturas ou escritos) estaria associada a uma suposta vontade dos mouriscos em partir (Contrera 2018, 478), ainda que textos e imagens tenham incluído narrativas sombrias (revoltas, ataques), parte integrante do processo. Os relatos da violência que se seguiu ao bando inaugural da expulsão podem ter sido escolhas propositais, demonstrando o encerramento do século mourisco com firmeza para dirimir suspeitas de um decaimento da Espanha (Bernabé Pons 2009, 121), além de reforçar o caráter violento do coletivo.

Ao difundir a expulsão lançou-se mão de produções iconográficas e escritas, retratando os mouriscos em meio a supostas festividades pelo próprio desterro. Como observado acima, algumas leituras concordam que as telas não seriam outra coisa que meras transposições visuais de textos apologéticos, como a *Coronica de los moros de España* (1618), de Jaime Bleda (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 352, nota 100) entre outros.

Boa parte dos episódios das revoltas já "eram conhecidos e aparecem explicados na literatura apologética da expulsão [...]" e nelas "são narrados de modo vívido e esquemático" (Gil Saura 2018, 139) e mais, ao não corresponder a uma mera ilustração dos eventos, as representações nos quadros seriam baseadas em escritos construídos para organizar uma realidade (Gil Saura 2018, 147).

Recordemos que nos séculos XVI e XVII existia uma clara consciência de que "o oral, o icônico-visual e o escrito, [...] cumpriam a mesma função expressiva, comunicativa e rememorativa, [...], correspondendo às figuras e aos caracteres escritos a possibilidade de, para além de apresentar, re-presentar o conhecimento" (Bouza 2002, 115). Imagens e textos serviam para a difusão, e daí que estas criações integrariam o processo comunicativo e rememorativo.

Contemplam ainda a existência de múltiplas camadas de representações sobre os acontecimentos. As telas sobre os embarques, por exemplo, exibem os mouriscos em variadas atividades, aparências e movimentos: sentados no chão como berberes/árabes, aguardando a partida, carregando seus bens móveis, em lutas romanas ou danças festivas, amparando idosos ou despedindo-se de suas crianças.

A sutil diferenciação por cor da pele entre cristãos velhos e conversos na tela do embarque em Denia: alguns de tez clara e outros mais morenos, indicaria talvez um uso metafórico, já que na realidade os mouriscos possuíam aparência similar à dos cristãos velhos, como afirma Pedro de Valencia:

... junto com isto há de se considerar que todos estes mouriscos quanto à compleição natural, e por conseguinte quanto ao engenho, condição e brio são espanhóis, como os demais, que habitam a Espanha pois há quase novecentos anos, que nascem, e nela se criam, e é possível ver na semelhança ou uniformidade da aparência com os demais moradores dela ...⁸

Assim, quaisquer diferenças na aparência visíveis no nível individual, na esfera do coletivo passavam a ser insignificantes (Harvey 2005, 10). Conforme Fuchs pontua "embora o racismo baseado na aparência física ainda existisse e o negro se destacasse pela sua cor, os mouros não eram identificados dessa forma", e ainda ressalta que a noção de raça não era o principal foco para os espanhóis do século XVI, particularmente no que tange aos mouriscos, já que inúmeras fontes da década de 1570 indicam que os mouriscos podiam ser encontrados em diversos tons: "*color moreno*", "*color negra*", "*color blanco que tira un poco a membrillo cocho*"⁹ e com frequência "*color blanca*" (Fuchs 2007, 94-95).

⁸ Valencia, *Tratado acerca de los Moriscos de España*, 1606, Fl. 30 e 31, "..... junto con esto es de considerar que todos estos moriscos encuan to a la complexion natural, y por el consiguiente en cuanto al ingenio, condicion, y brio son Españoles, como los demás, que havitan en España pues ha casi novecientos años, que nacen, y se crian en ella, y se hecha a ver en la semejanza ò uniformidad de los talles con los demas moradores de ella.." (transcrição e tradução da autora)

⁹ "Cor branca que puxa um pouco para marmelo cozido" (tradução livre da autora)

Para muitos de seus contemporâneos, os mouriscos ocupavam na Espanha o espaço de uma nação (ou linhagem) diferente dos cristãos velhos, por serem descendentes dos muçulmanos que um dia “invadiram” a Península Ibérica (Feros 2013, 71), dissimulando a sua verdadeira natureza a qual seria exibida momento da partida.

Indagamos se as representações dos mouriscos nas telas buscariam diferencia-los entre si por seu status ser variável. Ao retratar certos conversos com uma pele mais escura (Fig. 2), os artistas indicariam talvez a pertença ao grupo dos outros, da *barbaria*. A identificação do mouro com o norte-africano o distanciaria dos demais súditos da Monarquia. Para muitos, os mouriscos tinham perdido seu status de cristãos ("descristianizados"), passando a ser qualificados como mouros, transformados até em objeto de cativo (Benítez Sánchez-Blanco 2012, 179).

Nas crônicas da revolta das Alpujarras (1568-1570) elaboradas por cronistas cristãos-granadinos¹⁰ são perceptíveis as referências às diferenças de atitudes ao caracterizar mouriscos e mouros. Os primeiros correspondiam aos conversos e os outros considerados muçulmanos, rebeldes, seguidores de Maomé, diferenças apenas culturais, pois a noção fenotípica de raça não se constituía no principal foco da Espanha quinhentista (Fuchs 2009, 117).

Convém recordar que a cor da pele consistia, durante a Renascença, em fator primário na definição da alteridade africana, constituindo-se sempre em ponto explícito a ser comentado (Spicer 2013, 38). No século XVI diversos viajantes de múltiplas origens, quando em territórios africanos, registraram em seus escritos as gradações de cor de pele das populações locais, contudo era no âmbito do contexto Europeu que as associações negativas (a noite, o pecado, luz e iluminação versus escuridão) eram mais frequentes e reducionistas (Spicer 2013, 38).

Se no século XVI a proibição de andar vestido ao estilo mourisco fora motivo de reiteradas ordens oficiais seguidas de protestos e desobediências, quando do desterro parece ter sido desnecessário o controle das vestimentas típicas mouriscas, conforme exibem as telas. Quiçá os artistas entendessem por bem reforçar as dessemelhanças entre os grupos valendo-se das roupas e adereços.

A diversidade na aparência dos mouriscos evoca o texto de um dos apologistas da expulsão, Pedro Aznar Cardona (XVI-XVII) quando nota que, se alguns mouriscos partiam sem nada (andrajosos e malvestidos), outros o faziam carregados de joias, adereços, tecidos¹¹.

¹⁰ O nobre, diplomata, homem de letras, Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) e o soldado e aspirante a cronista real, Luis del Marmol Carvajal (1524-1600).

¹¹ Aznar Cardona, Pedro. *Expulsión justificada de los moriscos españoles, y suma de las excellencias christianas de nuestro Rey Don Felipe el Catholico Tercero deste nombre. Dividida en dos partes*, Huesca, 1612, Segunda parte, Cap. 2, Flv 5 e 6.

A representação singular dos mouriscos nas telas, após tanto tempo de insistência na assimilação, talvez evocasse atitudes de desobediência, um gesto de desafio e afirmação cultural no suposto limiar para a liberdade (Gerli 2017, 194).

Interpretação alternativa indica que a dependência na diferenciação residiria em critérios das autoridades hispânicas: em certos contextos os conversos não eram mais considerados estrangeiros ou cristãos novos, por sua aparência e comportamento (vestuário, penteados, hábitos, formas de falar, preparo de alimentos, sentar-se à mesa etc.), como observou Herzog em recente conferência¹². Vale dizer, não pareciam ser mouriscos ao abandonarem costumes típicos, provando a sua integração à sociedade católica. Nestas telas, revivem a sua plena identidade, de maus conversos, justificativa primeira da expulsão.



Fig.1-*Embarque de los Moriscos en el puerto de Denia*, por Vicente Mestre (1613). (Domínio público, disponível em Wikipedia)
https://pt.wikipedia.org/wiki/Expuls%C3%A3o_dos_Mouriscos#/media/Ficheiro:La_Expulsi%C3%B3n_en_el_Puerto_de_Denia._Vicente_Mestre.jpg

O óleo sobre tela *Embarque de los Moriscos en el puerto de Denia*, por Vicente Mestre (Fig.1/1613) exibe animadas celebrações dos mouriscos que dançam e encenam lutas¹³. Espetáculo paradoxal retrata uma improvável alegria dos desterrados. A tranquilidade das imagens da partida parece estar em consonância com a já mencionada “exata mecânica” da expulsão (Bernabé Pons 2009, 119).

Ainda no escrito *Expulsion Instificada de los Moriscos Españoles*, Aznar Cardona manifesta essa mesma percepção acrescida à desconfiança de conspirações mouriscas:

¹² Herzog durante o debate da Conferência magistral “La conversión religiosa y cívica en el mundo ibérico y el resto de Europa”, Ciclo de Conferencias macrohistoria y el mundo actual, 7 de maio de 2022 (on line)

¹³ *Luchas a la morisca*, disputa greco-romana similar aos *Yağlı güreş* turcos. (Gerli 2017, 191)

E foram-se embora de Espanha os Mouriscos, não com ânimo de ser bons Cristãos: antes saíram felicíssimos, pelo particular de ter que viver em diante entre os infiéis Maometanos, e desobrigados a tratar entre Cristãos, e com obrigação de sê-lo exteriormente, pelo que eram batizados: e foram com ânimo declarado de retornar com o poder do Turco a destruir a Cristandade e estabelecer a sua seita Maometana em toda Espanha (...)¹⁴.

Logo após a partida dos mouriscos, os escritos apologéticos da expulsão proliferaram, justificando a medida e isentando o rei Felipe III de qualquer culpa (Magnier 2010, 6). Tiveram como único propósito a projeção de suas perspectivas ideológicas e propagandísticas (Infante 2022, 22).

Em consonância, há de se observar que os dados presentes nas representações de papiros (ou couros) mostrados nas pinturas com o quantitativo de mouriscos a serem transportados, pela sua exatidão documental, equivaleriam a atas notariais (Gil Saura 2018, 139). Constava em uma: “Os mouriscos embarcados em Denia assistem a Don Christoval Sedeño, procurador geral do marquesado de Denia. Foram entregues grandes e pequenos. Foram quarenta e sete mil e seiscentos” (Fig. 1)¹⁵.

Outra peça sobre saída de Valência, *Embarque de los moriscos en el puerto de Alicante*¹⁶, de Oromig, inclui um letreiro com a toponímia Alicante. Comunica que “Os embarcados em Alicante. Assistindo Don Balthazar Mercader foram quarenta e cinco mil e oitocentos ~ 45.800 ~”¹⁷. Apresenta composição similar à tela do embarque em Denia, porém mais modesta ao retratar grupos humanos de forma mais homogênea, implicando num maior esquematismo por suprimir figuras (Gil Saura 2018, 148). Aparecem umas poucas aglomerações festivas e edificações na parte externa da muralha.

A leitura diversa de Gerli (2017, 193) indica um trecho do escrito de Bleda, confirmando um tom de desafio:

Muitos que pelo caminho se casaram contra as leis da Igreja, chegando a Alicante celebraram as bodas com muita alegria de bailes e danças e música de alaúdes, e *dulçaynas*¹⁸, as mouriscas estavam

¹⁴ *Y se fueron de España los Moriscos, no con animo de ser buenos Christianos; antes bien salieron contentissimos, por el particular de aver de vivir en adelante entre los infieles Mahometanos, y desobligados a tratar entre Christianos, y con obligacion de serlo exteriormente, por lo que eran baptizados: y fueron con animo declarado de volver rabiando con el poder del Turco a destruir la Christiandad, y establecer su secta Mahometana en toda España...* (tradução livre do autor). Aznar Cardona, Huesca, 1612, Segunda parte, Cap. 2, Fl. 8. Observação: para facilitar a leitura foi realizada modernização na escrita. (tradução livre da autora)

¹⁵ “*Los moriscos embarcados en Denia asistē a Don Christoval Sedeño, procurador general del marquesado de Denia. Fueron entregue grandes i pequeños. Fuero quarenta siete mil i ceisientos*”. (tradução livre da autora)

¹⁶ Disponível em Gil Saura, 2018, 138.

¹⁷ “*Los embarcados en Alicante. Asistiendo Don Balthazar Mercader fueron quarenta cinco mil y ochocientos ~ 45800 ~*”. (tradução livre da autora)

O valenciano Balthazar foi “*caballero de la Orden de Santiago, baile general de Valencia, hermano del conde de Buñol*”, comissionado para coordenar o embarque em Alicante. RAH-DBio *on line*

¹⁸ Pelo *Diccionario histórico da língua espanhola*: *dulçaina, duçaina, dulçayna, dulzaina, duçaina, duçana, dulsaina, dulzayna, duçaina* se trata de um instrumento musical de lingueta, parecido ao oboé, instrumento de sopro, portanto. Termo tomado pelo espanhol do francês desde aproximadamente 1280. Disponível em <https://www.rae.es/dhle/dulzaina> Acesso em 3/6/2022

vestidas com o melhor que poderiam... Diziam que iam com gosto aonde o Rei os expulsava: mas que logo voltariam, e nos mandariam embora.¹⁹

Apesar da suposta festança, na tela foi incluída uma força próxima de uma torre armada, correspondendo a um sombrio aviso aos mouriscos, proibidos de apresentar signos do Islã ou de seus antigos costumes. Qualquer atmosfera de celebração parece ser impedida pelo espectro de execução sumária (Gerli 2017, 193).

Esta pintura tem proporções similares às demais (114 x 175cm), no entanto Gil Saura (2018, 148, nota 62) sugere tratar-se de uma cópia ou falsificação, datada entre 1861 e 1934, apesar da confirmação documental da existência de um original sobre Alicante. A diferença mais relevante em relação ao resto da série seria a ausência de identificação de Balthazar Mercader, encarregado do embarque.

O *Embarque de los moriscos en el puerto de Vinaros*²⁰, de Oromig e Peralta, incorporou pergaminhos informativos (couros), letreiros da toponímia e de alguns personagens (Don Jofre de Blanes). Informa que embarcaram 19.600 mouriscos, mais os que partiram das proximidades (Torre de Mancofa), 8.500 pessoas, com assistência de Don Gaspar Vidal. Consta que Dom Pedro Leiva assistiu aos que partiram desde *Alfaques* em galeras de Sicília, transportando “alguns” provenientes de Valencia, Aragão e Catalunha.

Atribuída a Mestre, *Desembarco de los Moriscos en el puerto Orán* (Fig. 3) exhibe o desenrolar dos eventos no porto norte-africano. Ao investigar dois conjuntos documentais, Gil Saura (2018, 149) detectou que, para além desta ser a única tela a retratar um local de chegada, não consta da documentação sobre a série. A confirmação sobre a pertença ao conjunto original, seria apenas de Villalmanzo, quem ao comparar a maneira de representar o gado ou as galeras, entendeu serem similares aos elementos de outros quadros do artista (Gil Saura 2018, 148).

As paisagens vistas ao fundo estão associadas aos territórios, em especial, nos portos valencianos, podendo ser interpretadas como elementos objetivos, baseados na realidade e na observação direta do entorno, correspondendo a uma corografia²¹ perfeita dessas áreas. A proximidade das telas com a realidade física seria essencial para criar uma cenografia reconhecível

¹⁹ *Muchos que por el camino se casaron contra las leyes de la Iglesia, llegados a Alicante celebraron las bodas con mucho regozijo de bayles y danças y música de laudes, y dulçaynas, las moriscas yvan vestidas lo mejor que podían... Dezían que yvan con gusto adonde el Rey los echava; mas que presto bolverían, y nos echarían a nosotros.* (tradução livre do autor) *Coronica de los moros de España, dividida en ocho libros*. Por el Padre Presentado Fray Jayme Bleda...1618.

²⁰ Disponível em <https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>

²¹ Gênero de escrita muito em voga no século XVI em toda a Europa, não muito fácil de definir. Descreve e enaltece as cidades, combinando história, geografia, topografia, história natural, antiguidades e genealogia com descrições socioeconômicas, políticas. Segue um padrão preexistente de tópicos que incluem solo, clima, produtos agrícolas, manufaturas, raridades, monumentos, arquitetura, e restos de antiguidades e tende a se focar na descrição de "coisas" disponíveis ao olho, de origens tanto humana como natural. (KAGAN, 1996, p. 80 e 87). A corografia e geografia descritiva combinavam "fatos" do passado e do presente assim como humanos e naturais de regiões em particular...". (Shapiro 2000, 65-66).

na qual se situam figuras e fatos e, portanto, essa objetividade se relacionaria ao aspecto territorial, legitimando o que ali era representado, outorgando um caráter verosímil (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 349).

Os espaços adquiririam o valor narrativo do fato histórico mediante a conjunção com os textos informativos como aventa Villalmanzo²² (1997 apud Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 341), complementando que tudo está retratado conforme "uma exatidão fotográfica", o que eliminaria eventual subjetividade na representação.



Fig.2- *Embarque de Moriscos en el Grao de Valencia, por Pere Oromig (1613)*

Domínio público, disponível em Wikipedia

https://pt.wikipedia.org/wiki/Expuls%C3%A3o_dos_Mouriscos?tableofcontents=0#/media/Ficheiro:Embarco_moriscos_en_el_Grao_de_valencia.jpg

A outra tela de Oromig, *Embarque de Moriscos en el Grao de Valencia* (Fig.2), contempla topônimos principais e do entorno, evidenciando a figura de quem encomendara as pinturas, o Marques de Caracena (Rodrigo Calderón), figura-chave por ter proclamado o Bando e ser o encarregado da gestão da expulsão²³. A representação de sua pessoa encontra-se em primeiro plano, conforme caberia à autoridade máxima. Outros nobres retratados não são nomeados: o general Agustín Mejía (comandante das forças militares, a quem cabia garantir a ordem) e Francisco Pablo Vaziero (do Conselho real do vice-rei, ouvidor de causas criminais na audiência de Valencia e

²² VILLALMANZO CAMENO, Jesús. La colección pictórica sobre la expulsión de los moriscos: Autoría y cronología. In: *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*, Valencia, Fundación Bancaja, 1997, 53

²³ Segundo Gil Saura, recentes descobertas apontam que o projeto de realização de telas sobre a expulsão, datado de 1611, foi iniciativa de Calderón. O conde de la Oliva de Plasencia (protegido do duque de Lerma e até 1612 ocupava o cargo de secretário da câmara do rei e foi também embaixador extraordinário nos Países Baixos) foi o responsável pela gestão da produção de uma série de tapeçarias, nunca concretizadas, supostamente baseadas nas telas aqui discutidas (Gil Saura 2018, 139-141 e Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 457). A iniciativa de Calderón poderia ter tido a finalidade de ornar suas casas, homenageando o monarca ou ter concebido o projeto para presentear o rei ou o duque de Lerma, o que não aconteceu. (Gil Saura 2018, 142)

ideólogo do projeto que financiaria a expulsão). Em suas mãos se observa o decreto de expulsão (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 49, nota 94).

Se na tela de Mestre (Fig.1) a partida dos mouriscos adota um tom festivo e incongruente, na de Oromig (Fig. 2), existem mais participantes e menos festança. Um mouro ajoelhado parece se despedir da filha que ficaria aos cuidados de cristãos velhos²⁴, a menina é retratada com a tez mais clara que a do pai, para alguns indicando a conversão (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 351-352). Logo atrás vemos outra separação entre pais e filhos: uma mourisca num gestual de desespero deixa sua criança em mãos estranhas. As informações são da permanência de 2.286 crianças em solo peninsular, perdidas por suas famílias.

No estudo comparativo dos decretos de expulsão de cada reino, Benítez Sánchez-Blanco (2012, 217 e 220) detectou que apenas no bando dos mouriscos catalães o problema das crianças pequenas está manifestamente articulado: "aqueles que se dirigiam a terras de infiéis não poderiam levar consigo as crianças menores de sete anos e nem suas mulheres cristãs velhas que não quisessem acompanhá-los". Todos os bandos incluíam dispositivos sobre as crianças, no entanto, as reticências de Roma quanto ao envio de inocentes a terras dominadas pelo Islã, fizeram com que fossem permitidas as partidas com crianças apenas para terras cristãs, pelo menos oficialmente (Benítez Sánchez-Blanco 2012, 284).

O bando da expulsão dos valencianos permitia a permanência nos territórios hispânicos de pessoas menores de quatro anos cujos pais preferiram deixá-los, mas este ponto está relacionado a duas posturas: de grupos de eclesiásticos, que solicitavam permanência obrigatória, e a de interesse militar, procurando evitar tensões durante a deportação (Benítez Sánchez-Blanco 2012, 219). O destino das crianças mouriscas que permaneceram em território espanhol não parece claro, sendo inquestionável que milhares ficaram para trás (Dopico Black 2003, 96), sendo adotadas por famílias cristãs, visando à dispersão e assimilação ou postas como internas em escolas e monastérios. Outras seriam colocadas sob o serviço doméstico (segundo o modelo de *encomiendas* nas Índias) e, no caso das mais velhas, recebendo pequenos estipêndios e, eventualmente, conseguindo a liberdade.

Conforme visto, os diversos grupos de mouriscos não são representados como uma massa homogênea, certas mulheres aparecem cobertas com tecidos brancos e outras vestidas com trajes coloridos. Na tela *Desembarco de los Moriscos en el puerto de Orán*²⁵ a compleição física dos mouriscos não encontra identificação com a dos habitantes locais, vestidos exiguamente com tecidos leves. Se recorreremos ao memorial apresentado à Coroa em outra época por Francisco Nuñez Muley (1490-

²⁴ *Bando general de expulsión de los moriscos de Valencia* (22 sept. 1609). Impresso digitalizado, disponível em PARES: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12901108> Acesso em 20/09/2020

²⁵ Domínio público, disponível em Wikipedia https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Moriscos_Port_d%27Or%C3%A1n._Vicente_Mestre.jpg

1569), sustentando que a vestimenta dos mouriscos era particular, sem identificação com os mouros de além-mar ou da *barbaria*, seria impossível discordar desta defesa de uma cultura específica (Constable 2018, 60 e 62).



Fig.3-Desembarco de los Moriscos en el puerto de Orán, por V.Mestre (1613)

Domínio público, disponível em Wikipedia https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Moriscos_Port_d%27Or%C3%A1n._Vicente_Mestre.jpg

Diferenças na aparência entre conversos e cristãos velhos não eram percebidas pelos habitantes do outro lado do Mediterrâneo. Num manuscrito castelhano escrito em Tunes no século XVII pode ser lido que: “Os mouros andaluzes se diferenciam dos *alarabes* ou *beduínos* pela cor, nas perfeições do corpo, no trato e nos costumes. Os andaluzes são mais brancos, mais bem formados e fortes, em nada diferem dos espanhóis, mais curiosos e mais bem vestidos, costumes que trouxeram da Espanha” (Epalza 1984, 221)²⁶.

Em relação à série de pinturas, alguns historiadores apontam variações significativas entre os grupos das três telas dos embarques e o da chegada em Orã (Gil Saura 2018, 149); para outros a grande oposição estaria entre os retratos dos embarques e das revoltas: partidas ordeiras, conformadas e até festivas, versus ferozes e sinistras representações dos levantes suicidas, quando os mouriscos utilizaram como armas as suas ferramentas agrícolas contra os muito bem armados *tercios* (Gerli 2017, 89).

Posteriormente às saídas da Espanha, as revoltas consistiram num conjunto de motins na região de *Muela de Cortes* e *Vall de Gallinera* (reino de Valencia), motivados por conflitos decorrentes de mecanismos específicos da expulsão em Valencia. Somam-se às causas disputas entre mouriscos e seus senhores, além de ataques aos conversos que carregavam seus pertences aos locais de

²⁶ “los moros andaluces se diferencian de los alarbes o biduinos en el color, en las perfecciones del cuerpo, en el trato y en las costumbres. Los andaluces son más blancos, más bien formados y gruesos, en nada desemejantes de los españoles, más curiosos y más bien vestidos, costumbres que trajeron de España” (tradução livre da autora)

embarque. No interior do distrito de Denia, com seus pequenos vales trancados e escarpados, os mouriscos se fecharam, negando-se a aceitar a expulsão. A explosão decorrente dessas rebeliões foi vinculada ao medo de represálias por crimes cometidos. A violência progrediu para um levantamento anticristão e iconoclasta, resultando na destruição de imagens e igrejas pelos rebelados de Xaló, além de agregar um crescente número de participantes (Lomas Cortés 2009, 141).



Fig.4-Rebelión de los Moriscos en la Muela de Cortes, de V. Mestre (1613)

Domínio público, disponível em Wikipedia

https://es.wikipedia.org/wiki/Expulsi%C3%B3n_de_los_moriscos#/media/Archivo:Moriscos_Muela_Cortes_o_Laguar.Vicent_Mestre_1613.jpg

Os óleos *Rebelión de los Moriscos en la Muela de Cortes* (1613), de Mestre (Fig.4) e *Rebelión de los moriscos en la sierra de Laguar*²⁷ (1613), de Espinosa, chegaram a ser associados por Gerli ao inferno de Dante, de Botticelli (1480-1490), hipótese refutada por Franco Llopis e Díaz del Campo (2019, 347) pela impossibilidade de os artistas valencianos conhecerem as ilustrações quinhentistas e, portanto, dificilmente inspirados por elas. Argumento adicional destes autores seria que o ambiente da oficina valenciana não estaria voltado a uma boa formação intelectual e capacidade artística.

Antonio Corral y Rojas se debruçou no relato das carnificinas (*Relacion del Rebelion y Expulsion de los Moriscos del Reyno de Valencia*, 1613), além de participar no controle do levante em Muela de Cortes. Escolano registrou em *Décadas de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia* (1610) a degola de grande parte dos mouriscos por cristãos velhos, por roubo, nas primeiras fases da expulsão, atos que contribuíram para a revolta. Interpretações consideram que se trataram de exemplos de escolhas propositais para uma mensagem visual com objetivos específicos, baseada numa memória seletiva dos acontecimentos, ao serem exaltados certos sucessos enquanto outros

²⁷ Disponível em <https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>

ficam ocultados, para encaixar representação visual e mensagem oficial (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 346).

Outro escrito, um poema, também integra o rol das produções sobre o desterro mourisco: *Liga deshecha por la expulsion de los moriscos de los reynos de España, compuesto por Luane Mendez de Vanconcelos Caballero Portugues* (1612) e registra um olhar atento às rebeliões valencianas, dedicando inclusive uns poucos versos aos velhos, "ao caso terrível" da morte de mães e suas crianças, além dos embarques e o percurso até África.

Ainda sobre as telas das rebeliões, temos que para além da toponímia, aparecem os nomes dos principais personagens em Muela de Cortes: Don Juan de Cordova (mestre de Campo), o rei Turigi (líder mourisco capturado²⁸) e Don Juan Pacheco (cabo da cavalaria). Na representação pictórica da sublevação de *Vall de Gallinera* ou *Sierra de Laguar*, um dos letreiros resume a tragédia: "Ganham a água os nossos, e por falta dela se rendem e descem a embarcar-se"²⁹, penar dos mouriscos também registrado nas fontes escritas: "... atendeu-se a guardar as águas, onde ficavam mortos, ou presos infinitos que desciam enfurecidos de sede; que era tão grande, que pelas manhãs punham as línguas de fora ao sereno que caía..."³⁰.

O número de revoltados atingiu 20 mil chegando ao *Vall de Laguar*, liderados a princípio pelo mouro Ahmad Mellini. Após a redução, desceram da montanha mais de 13 mil mouriscos embarcados em estado de miséria, como relatado nos escritos da época.

A certa altura da fuga, no frio de novembro, e após embates e escaramuças, os mouriscos tentaram ganhar algum tempo suportando a piora nas inclemências climáticas. Suplicaram por três meses para obter permissão de venda de suas *haciendas*, por considerar que o rei não desejaria que eles ou as fazendas perecessem. Após conversas e refregas, o desfecho dos confrontos foi de mais de 2.500 mortos. Escolano enumera mais de 1.500 rebeldes mortos em atos de crueldade "próprios de tais eventos" em Laguar (Fig. 4):

Porque as crianças de peito foram retiradas dos braços de suas mães e os jogavam nos penhascos; e para não se deter para retirar-lhes os brincos lhes cortavam as orelhas. Um soldado ao reconhecer uma moura morta para ver se levava dinheiros ou joias, viu que tinha uma punhalada na barriga, da qual saía a mão de uma criança; e movido pela pena (...), acabou de retirar; e dando-lhe o sagrado batismo, morreu logo", ao que se segue a narrativa dos suicídios das mulheres mouriscas que se jogavam do penhasco conforme vemos na tela. Quem se feria era despojado de bens e roupas antes de ser morto.³¹

²⁸ O rei dos mouros, nomeou um moleiro pobre de Confrides del Valle de Guadalete, Gerónimo Mellini, que usava o nome Ahmed Sequien Al- Mellini, como o seu capitão general (Gerli, 2017, 191)

²⁹ "Ganã los nuestros la agua, y por falta della se rindê y baxan a embarcarse" (tradução livre da autora)

³⁰ *Décadas ... Libro Décimo, Cap. LIX, fl. 824. "... se atendió á guardar las aguas, donde quedaban muertos, ó presos infinitos, que bajaban rabiando de sed; que era tan grande, que por las mañanas sacaban las lenguas al rocío que caía..."* (tradução livre da autora)

³¹ *Décadas ... Libro Décimo, Cap. LIX, fl. 822. "Porque los niños de teta arrebatában de los brazos de las madres y los estrellaban en las peñas; y por no detenerse á quitarles los zarcillos á ellas, les cortaban las orejas. Reconociendo un soldado una moura muerta por si llevaba dineros ó joyas, la vió que por una puñalada que tenía en la barriga, salía una mano de un niño; y movido á lástima (efectos de la predestinación), le acabó de sacar, y dándole el sagrado bautismo, murió luego."* (tradução livre da autora)

O desespero das mouriscas levou-as a cometer infanticídio, lançando seus bebês ao abismo, seguido de suicídio, drama que se observa claramente na tela de Vicente Mestre (Fig. 4)³². Alguns rebentos em idade de amamentação não sobreviveram à separação de suas mães, daí certas interpretações relacionando as reações das mouriscas em *Muela de Cortes* à possibilidade de serem obrigadas a abandonar as crianças, algo tão intolerável que preferiram a própria morte e a de sua prole à separação (Dopico Black 2003, 96).

Depois das rebeliões, os feridos foram despojados de bens e roupas antes de mortos. Quem partiu da Península o fez em estado de debilitação física e moral profundas. Os sobreviventes foram conduzidos ao porto de Valência e embarcados à África. Segundo Lapeyre (2009, 70-71) embarcaram cinco mil mouriscos procedentes de *Muela de Cortes*. Os insurgentes de *Vall de Laguar* eram mais numerosos e se encontravam em piores condições.

Outra interpretação para as revoltas se relaciona à inquietação da população pela suposta retirada, pelos mouriscos valencianos, de enormes quantias de dinheiro, após os primeiros embarques. Por esse motivo, nos bandos de expulsão posteriores somente mercadorias adquiridas e não quantias em dinheiro tiveram permissão de retirada, causando mais ataques e pilhagens aos desterrados, o que chegou ao conhecimento de quem aguardava a sua vez de partir.

A chegada em Orã

Ao arribar em Orã (cidade presidio), se os mouriscos esperavam uma boa recepção, tiveram ao contrário a má sorte de encontrarem tribos de beduínos, habitantes das proximidades, que os atacaram e roubaram. Quem desembarcou ali tendo saído com escoltas pagas, conseguiu instalar-se em Tremecen (oeste) ou Mostagen (leste), ficando agrupado nas vizinhanças. Aqueles sem recursos para arcar com estes serviços, viram-se atacados por gente que circulava pelos campos próximos à cidade, o que pode ser vislumbrado na pintura.

O governador conde de Águilas encarregado dessa cidade³³ buscava entendimentos com autoridades magrebina para encaminhar aos poucos os recém-chegados. Contudo estas lideranças adiaram as negociações, situação que causou um excesso de mouriscos aglomerados (Bernabé Pons 2009, 121-122). Diante de um porto sobrecarregado na capacidade de acolhida, alguns capitães decidiram se dirigir a territórios não controlados, atirando ao mar muitos passageiros antes de chegar em terra firme.

³² No quadrante superior direito, próximo a um dos pergaminhos informativos

³³ Desde 1509 e por mais 300 anos dali em diante.

A tela sobre a chegada em Orã remete a uma proposição de Pons³⁴ (apud Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 345) sobre serem os mouriscos vistos como demasiado muçulmanos para viver na Espanha e inversamente considerados cristãos o suficiente para não serem aceitos como muçulmanos nos novos lares.

Em momentos diferentes, Lapeyre e Bernabé Pons já fizeram ressalvas quanto ao sem fim de narrativas sobre a crueldade dos norte-africanos para com os desafortunados mouriscos. Lapeyre relativizou “os exageros habituais” quanto ao número de mortes: uma delas indicaria que dos imigrantes valencianos, um quarto teria sobrevivido. O geógrafo considerou que talvez tivesse havido mais pilhagem que chacina e as mortes por esgotamento e fome teriam sido mais numerosas do que as causadas por ataques armados. De toda forma, as tentativas de regressar indicariam uma recepção muitas vezes hostil nesses locais (Lapeyre 2009, 65; Bernabé Pons 2009, 123).

A carência de fontes para reconstrução dos massacres em Orã e a consequente incerteza rondam a documentação, o mesmo valendo para o silêncio da memória coletiva e aos escritos mais detalhados, ainda que as poucas fontes textuais sobreviventes (em aljamiado), refiram-se a ataques e atrocidades cometidas por nômades (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 346).

Existem muitas incógnitas sobre a *Llegada de los Moriscos a Orán*, de Mestre (1613), tendo em vista a incerteza sobre o destino dos mouriscos abandonados a sua sorte ou vítimas de abusos no percurso marítimo. A marcação de topografia mesmo perceptível não se iguala às demais, sendo informado na tela que: “A maior parte dos mouros do reino de Valencia foram desembarcados e na paragem de Orã para ir a Fez e Marrocos. Mas os árabes lhes cortavam o caminho e os roubavam e matavam e forçavam mulheres e os demais foram a Argel, Tunes e Tetuan.”³⁵

Diferentemente das pinturas sobre os embarques, com o espaço pictórico dividido verticalmente em terra e mar; na tela do desembarque em Orã a distribuição se dá em sentido horizontal, a partir do mar, com navios e torres em primeiro plano e apenas ao fundo, podem ser vistos os mouriscos desembarcados atacados por berberes. A ausência de construções em meio a um território desértico se soma como contraste com os elementos construtivos das telas que retrataram os embarques. Nestas pinturas observam-se os portos de Denia, Grao de Valencia, Vinaroz e Alicante, representados com inúmeras e variadas edificações, identificáveis para um público valenciano, já em Orã os desterrados chegam a um lugar desconhecido e sem construções (para além das torres costeiras), apenas um sem fim de tendas, deparando-se com atos de violência somados às sofridas na travessia marítima.

³⁴ Pons Bernabé, Luis F. “Musulmanes sin Al-Andalus ¿Musulmanes sin España? Los moriscos y su personalidad histórica”, *eHumanista*, v. 37 (2017): 249.

³⁵ “La maior parte dos moros del reino de Valencia fueron desembarcados e en paraje de Oran para Yr a Fez y Marruecos. Pero los alarbes les salían al camino y les robaban y matavan y forçavan las mujeres y los demás fueron a Argel, Tunes y Tetuan” (tradução livre da autora)

O aviso (couro) informativo à direita sumariza os eventos: “Encontrou-se por registros das aduanas dos quatro Comissários Gerais que passaram de 150 mil que embarcaram para *barbária* sem que os mataram e ficaram no reino vivos que passaram de mil”.³⁶

Considerações finais

Mais do que aportar elementos para a compreensão de expulsão, a aproximação a essas telas permite perceber alguns indícios quanto à percepção sobre os mouriscos dos responsáveis pelas ações para concretização do desterro. As imagens confirmam também que não existia um único tipo de mourisco. Muitas dessas percepções se inscrevem numa "história de contrastes, de conflitos, de hegemonias, de espoliações, de imposições, de ocultamentos e periferizações como todas as histórias do homem" (Castelnuovo 2006, 143).

As pinturas produzidas para integrar um conjunto de estilo significativamente homogêneo, revelam a pluralidade das vicissitudes enfrentadas pelos mouriscos valencianos durante os procedimentos da expulsão.

Apresentam um potencial equivalente aos múltiplos escritos apologéticos, por demonstrar eficácia na persuasão do serviço à memória sobre a uma medida em que o disciplinamento social, pedagogia e propaganda (Bouza 2002, 108 e 110) se sobrepôs à caridade cristã. Caberia sugerir a sua interpretação como mais um elemento de uma história politizada, conforme Lipsio e Botero, narrando “histórias diretamente vinculadas com as necessidades políticas dos príncipes” (Kagan 2010, 184). No entanto, convém salientar que nestas obras não se vislumbra a figura real, mas sim a de seus representantes e responsáveis pelas ações, indicando o poder de coação da Monarquia sobre os conversos.

Destacamos ainda, o fato das telas terem sido reproduzidas por cópias ou traslados (atendendo ao objetivo da circulação junto aos participantes da expulsão), bem como a fácil compreensão das imagens (Bouza 2002, 128), características que as tornaram objetos de celebração, registro documental, produzidas quase como "crônicas visuais" de um evento em curso (Franco Llopis; Díaz del Campo 2019, 340) conforme avançavam os procedimentos.

A síntese de representações sobre os mouriscos oferecidas pelas telas envolve: estarem fora da cristandade, serem exóticos, com costumes próprios, propensos a guerras e à destruição (e autodestruição) e, por fim, o desterro em terras incivilizadas do além-mar, tomando emprestadas as palavras de Jaime Bleda de

³⁶ "Hallose por registros de las aduanas de los quatro Comisarios Generales que pasaron de ciento y cinquanteta mil los que embarcaron para Berneria sin los que mataron y quedaron en el reino vivos y muertos que masaron de mil." (tradução livre da autora)

que mereciam ser justamente desterrados de Espanha, segundo a grave doutrina a que se fez referência, continuando as suas enormes e atrozes maldades, e tentado turbar a paz da república Cristã, bem mereciam ser desterrados do mundo. (Bleda, 1618, fl. 896b)³⁷.

Fontes

Bando – EST-LEG, 2638BIS, 63. 1609, septiembre 22. Valencia. *Bando de la expulsión de los moriscos, publicado por el marqués de Caracena, virrey de Valencia.*

Coronica de los Moros de España, Dinidida en ocho Libros. Por el Padre Presentado Fray Jayme Bleda, Predicador general de la Orden de Predicadores, Calificador de la Inquisicion de Valencia. Al Illustrissimo, y Excellentissimo Señor don Francisco de Sandoual, y Rojas, Duque de Lerma, Marques de la Ciudad de Denia, Cardenal de la Santa Yglesia Romana, &tc. Con licencia, En Valencia, en la Impression de Felipe Mey. Año 1618. [fotocópia de impresso digitalizada] (Biblioteca Majori Coll. Rom. Societ. Jesu. / Biblioteca Naz. Roma Vittorio Emmanuele)

Décadas de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad. Reino de Valencia por el licenciado Gaspar Escolano ... Segunda Parte ... Tomo II. Terraza, Aliena y Compania Editores, 1879.(Impresso Digitalizado The University of Chicago).

Expulsion Ivstificada de los Moriscos Españoles. Y fama de las excellencias Christianas de nuestro Rey Don Felipe el Catholico Tercero deste nombre. Diuidida en dos partes. Compuesta por Pedro Aznar Cardona Licenciado Theologo... Con licencia. En Huesca, por Pedro Cabarte. Año 1612.

Liga desbecha por la expulsion de los moriscos de los reynos de España, compuesto por Iuane Mendez de Vanconcelos, Cavallero Portugues, entretenido por su Magestad, cerca la persona del General del Armada del mar Oceano. A DON MANVEL ALONSO Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Capitan General de la costa de Andaluzia, Gentilhombre de la Camara de su Magestad. CON PRIVILEGIO. EN Madrid por Alonso Martin. Año 1612. [impresso, fotocópia digitalizada, Bayerische Staatsbibliothek Munchen]

Relacion del Rebelion y Expulsion de los Moriscos del Reyno de Valencia. Por don Antonio de Corral y Rojas, Cavallero del Habito de Santiago, Capitan, y Sargento mayor de Valladolid y su partido, Palencia, y su Obispado por el Rey nuestro Señor. (1613) [impresso, cópia digitalizada, Biblioteca Nacional Espanha]

Valencia, Pedro de. Tratado acerca de los Moriscos de España. In: *Obras Varias.* M.S. BNE, Mss. 8888, 1613.[Manuscrito cópia digitalizada, Biblioteca Nacional Espanha]

Referências bibliográficas

Baxandall, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.* Trad. Introdução à edição brasileira Helena Angotti Salgueiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Belting, Hans. *Imagem y culto. Uma historia de la imagen anterior a la edad del arte.* Trad. Madrid; Akal, 2009.

³⁷ "...mereciam ser justamente desterrados de España, segun la grave doutrina que se ha referido, continuado sus enormes, y atroces maldades, y tratado turbar la paz de la republica Chistiana, bien mereciam ser desterrados del mundo." (tradução livre da autora)

- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael. “La expulsión de los moriscos”. Em: *Los Moriscos Españoles Trasterrados.*, Julia Teresa Rodríguez de Diego; Eduardo J. Marchena Ruiz, 32. Madrid: Secretaria General Técnica, Centro de Publicaciones/Ministerio de Cultura, 2009.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael. *Tríptico de la Expulsión de los Moriscos. El triunfo de la razón de estado.* Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael. “La expulsión de los moriscos: el triunfo de la razón de Estado”. Em: *Refugiados, exiliados y retornados en los mundos ibéricos (siglos XVI-XX)*, José Javier Ruiz Ibañez, Bernard Vincent (coord), 175-194. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Bernabé Pons, Luis F. *Los moriscos, conflicto, expulsión y diáspora.* Madrid: Catarata, 2009.
- Bernabé Pons, Luis F. “Una crónica de la expulsión de los moriscos valencianos. Los cuadros de la Fundación Bancaja”. *Sharq al-Andalus*, n.14-15 (1997-1998): 535-538.
- Bouza, Fernando. “Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII”. Trad. *Cultura*, n. 14. Lisboa: CHC da Universidade Nova de Lisboa (2002): 105-171.
- Braudel, Fernand. *O Mediterrâneo de o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II.* Trad. V. 2. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- Braudel, Fernand. *O modelo italiano.* Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Carrasco, Rafael. “El Tratado sobre los moriscos de Pedro de Valencia. El discurso sobre la expulsión de los moriscos. Estudio Introdutorio”. Em: *Pedro de Valencia. IV Escritos Sociales. 2. Escritos políticos.* VVAA, 13-65. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- Castelnuovo, Enrico. “De que estamos falando quando falamos de história da arte?” Em: *Retrato e Sociedade na Arte Italiana. Ensaios de história social da arte.* Enrico Castelnuovo, Trad., 125-146. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Chartier, Roger. “A ‘nova’ história cultural existe?”. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, Universidade de Nova Lisboa, 18, série II (2004): 9-22.
- Constable, Olivia R., Vose, Robin (ed.) *To live like a Moor: Christian perceptions of Muslim identity in medieval and early modern Spain.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018.
- CONTRERA, Ximena Isabel León. *O desterro dos naturais da terra. Escrita, cotidiano, profecias e revolta na expulsão dos mouriscos de Espanha (1492-1614)* (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- Dopico Black, Georgina. “Ghostly Remains: Valencia, 1609”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7 (2003): 91-100.
- Epalza, Mikel de. “Nuevos documentos sobre descendientes de moriscos”. *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori.* Roma: Instituto Español de Cultura (1984): 195-228.
- Feros, Antonio. “Reflexiones atlánticas: identidades étnicas y nacionales en el mundo hispano moderno”. *Cultura Escrita & Sociedad*, n.2 (2006): 77-107.
-

Feros, Antonio. “Retóricas de la Expulsión”. Em: *Los Moriscos: Expulsión y Diáspora. Una perspectiva internacional*. Mercedes García-Arenal, Gerard Wiegers (eds.), 67-101. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.

García-Arenal, Mercedes. “Los Moriscos en Marruecos: de la emigración de los granadinos a los hornacheros de Salé”. Em: *Los Moriscos: Expulsión y Diáspora. Una perspectiva internacional*, Mercedes García-Arenal, Gerard Wiegers (eds.), 275-311. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.

Franco Llopis, Borja; Díaz del Campo, Francisco Moreno. “Los Lienzos de la expulsión de los moriscos de la Fundación Bancaja”. Em: *Pintando al Converso. La imagen del morisco en la península Ibérica*, Franco Llopis; Díaz del Campo, Francisco Moreno, 307-361. Madri: Ediciones Cátedra, 2019.

Fuchs, Barbara. *Exotic Nation: Maurophilia and the construction of early modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Fuchs, Barbara. “The Spanish Race”. Em: *Rereading the Black Legend. The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo, Maureen Quilligan (eds.), 88-98. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

Gerli, E. Michael. “The Expulsion of the Moriscos. Seven monumental paintings from the kingdom of Valencia”. Em: *The Routledge Companion to Iberian Studies*, Muñoz-Basol et al., 184-200. London; New York: Routledge, 2017.

Gil Saura, Yolanda. La tapicería de la expulsión de los moriscos. Un proyecto frustrado de Rodrigo Calderón. *LOCVS AMENVS*, n.16 (2018): 133-153.

Harvey, LP. *Muslims in Spain - 1500 to 1614*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Infante, Catherine. *The Arts of Encounter Christians, Muslims, and the Power of Images in Early Modern Spain*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2022.

Kagan, Richard L. La corografía en la Castilla: género, historia, nación. *Actas del III Congreso de la AISO*, I, Toulouse-Pamplona, 1996, 79-91.

Kagan, Richard L. *Los Cronistas y la Corona: La política de la historia en España en las Edades Media y Moderna*. Trad. Madrid: Marcial Pons, 2010.

Koselleck, Reinhart. *Crítica e Crise. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

Lapeyre, Henry. *Geografía de la España morisca*. Trad. València: Universitat de València, 2011.

Lomas Cortés, Manuel. *El puerto de Dénia y el destierro morisco (1609-1610)*. València: Universitat de València, 2009.

Lomas Cortés, Manuel. *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*. València: Universitat de València, 2011.

Magnier, Grace. *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos. Visions of Christianity and Kingship*. Leiden/Boston: Brill, 2010.

Márquez Villanueva, Francisco. El problema historiográfico de los Moriscos. *Bulletin Hispanique*, 86, n.1-2 (1984): 61-135.

Perceval, José María. “Las relaciones entre cristianos y moriscos: la construcción del 'otro' que fue expulsado en 1609”. Em: *La Expulsión de los Moriscos*, Antonio Moliner Prada(ed.), 41-64, Barcelona: Nablá Ediciones, 2009.

Regla, Joan. *Estudios sobre los moriscos*. Barcelona: Ariel, 1974.

Ruiz Ibañez, José Javier; Díaz Serrano, Ana. “Las raíces de una patología: la Monarquía Hispánica en 1609”. Em: *400 aniversario del primer bando de expulsión de los moriscos 1609-2009. Seminario Internacional Valle de Ricote*, María Cruz Gómez Molina; José Miguel Abad González, (coord.), 17-31. Valle de Ricote: Consorcio Turístico Mancomunidad Valle de Ricote, 2010.

Shapiro, Barbara J. *A culture of fact: England, 1550 -1720*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

Spicer, Joaneath. “European perceptions of blackness as reflected in the visual arts”. Em: *Revealing the presence in Renaissance Europe*, Joaneath Spicer, 37-59, Baltimore: Walters Art Museum, 2013.

Vincent, Bernard. *El Río Morisco*. Trad. Zaragoza: Prensas de la Universidad, 2015.

Vincent, Bernard. “La geografía de la expulsión de los moriscos”. Em: *Los Moriscos: Expulsión y Diáspora. Una perspectiva internacional*, Mercedes García-Arenal, Gerard Wiergers (ed.), 27-44. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.

Recebido em 09 de outubro de 2023

Aceito em 03 de dezembro de 2023

Dossiê: Histórias das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41196>

A imagem do corpo feminino na mídia:¹ a história do presente, o peso da leveza e a economia da sedução

The image of the female body in the media:

the history of the present, the weight of lightness and the economy of seduction

*La imagen del cuerpo femenino en los medios de comunicación:
la historia del presente, el peso de la ligereza y la economía de la seducción*

Rodrigo Daniel Sanches*

<https://orcid.org/0000-0003-3433-0916>

Júlio Alves Lima de Castro Leite**

<https://orcid.org/0009-0005-3924-6758>

RESUMO: Partindo de experiências midiáticas envolvendo a imagem feminina, a reflexão aqui proposta busca investigar e compreender, desde 2014 até hoje, como a silhueta da mulher está sendo desenhada, moldada e (re)significada para circular na ambiência midiática, constituindo uma história do presente (sobre o corpo feminino). Portanto, questionamos: como funcionam as imagens que interpelam a mulher na atualidade, naturalizando sentidos sobre corpo, beleza e sucesso? O que um corpo, na atualidade, deve apresentar para ser considerado belo? Como a mídia, espaço privilegiado de reprodução e circulação de imagens, discursiviza o corpo feminino?

¹ Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, Brasil.

* Pós-Doutor em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (FCL/SP). Doutor em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP), onde desenvolveu pesquisa em interface entre a Comunicação, Publicidade e Psicologia. Os resultados têm contribuído para o debate sobre a imagem do corpo feminino na mídia (Folha de S. Paulo; Jornal O Globo; TV Cultura; Jornal da USP; Rádio CBN; Rádio USP) e suas implicações na saúde (Consultor Científico do Conselho Regional de Nutricionistas da 3ª Região - CRN3-SP/MS; conferencista em eventos científicos de comunicação, nutrição, transtornos alimentares, entre outros). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Possui graduação em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) pelo Centro Universitário Ibero-Americano. Tem interesse nos seguintes temas: teoria e pesquisa em comunicação, publicidade e propaganda (história, efeitos psicológicos e sociais), psicologia, comportamento, mídia e saúde, a imagem do corpo feminino na mídia. E-mail: rodrigo.dsa@alumni.usp.br.

** Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, graduado em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero. Área de estudos: comunicação social, mídia economia da atenção, sedução algorítmica, plataformas digitais, subjetividades, comportamento. E-mail: juliocastroleite@yahoo.com.br.

Nos últimos nove anos, o que mudou em relação aos estereótipos sobre o corpo feminino? Para responder a tais questionamentos, mobilizaremos os pressupostos teórico-metodológicos de Kamper (*as máquinas de olhar*), Leite (*economia da sedução e atenção*), Lipovetsky (*estética da leveza*), Lipovetsky e Serroy (*capitalismo transestético*) e Sanches (*texto midiático das novas dietas, beleza e boa forma*). Os resultados apontam que, em aproximadamente dez anos, a imagem do corpo feminino na mídia continua sendo (re)significado de maneira praticamente idêntica. Os estereótipos operam na lógica da estética da magreza. Transformado em imagens, o corpo vem perdendo sua essência natural e histórica. A história do presente do corpo feminino revela-se um presente impossível: as imagens conseguem se livrar dos corpos, já o contrário demonstrou-se impossível.

Palavras-chave: Imagem feminina. Corpo. Mídia. Estética da leveza. Economia da sedução.

ABSTRACT: Starting from media experiences involving the female image, the reflection proposed seeks to investigate and understand, from 2014 until today, how the female silhouette has been designed, shaped, and resignified to circulate in the mediatic environment, building a history of about the female body in the present times. Therefore, we ask how the images that challenge women today work. Do they naturalize senses about body, beauty, and success? What does a body, nowadays, have to present to be considered beautiful? How does the media, as a privileged space for reproducing and circulating images, discuss the female body? In the last nine years, what has changed regarding stereotypes of the female body? To answer such questions, we will mobilize the theoretical-methodological premises Kamper (the looking machines), Leite (economy of seduction and attention), Lipovetsky (aesthetics of lightness), Lipovetsky and Serroy (trans-aesthetic capitalism), and Sanches (media text of the new diet, beauty, and fitness). The results indicate that, in approximately ten years, the image of the female body in the media continues to be resignified in a practically identical way. Stereotypes operate in the logic of the aesthetics of thinness. Transformed into images, the body has lost its natural and historical essence. The history of the present of the female body turns out to be impossible: the images manage to get rid of the bodies, whereas the opposite proved impossible.

Keywords: Feminine image. Body. Media. Aesthetics of lightness. The economy of seduction.

RESUMEN: A partir de experiencias mediáticas que involucran la imagen femenina, la reflexión aquí propuesta busca investigar y comprender, desde 2014 hasta hoy, cómo la silueta de la mujer está siendo diseñada, moldeada y (re)significada para circular en el ambiente mediático, constituyendo una historia del presente (sobre el cuerpo femenino). Por lo tanto, nos preguntamos: ¿cómo funcionan las imágenes que interpelan a la mujer hoy en día, naturalizando significados sobre el cuerpo, la belleza y el éxito? ¿Qué debe presentar un cuerpo hoy en día para ser considerado bello? ¿Cómo discursivizan el cuerpo femenino los medios de comunicación, espacio privilegiado de reproducción y circulación de imágenes? ¿Qué ha cambiado en los últimos nueve años en cuanto a los estereotipos sobre el cuerpo femenino? Para responder a estas preguntas, movilizaremos los supuestos teóricos y metodológicos de Kamper (las máquinas de mirar), Leite (economía de la seducción y la atención), Lipovetsky (estética de la ligereza), Lipovetsky y Serroy (capitalismo transestético) y Sanches (texto mediático de las nuevas dietas, la belleza y la buena forma). Los

resultados señalan que, en aproximadamente diez años, la imagen del cuerpo femenino en los medios de comunicación sigue (re)significándose de forma casi idéntica. Los estereotipos operan en la lógica de la estética de la delgadez. Transformado en imágenes, el cuerpo ha ido perdiendo su esencia natural e histórica. La historia del presente del cuerpo femenino se revela como un presente imposible: las imágenes consiguen deshacerse de los cuerpos, mientras que lo contrario ha resultado imposible.

Palabras clave: Imagen femenina. Cuerpo. Medios de comunicación. Estética de la ligereza. Economía de la seducción.

Como citar este artigo:

Sanches, Rodrigo Daniel & Leite, Júlio Alves Lima de Castro. “A imagem do corpo feminino na mídia: a história do presente, o peso da leveza e a economia da sedução”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 84-107.

A história do presente (ou o presente impossível): o triunfo das imagens sobre os corpos

O pesquisador alemão Dietmar Kamper observa que, durante o século XX (o que também se estende e se aprofunda no século XXI), “a autorreferencialidade do espírito humano caiu numa prisão de imagens, padrões e signos da qual não existe saída” (2016, 30). Dedicado à Antropologia Histórica, Sociologia e Filosofia e reconhecido por seus estudos sobre corpo, imagem e cultura, Kamper sugere ainda outra máxima: “o corpo é colocado na imagem, fixado sobre a escrita e, em termos temporais, decretado como *presente impossível*” (2016, 64 – grifo nosso).

Ao analisar os paradoxos e os contrastes de que é feita a história do corpo no século XX e seguindo para o século XXI, Courtine (2008) levanta um importante questionamento: com a multiplicação dos corpos e o aprofundamento da exploração visual do ser vivo, meu corpo será sempre meu corpo? A história do corpo, diz Courtine (2008), está apenas começando. Nesse contexto, o presente artigo busca analisar e refletir sobre “a história do presente” (Gregolin 2007) em relação às representações do corpo feminino na mídia. Em “A tirania das dietas: dois mil anos de luta contra o peso”, a historiadora da medicina e escritora Louise Foxcroft (2013) relata que, quando completou 10 anos de idade, em 1966, percebeu na cultura da época que a beleza estava sendo medida e trabalhada, em meio à segunda onda do feminismo, e as mulheres estavam sofrendo sob a tirania de uma forma corporal prescrita (Foxcroft 2013). Ao analisar séculos acumulados de conselhos e instruções sobre a modelagem do corpo feminino, levantando aspectos sobre a psicologia, medicina (em especial a estética), inovação, mídia, imagem, celebridades, mercado, cultura, entre outros aspectos, a historiadora enfatiza categoricamente: o corpo “não é

apenas inevitável, mas também o que a sociedade diz sobre ele, o que consideramos como ‘natural’, na verdade, é socialmente construído” (Foxcroft 2013, 14).

De celebridades, blogueiras *fitness*, estrelas de Hollywood à Câmara Municipal de São Paulo, que no dia 25 de maio de 2022 aprovou um projeto de lei a fim de criar o *Dia da Harmonização Facial* (Figueiredo 2022), são inúmeros os exemplos e discursos sobre o corpo, em especial o feminino. Mesmo durante a pandemia de COVID-19 foi possível observar práticas midiáticas para manter a forma e até mesmo emagrecer durante o isolamento. Diariamente, seja no noticiário ou em programas de TV, jornais, portais de notícias ou redes sociais, podemos observar imagens envolvendo o corpo feminino. Um fenômeno cultural baseado em uma obsessão coletiva pela busca por formatos corporais específicos. Um arquétipo de corpo em constante mutação, o que deixa o sujeito-mulher à deriva, sem saber qual será a próxima atualização do *design* físico. Em matéria de beleza feminina, é como se a mulher precisasse estar sempre *up to date* (Sanches 2018), por dentro das novidades sobre o corpo e aparência vigentes no momento. É o que Sanches (2018) denomina *texto midiático das novas dietas, beleza e boa forma*. Trata-se do entrelaçamento ideológico entre mercado, capitalismo, economia da atenção/sedução, globalização, a linguagem publicitária empregada nos enunciados sobre moda, dieta e boa forma, tecnologia, informação e celebridades (entre tantas outras propriedades). E, claro, do emprego incessante e ininterrupto de imagens do corpo feminino.

Em seu trabalho de pesquisa sobre imagens e dizeres do/sobre o corpo e divulgadas no ciberespaço sobre práticas corporais das festas *rave*, Azevedo (2013, 43) observou que as imagens que circulam na internet, em sua forma sobredeterminada pela mídia, passam a compor um universo de evidências de sentidos que naturalizam certas significações para os corpos dos sujeitos (no caso específico, dos participantes das festas *rave*). É nesse processo – esclarece – que sentidos como os de beleza se constituem, através de um jogo de filiações históricas que os determinam, mas que jamais se estabilizam completamente.

O caldeirão de sentidos das imagens dos corpos femininos produzidas pela mídia atua como um operador de uma memória discursiva inscrita sócio-historicamente sobre beleza, dieta, corpo, moda, realização, sucesso e felicidade. Uma iconografia capaz de moldar um arquétipo corporal feminino e que apresenta uma potência discursiva, capaz de influenciar em práticas e condutas sociais e de saúde, como o ato de alterar o desenho do corpo² (um exemplo é a tentativa de emagrecer através de dietas da moda). Partindo de experiências midiáticas envolvendo a imagem

² Quando observamos que as imagens midiáticas são capazes de influenciar em práticas e condutas corporais, destacamos a recente revisão sistemática publicada em fevereiro deste ano “*Global Proportion of Disordered Eating in Children and Adolescents: A Systematic Review and Meta-analysis*”. A revisão analisou 32 estudos realizados em 16 países e mostrou que “*more than 1 in 5 children and adolescents presented with disordered eating*” (López-Gil et al. 2023, 366).

do corpo feminino, a reflexão aqui proposta busca investigar e compreender, desde 2014 até hoje, como a silhueta da mulher está sendo desenhada, moldada e (re)significada para circular na ambiência midiática. Portanto, questionamos: como funcionam as imagens que interpelam a mulher na atualidade, naturalizando sentidos sobre corpo, beleza e sucesso? Como essa dinâmica midiática opera produzindo sentidos sobre dietas e corpo e silenciando tantos outros sentidos possíveis? Nos últimos nove anos, o que mudou em relação aos estereótipos sobre o corpo feminino? Os objetivos da pesquisa (e seus desdobramentos) são investigar, compreender e refletir sobre a história do presente do corpo feminino, tendo como *corpus* de análise imagens em circulação no ambiente midiático. De acordo com o relatório TODXS/10 (O Mapa da Representatividade na Publicidade Brasileira)³, elaborado pela “Aliança sem Estereótipos” e ONU Mulheres (Organização das Nações Unidas), o principal aspecto subjacente aos estereótipos publicitários no Brasil é o “padrão de beleza” (em relação às mulheres). Mas, afinal, qual o padrão de beleza atual? Diante de um cenário midiático que seleciona e incentiva a circulação de determinado formato de corpo, qual o retrato de beleza contemporâneo? Qual o modelo de corpo que preenche os espaços midiáticos? O que um corpo, na contemporaneidade, deve apresentar para ser considerado belo? Quais suas características? Suas proporções? Como a mídia, espaço privilegiado de reprodução e circulação de imagens, discursiviza o corpo feminino? Para responder a tais questionamentos, mobilizaremos os pressupostos teórico-metodológicos de Eco (2010), Foxcroft (2013), Kamper (2016), Leite (2022), Lipovetsky (2016), Lipovetsky e Serroy (2015) e Sanches (2018). Entendemos que as imagens devem ser submetidas ao interrogatório histórico. Para compreendê-las, o historiador/analista/pesquisador pode investigar a relação que estabelecem com a tradição e/ou com o contexto de produção de uma certa época e cultura. Nosso interesse pelo passado recente e pelo presente das imagens midiáticos do corpo feminino parte de demandas concretas de nosso tempo.

A silhueta filiforme e as máquinas de olhar

Dentre todos os aspectos que compõem o que chamamos de corpo belo na atualidade, uma particularidade se sobressai com especial potência e eficácia: a magreza (Deram 2014; Foxcroft 2013; Lipovetsky 2016; Lipovetsky e Serroy 2015; Sanches 2018; Sousa e Sanches 2018; Weinberg

³ A pesquisa TODXS nasceu em 2015 com o objetivo de mapear como gênero e raça são representados pela publicidade brasileira, através de análise de comerciais de TV e posts de Facebook. Desde a primeira onda, o estudo se converteu numa importante fonte de pesquisa de profissionais de comunicação, jornalistas, pesquisadores e estudantes, apontando as evoluções (e retrocessos) do conteúdo publicitário produzido pelo mercado brasileiro. Hoje, é uma das principais ferramentas da Aliança Sem Estereótipos - capítulo brasileiro do *Unstereotype Alliance* -, uma coalizão global de marcas, empresas e entidades da indústria de marketing e propaganda para o enfrentamento de estereótipos na comunicação (TODXS 2022).

e Cordás 2006). Em sua arqueologia das dietas, Foxcroft (2013) revela que a formação social e ideológica na qual estamos imersos hoje (dos corpos femininos extremamente magros) teve início nos anos 1920, quando hordas de mulheres solteiras, com suas vidas e expectativas de futuro modificadas pela guerra, propiciaram grandes lucros para o negócio das dietas. O mesmo raciocínio é corroborado por Lipovetsky (2016). Segundo o pesquisador francês, os anos 1910-1920 marcaram a verdadeira revolução moderna da leveza, uma mudança responsável por instituir o princípio da magreza feminina que implica o corpo e seu conjunto. A partir daquele período, reforça o pesquisador, não se tratava mais de mascarar os formatos abundantes do corpo com espartilhos ou outros truques artificiais, mas travar definitivamente uma batalha contra a gordura. Logo, na atualidade torna-se necessário:

Afinar o corpo, reduzir objetivamente as partes rechonchudas, lutar contra as corpulências, ou seja, “emagrecer”: não é mais uma estratégia de dissimulação, mas um trabalho real para tornar mais leve o corpo feminino. A leveza passa do mundo da teatralidade mundana ao da operacionalidade e da eficácia modernistas (...) A partir dos anos 1920, é celebrado um modelo de estética feminina que exalta das pernas longas, os ventres achatados, os perfis esguios e longilíneos. A leveza toma uma nova significação: esta não é mais celebrada em nome da fragilidade e da delicadeza natural atribuída à mulher, mas como símbolo de dinamismo, mobilidade e autocontrole (Lipovetsky 2016, 90).

Na escala da longa duração histórica, pontua Lipovetsky, o fenômeno do culto à magreza é relativamente recente. “Durante séculos e milênios, e na maior parte das civilizações tradicionais, a exuberância das carnes foi valorizada, às vezes ‘obrigatória’” (Lipovetsky 2016, 88). Nesse contexto, há um ponto que deve ser ressaltado: a nova estética da leveza não se impôs necessariamente pela preocupação com a saúde, mas por questões estéticas. Foxcroft (2013) alerta que temos uma aversão comum a gordura, algo como uma *repulsa estética*, que não deve ser confundida com preocupações com a obesidade e a saúde.

As injunções da moda, as imagens do cinema e das práticas ligados ao esporte e lazer, as celebridades e modelos com seus corpos esguios e fluidos, as misses que se apresentam nos concursos de beleza, as discussões sobre os pesos e as medidas que invadiram as publicações impressas e virtuais assinalam a nova obsessão pela magreza (Lipovetsky 2016). Acrescenta-se a esse cenário, em um nível mais amplo, o texto midiático das novas dietas, belezas e boa forma (Sanches 2018), um fenômeno contemporâneo maximizado pela ambiência midiática, economia da sedução e consumo. Há que se somar, ainda, a ambiência tecnológica, midiática por essência, que estabelece um fluxo contínuo de produção e circulação da informação ao invadir os ambientes públicos e privados através das tecnologias de comunicação, especialmente as sem fio (o que Sanches denomina “forma histórica sujeito-conectado”).

Não seria possível esgotar em um único trabalho todos os aspectos relacionados ao fenômeno do emagrecimento presente nas imagens do formato corporal feminino. No entanto, no enredo contemporâneo, podemos destacar alguns cenários e protagonistas (Sanches 2018): 1. O interesse do indivíduo em adequar-se ao padrão corporal vigente; 2. A indústria das celebridades, com seus corpos perfeitos estampando revistas, publicidade de produtos de todo tipo, sites e redes sociais que impõem um determinado formato de corpo - há uma gama de profissionais que oferecem os recursos necessários (e cobram caro por isso), sugerindo “as loucas dietas da moda, os remédios para emagrecimento e as manipulações artificiais – necessários para nos espremer e nos obrigar a corresponder a uma norma inatingível de perfeição que nos rouba a dignidade, o dinheiro e a saúde” (Foxcroft 2013, 21); 3. O virtual que, na esteira das tecnologias de comunicação e informação, pode ser acessado a qualquer momento e lugar, sempre com informações sobre as últimas novidades das dietas, exercícios, produtos, celebridades que emagreceram, redes de compartilhamento de informações entre sujeitos que pretendem emagrecer; 4. As imagens midiáticas.

Em relação à esta última, o raciocínio, em um primeiro momento, é relativamente simples: para falar sobre o corpo feminino, antes de mais nada é necessário mostrá-lo. No entanto, ao debruçar-nos sobre a imagem para analisá-la e compreendê-la, percebemos a complexidade da sua natureza. Na era da visibilidade exacerbada, as imagens midiáticas surgem como instrumentos capazes de influenciar sobremaneira o imaginário atual sobre a silhueta feminina. Não apenas em relação ao corpo: as imagens midiáticas são empregadas para abordar qualquer tema e, essencialmente, vender (praticamente tudo, no ambiente da mídia, é pensado e estruturado para vender, seja um produto, uma ideia, uma experiência).

Se a obsessão pela magreza está inserida em um contexto histórico, a nossa relação com as imagens, *idem*. Conforme afirma Kamper (2016), após séculos de práticas na produção, reprodução e circulação de imagens, as “máquinas do olhar”⁴ (2016, 70) puderam inserir seu trabalho num contexto histórico. Como a crescente coação em transformar, em nome do olhar, tudo em imagem está ligada a uma estranha voluntariedade, tal “obrigação voluntária” continua sendo um acordo atraente cuja irradiação é global:

O olhar controlador, que já é global, força implacavelmente os homens a se transformarem em uma imagem que não escape à moldura imposta e satisfação aos requisitos da visibilidade ampliada. Tudo o que não é visível é tido como inútil e descartado antes mesmo de entrar no jogo. Por sua vez, a imagem apropriada ao olhar, com a participação daquele que é olhado, pode ser formada ativamente

⁴ Kamper (2016, p.70) intitulou “máquinas de olhar e de imagem” a “estrutura óptica de vigiar e punir, de criação, educação e emancipação”; as máquinas de olhar não “são apenas instrumentos ou ferramentas”, mas “projetos de mundo com ambições totalitárias”.

nas repetidas encenações de toda uma vida (...). Um círculo vicioso surgiu: para poderem participar do processo de elevada visibilidade, as pessoas aceitam perder a corporeidade multidimensional de suas vidas. Elas condenam-se a uma existência confinada à superfície da tela. Isso se dá plenamente através de uma crueldade internalizada. (Lipovetsky 2016, 71).

Afinal, o que é uma imagem? Não pretendemos, aqui, esgotar o tema (o que seria praticamente impossível pela sua inerente complexidade). Vamos, assim, postular algumas concepções que mobilizaremos para analisar a “história do presente” da imagem do corpo feminino na mídia. A primeira, proposta por Norval Baitello Jr. (2005), considera a irresistível pressão das imagens sobre os corpos verdadeiros, sujeitos ao tempo e ao envelhecimento. A segunda, postulada por Gregolin (2007, 18-19), sustenta que a sofisticação técnica, como as que empregadas na idealização imagética do corpo feminino, “produz uma verdadeira saturação identitária pela circulação incessante de imagens que têm o objetivo de generalizar os modelos. A profusão dessas imagens age como um dispositivo de etiquetagem e de disciplinamento do corpo social”. O resultado dessa discussão, afirma Orlandi (2012), aponta para algumas leituras discursivas possíveis, nas quais destacamos os seguintes aspectos que levam em conta os conceitos e reflexões sobre as imagens que aqui mobilizamos: 1. A imagem (nos) interessa pela sua eficácia simbólica; 2. Como qualquer materialidade significativa, também a imagem não é transparente, é materialidade; portanto, tem seu modo de funcionamento passível de interpretação; 3. A imagem possui uma história, uma arqueologia; 3. Face à interpretação, não podemos nos ater apenas à imagem como algo legível e transparente, mas devemos investigá-la em sua complexidade, tentando compreender os vários discursos que a atravessam e a constituem; 4. As imagens dos corpos femininos em circulação no discurso midiático atual exercem uma pressão sobre os corpos reais, indicando modelos a serem seguidos, copiados, de formatos corporais articulados pela mídia, através de um movimento incessante de generalização dos modelos corporais; 5. Conforme atestam Lipovetsky e Serroy (2015), vivemos a era da sociedade do hiperespetáculo que designa, por sua vez, a sociedade da tela generalizada, em que um número crescente de redes, de canais, de plataformas se faz acompanhar por uma profusão de imagens (informações, filmes, séries, publicidade, variedades, vídeos) que podem ser vistas em diferentes telas de todas as dimensões, em qualquer lugar e a qualquer momento (economia da atenção, imagem-captura, imagem-sedução); 6. A imagem é produzida tecnicamente para atuar, na atualidade, no cenário da economia da sedução e do capitalismo transestético; 7. A imagem é discurso - enquanto discurso, a imagem não deve ser tratada como “coisa” concreta, mas como objeto da ordem do imaginário, da antinomia entre visível e invisível e suas implicações ideológicas” (Vargas, Medeiros e Beck 2011, 48).

O capitalismo transtético (a beleza midiática)

Os fatos históricos de nossa época não podem ser pensados sem o viés ou interferência dos aparatos midiáticos e do consumo. Não é diferente com a iconografia do corpo feminino na mídia. Enquanto fenômeno midiático, foi nos anos 1920, quando “os papéis femininos vinham sendo discutidos e ressignificados na esfera pública” (Leal *et al.* 2016, 50) que floresciam as novas modas de produtos antigordura. “A expansão da chamada sociedade de consumo no início do século XX foi um elemento importante entre as condições para a emergência de novas subjetividades feminina” (Leal *et al.* 2016, 55).

Em 1922, a revista *Vogue* questionava se, em breve, haveria uma nova raça de mulheres magras e esbeltas com a ajuda de artifícios como o espartilho, o fisiculturista e a dieta sem amido, já que “a vida era muito mais agradável para as magras e ativas, e um excesso de peso significava inatividade e tédio” (Foxcroft 2013, 136). A modelagem do corpo e a consciência do peso haviam se tornado, nos anos 1920, assuntos de interesses populares de uma forma inédita, e uma das principais razões para isso era a profusão de meios para veicular mensagens sobre emagrecimento.

Já na atualidade, para compreendermos a estetização do formato corporal da mulher, em primeiro lugar é necessário assinalar algumas condições de produção das imagens sobre o corpo feminino. O sujeito contemporâneo vive sob a égide do capitalismo (e da economia da sedução). Como tal, sua existência é marcada e atravessada pelos discursos provenientes do mercado através da ambiência midiática. Logo, o sujeito da atualidade funciona de acordo com o que Orlandi (2009) definiu como forma-histórica sujeito-capitalista. “Mesmo havendo um deslocamento nas formas como o capitalismo se pratica e estabelece suas relações de poder, ainda assim continuamos no domínio ideológico do capitalismo” (Orlandi 2009, 15). Nesse sentido, o indivíduo coetâneo é atravessado e constituído em sujeito pelo discurso midiático do mercado (Payer 2005). A forma sujeito-capitalista tem como perfil o individualismo, uma preocupação exacerbada consigo próprio, com seu corpo e com o sucesso profissional e econômico, um sujeito mais voltado para si, pouco empático, indiferente ao outro e com um excesso de atenção ao bem-estar (Peres 2011). Outro aspecto crucial para compreendermos a estetização da silhueta feminina é a o “capitalismo transtético”:

Com a época hipermoderna se edifica uma nova era estética, uma sociedade superestetizada, um império no qual os sóis da arte nunca se põem. Os imperativos do estilo, da beleza, do espetáculo adquiriram tamanha importância nos mercados de consumo, transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e dos serviços, as formas da comunicação, da distribuição e do consumo, que se torna difícil não reconhecer o advento de um verdadeiro “modo de produção estético” que hoje alcançou a maioridade. Chamamos esse novo estado da economia mercantil liberal de capitalismo artista ou capitalismo criativo, transtético (...). Há que dissipar, logo de saída, um mal-entendido: o que consistiria em assimilar o capitalismo artista ao reinado triunfal da beleza no mundo pela via milagrosa da economia de mercado. A dimensão artista do capitalismo é da ordem do projeto e das estratégias empresariais, não dos resultados obtidos. Se esse sistema produz beleza, também produz

mediocridade, vulgaridade, “poluição visual”. O capitalismo artista não faz passar do mundo do hediondo para o da beleza radiante e poética. Em suma, as operações que o caracterizam são essencialmente as da *mise-en-scène* e do espetáculo, da sedução e do emocional, cujas manifestações podem ser muito diferentemente apreciadas no plano estritamente estético (Lipovetsky e Serroy 2015, s/p).

No contexto do capitalismo transestético, os critérios de beleza são construídos sistematicamente para incitar o consumo (de produtos, serviços, experiências e ideias). É o que Umberto Eco, em sua obra *A História da Beleza* (2010) denominou de a *beleza da mídia* ou ainda a *beleza de consumo, de e para* o consumo. São efeitos de sentido atribuídos à beleza que consideramos ecléticos e voltados exclusivamente para o consumo. Diferente de ideais de outras épocas da humanidade, cuja beleza apresentava traços mais ou menos específicos, na beleza midiática, o sujeito da atualidade veste-se “segundo os cânones da moda, usam jeans ou roupas assinadas, maquiagem segundo o modelo de beleza proposto pelas revistas de capas cintilantes, pelo cinema, pela televisão, ou seja, pelos *mass media*” (Eco 2010, 418). Além do vestuário, a beleza midiática produzida pelo capitalismo transestético determina, na atualidade, o visual corpóreo que as mulheres devem ostentar. Não se trata, apenas, de um obter um visual estético propriamente dito, mas existir (no sentido de funcionar, experienciar) objetivamente no “estado do capitalismo transestético” e suas operações de estilização, sedução e cosmetização (Lipovetsky e Serroy 2015). Como frisamos anteriormente, o corpo da mulher contemporânea é discursivizado como um corpo perfeitamente magro, intrinsecamente ligado a uma beleza extraordinária naturalizada pela mídia. São estereótipos construídos artificialmente por programas de computador e transformados em imagens idealizadas de uma perfeição insuperável. Juntamente com uma linguagem trabalhada para persuadir o sujeito-mulher, traz consigo a ilusão de poder ser imitado, alcançado. Vejamos um exemplo:



Imagem 1: capa da Revista Shape (disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/08/leticia-birkheuer-mostra-silhueta-sequinha-em-capa-de-revista.html>)

Com poses estudadas, basta folhear revistas de boa forma para perceber que as imagens técnicas são aperfeiçoadas para se tornarem melhores que os corpos tradicionais. Os corpos-imagens produzidos pela mídia e seus aparatos tecnológicos (como os programas de edição de imagens) apresentam várias características: não possuem manchas (quando aparecem, são quase imperceptíveis); são magros; os cabelos são esvoaçantes e brilhantes; são lisos - não possuem dobras ou sinais visíveis de gordura nem quando seus membros (braços, pernas ou barriga) estão curvados. O corpo feminino da imagem acima é longilíneo, magro, quase sem curvas. A textura da pele é outro ponto que chama atenção: sem nenhum sinal de mancha, cicatriz, estrias, celulite ou qualquer outro pequeno defeito, ostenta uma superfície resplandecente. Não há, na espécie humana, nada parecido ou próximo desse tipo de lisura e brilho.

As imagens das revistas, sites de dietas e boa forma e redes sociais compõem uma iconografia das dietas, que age de forma articulada à linguagem, exercendo influência significativa sobre o sujeito. São imagens de corpos-perfeitos (sempre magros), mulheres praticando exercícios (sempre sorridentes), produtos diversos (para auxiliar o sujeito a alcançar o corpo-perfeito). A maioria dos corpos são de celebridades, como atrizes e famosas. Mas há também modelos ou atletas contratados para divulgar produtos e serviços.

As imagens dos corpos da iconografia das dietas parecem ser manipuladas digitalmente para obter requintes de magreza e perfeição, extinguindo-se qualquer aspecto natural tido feio e presente na verdadeira forma física. Nesses termos, o corpo é esticado, os cabelos e a pele ficam

mais brilhantes, os dentes são sempre branquíssimos. Essa imagem reverbera sentidos de evidência de um corpo perfeito, delgado, liso, silenciando as imperfeições da realidade. Os efeitos das imagens do corpo feminino propagados pela mídia produz sentidos naturalizados como únicos possíveis, resultando em um processo de apagamento da materialidade do sujeito, já que “a evidência, produzida pela ideologia, representa a saturação dos sentidos e dos sujeitos produzida pelo apagamento de sua materialidade, ou seja, pela sua des-historicização”, através de “processos em que se perde a relação com o real, ficando-se só com (nas) imagens” (Orlandi 2009, 55). Esse apagamento da materialidade do sujeito contemporâneo e a perda da relação com o real, essa complexa fusão corpo-imagem é algo extremamente perigoso: o sujeito não deve (e é constantemente assediado para isso) estar acima do peso considerado aceitável não do ponto de vista da medicina, mas de um critério estético propagada pela mídia. O sujeito é convocado a submeter-se “a qualquer sacrifício para apagar o tempo e suas marcas, escritas, sinais e cicatrizes” (Baitello 2012, 91). A magreza, que já remeteu às doenças que enfeavam e matavam homens e mulheres (Del Priore 2006), hoje é condição indelével da beleza.

Em outro exemplo⁵, temos um exemplar de beleza contemporâneo conhecida como *übermodel*⁶ (Santos 2022), a modelo brasileira Gisele Caroline Bündchen:

⁵ Ressaltamos que estamos mobilizando, para efeito didático, apenas alguns exemplos das centenas que colecionamos durante os quase 10 anos de pesquisa.

⁶ “A profissão de modelo existe há muito tempo. No entanto, desde o seu surgimento, essa ideia passou por transformações históricas e discursivas. Manequins, sósias, *models*, *topmodels*, *supermodels*, *übermodels* etc. são palavras que, ao longo da história, foram criadas para se falar de uma mesma profissão, mas não de um mesmo sujeito. Longe de representar apenas formas distintas de se dizer a mesma coisa, consideramos o aparecimento dessas nomenclaturas na História da Moda como enunciados, acontecimentos discursivos que apontam para o fato de que os sentidos em torno da profissão de modelo, ao longo do tempo, se modificaram. A vasta produção discursiva em torno do nome de Gisele Bündchen durante sua carreira meteórica construiu, no nível do discurso, um lugar a ser ocupado única e exclusivamente por ela” (Santos 2022, 223).



Imagem 2: capa da Revista Boa Forma (disponível em: <https://boaforma.abril.com.br/equilibrio/celebridades/gisele-bundchen-exemplo-de-equilibrio-e-determinacao/>)

Tida como uma das modelos mais importantes de nossa época, Gisele Bündchen foi, por diversas vezes, considerada pela mídia a “modelo mais bonita do mundo” (e uma das mais bem pagas também). Novamente, a imagem do corpo feminino ostenta requintes de beleza e perfeição distante da grande maioria das mulheres. Um corpo delgado, de pele reluzente, cabelos esvoaçantes, magro e sem nenhum resquício de mancha, gordura, cicatrizes. Nenhuma gordura pode estar aparente: seja nos braços, pernas, abdômen, glúteos, ombros, os músculos de cada parte do corpo devem estar sempre bem definidos, enxutos, secos. A todo momento e em toda parte, sublinha Lipovetsky, “o objetivo é expulsar a gordura, tornar os corpos fluidos, aliviá-los do peso da corporeidade” (2016, 77). Há, ainda, na imagem da modelo, outro elemento crucial: o abdômen. Como analisam Sanches e Sousa:

Na atualidade, definitivamente a mídia escolheu a cintura fina e a barriga isenta de gordura como um dos sinônimos de feminilidade e sensualidade. Não faltam adjetivos para enumerar as características e qualidades do formato abdominal aceito na atualidade para essa parte do corpo feminino. As denominações do formato do abdômen atuam discursivamente conferindo ao design da barriga efeitos de força, robustez, energia e vigor. Os “nomes próprios” promovem a constituição de sentidos dominantes ao indicarem a configuração e a dimensão exata da barriga (barriga chapada, dos sonhos, fina, negativa, rasgada, sarada, seca, top, trincada, zero, etc.). Por conseguinte, outros padrões são silenciados ou ridicularizados através de sentidos irônicos atribuídos à gordura abdominal (pochete, pneuzinho, gordurinhas ou dobrinhas) (Sanches e Sousa 2019, 81).

A iconografia das barrigas saradas também se legitima pela saturação que se dá pela repetição: as imagens são praticamente idênticas, de mulheres com a barriga perfeita, lisa, sem

dobras, em sua maioria com os músculos do abdômen salientes, a tão desejada “barriga tanquinho”. As sociedades atuais, diagnostica Kamper (2016, 85), têm uma compulsão à repetição que, segundo ele, “ocorre no corpo, individual ou massivamente”, “em círculos fechados, como uma corrida sem sair do lugar”. A repetição não se dá apenas em relação à barriga sarada, mas também em analogia aos estereótipos sobre o corpo feminino como um todo. Nos últimos quase 10 anos, nada ou pouca coisa mudou. A pesquisa TODXS/10 (Mapa da Representatividade na Publicidade Brasileira), realizada pela ONU Mulheres em parceria com a Aliança sem Estereótipos, revela que o padrão de beleza ainda é o principal estereótipo em relação às mulheres na publicidade. O estudo aponta ainda uma beleza única a ser mostrada: prevalece o padrão de beleza da mulher branca, magra, com curvas e cabelo liso; ou seja, o protótipo Gisele Bündchen.

Ainda segundo o relatório, a publicidade tem evoluído de forma significativa nos últimos anos. De uma maneira geral, o histórico das ondas da pesquisa aponta para uma evolução da publicidade em diversos aspectos, com narrativas que rompem estereótipos através de histórias nas quais mulheres assumem novos papéis, e outros formatos corporais (como cabelos crespos e cacheados em personagens) são retratados. Mas, na última pesquisa, de 2022, notou-se uma desaceleração desse progresso. Dois exemplos ocorridos em 2023 corroboram as análises do relatório TODX/10. A personificação da silhueta feminina sobrevém em um *moto-contínuo*. Os requintes e formatos são praticamente os mesmos nos últimos 10 anos⁷. O primeiro exemplo é a imagem da modelo Gisele Bündchen em um camarote de uma grande marca de bebidas do Carnaval 2023:



Imagem 3: modelo no Carnaval 2023 (disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/carnaval/gisele-bundchen-no-carnaval-do-rio-confira-os-flagras-da-modelo-na-sapuca/>)

⁷ Nos últimos anos, houve um aumento do emprego de corpos tidos como “plurais” em campanhas publicitárias e na mídia em geral. Porém, como demonstra o relatório TODX/10, esse movimento ainda é tímido. As imagens de outros formatos de corpos ainda são estereotipadas e sofrem tratamento estético para realçar e aprimorar certa parte do corpo.

Ao deixar à mostra a sua barriga, a modelo potencializa a sua visibilidade na ambiência midiática. A imagem, divulgada à exaustão, colaborou para divulgar a marca de bebidas (presente em sua minúscula camiseta). Conforme analisa Kamper, para circularem de maneira rápida e alcançarem destaque, as imagens sujeitam-se à lógica do “olhar controlador”, um sistema universal que força, implacavelmente, os sujeitos a se “transformarem em uma imagem que não escape à moldura imposta e satisfaça aos requintes de visibilidade ampliada” (2016, 71). No que tange ao corpo feminino, exibir um determinado formato é sinônimo de beleza, visibilidade, jovialidade, sensualidade, sucesso, felicidade e lucro (especialmente em relação às celebridades mulheres, o corpo é um ativo financeiro extremamente lucrativo). Dentre tantos outros, as imagens da barriga-perfeita fazem circular efeitos de sentidos que evocam:

Medo e insegurança (dobrinhas, pochete, gordura abdominal, flacidez são adjetivos que devem ser combatidos, detonados, mesmo após um fenômeno natural como a gravidez); modelamento do corpo (a pele e os músculos devem ficar trincados, duros, esticados); superação (é preciso conquistar os resultados e estes devem estar visíveis, como o um abdômen sarado); hegemonia, supremacia (somente as barrigas saradas são aceitas socialmente e podem ser mostradas, exibidas, além de ostentarem alta conotação sexual) (Sanches 2018, 153).

Sanches reforça ainda que as repetições de imagens de abdomens delineados compõem um discurso poderoso do texto midiático das dietas, beleza e boa forma. Uma das estratégias adotada pelas imagens midiáticas femininas é a geometrização do corpo. O corpo, que deveria ser visto como um todo, é compartimentado, retalhado, para ser trabalhado parte a parte, *pedaço por pedaço*, ou para usar uma linguagem empregada pela mídia do corpo-perfeito, *músculo por músculo*. Cada pedaço do corpo feminino é delineado de acordo com o padrão corporal vigente para ser mais feminino, sexualmente atraente e sempre jovial (Sanches 2018).

A sedução da leveza (corpos flutuantes)

É no jogo das seduções midiáticas (Leite 2022) que a memória imagética do formato contemporâneo do corpo e o discurso social que o significa produz e faz circular sentidos de um corpo magro, enxuto, esbelto, sensual, indiferente aos resquícios do viver, como se o corpo não sofresse as vicissitudes da vida e do seu próprio envelhecimento. O corpo do qual tratamos, discursivizado, é o corpo produzido pela ideologia capitalista, em que pesam as coerções e imposições do econômico, a tirania do consenso, a crença nas soluções autoritárias, o peso do midiático, a inflação da imagem, a alienação no virtual, entre tantos outros aspectos (Orlandi 2012).

O exemplo abaixo se encaixa perfeitamente na era hipermoderna do triunfo da cultura transestética da leveza (Lipovetsky 2016) – a campanha publicitária da coleção de inverno 2023 da marca de calçados femininos Arezzo:



Imagem 4: campanha publicitária (disponível em: https://exclusivo.com.br/_conteudo/moda/2023/03/10/gisele-bundchen-e-a-estrela-de-campanha-da-arezzo.html)

Na imagem acima, a modelo aparece dançando sensualmente em um *pole dance*, com uma roupa que permite visualizar suas pernas e boa parte do seu corpo. Novamente, a silhueta é retratada como filiforme; a pele, perfeitamente esticada e reluzente; os cabelos, lisos e esvoaçantes. Tudo em uma pose acrobaticamente sensual. Não é necessário escrutinar a imagem para notar alterações digitais abusivas, gerando um tom de pele sem nenhuma analogia com um corpo vivo. A imagem remete a um outro ser, que parece não ser deste planeta, um corpo artificial e revestido por um material que em nada se parece com a epiderme humana. A modelo parece flutuar, tal é a ausência de peso. Tudo é leve e remete à leveza dos corpos e das coisas. As roupas atreladas ao corpo são minúsculas, leves. Não há objetos na cena.

A própria prática do *pole dance* remete à estética do corpo, à leveza das acrobacias e a sedução dos movimentos. O *pole dance* caracteriza-se pela junção de movimentos acrobáticos de força da ginástica e movimentos de dança utilizando um mastro (barra) vertical (estático e/ou giratório) de metal polido. Empregá-lo em uma campanha publicitária de sapatos femininos tem como objetivo mobilizar as emoções e seduzir os consumidores, transformando o uso de um objeto simples da vida ordinária (como sapatos femininos) em encenação. Não é o valor de uso que é vendido, mas o estilo, *glamour*. O *pole dance* também se revela o ápice da industrialização da leveza.

Na cena, tudo é leve: o corpo, as roupas, o cenário, o mastro. Se o capitalismo atual opera sob a égide da sedução, aponta Lipovetsky (2016), também está alicerçado na economia da leveza.

O corpo feminino (especialmente a imagem das celebridades) tem sido alvo constante da estética da magreza. E, em apenas alguns anos, é possível notar o seu emagrecimento:



Imagem 5: Revista Dieta Já de 2008 (disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/25065/fernanda-vasconcellos-faz-ensaio-de-biquini>)



Imagem 6: Revista *Corpo a Corpo* de 2016 (disponível em: <https://www.maisregiao.com.br/noticia/22585/fernanda-vasconcellos-surpreende-ao-exibir-boa-forma>)

As imagens acima nos permitem visualizar como a “época hipermoderna exalta o leve” (Lipovetsky 2016, 105). Em apenas oito anos, a atriz Fernanda Vasconcellos foi capa da revista *Dieta Já* (outubro de 2008 – Imagem 5). Provavelmente, se essa imagem circulasse nas redes sociais atualmente a atriz receberia várias críticas por estar *acima do peso* para os padrões atuais. Em setembro de 2016, Vasconcellos foi capa da revista *Corpo a Corpo*. Segundo a reportagem, ao emagrecer a atriz seria uma “Nova Fernanda Vasconcellos”: “não é impressão: a atriz de olhos e sorriso arrebatadores, que há dez anos despontou como protagonista de *Malhação*, *cresceu*, *apareceu* e *emagrecer*”, em um processo que Sanches (2018, 189) designou de “forma sujeito corpo-(re)fabricado”, (re)feito e (re)elaborado de acordo com os cânones da ideologia das dietas, emagrecimento, beleza e boa forma. Um mês antes à publicação, um site de celebridades destacava: “Fernanda Vasconcellos passa de manequim 38 para o 34 em um mês” (Vieira 2016). Para o discurso midiático das dietas, uma mulher mais magra do que nunca é uma *nova* mulher.

Além de não poder envelhecer, a mulher atual não pode engordar. Consequentemente, enquanto imagem midiática a celebridade é obrigada a emagrecer para aparecer, devotando-se a um assíduo (re)modelar-se. “São imensas as forças econômicas e culturais que favorecem a expansão do ideal de leveza” enfatiza Lipovetsky (2016 105): indústrias da beleza e emagrecimento, moda, exaltação da juventude, sucesso e felicidade, medicalização da sociedade, esporte, desnudamento

nas praias, ideal de autocontrole e, mais recentemente, o discurso médico das cirurgias e procedimentos estéticos. Os procedimentos empregados pelas celebridades para esculpirem o próprio corpo poderiam ser descritos de diversas formas, menos como algo natural. Há uma diferença gritante entre as condições de existência da mulher comum e das celebridades, que dispõem de recursos financeiros e toda uma estrutura para aperfeiçoar a imagem dos seus corpos. A imagem da atriz na capa da publicação (imagem7) configura um notável exemplar do *Corpus Alienum*. Elas reiteram o corpo extremamente magro da celebridade. O rosto, as mãos e as pernas são enxutos. Em uma página inteira, a atriz aparece vestindo um short minúsculo e um *top*. Ela sorri, e muito. Na estética da leveza, não há espaço para o peso da tristeza. Essa repetição iconográfica, além de reforçar os sentidos do corpo perfeito da atriz, emana efeitos de alegria, bem-estar e felicidade. Os efeitos resultantes do emagrecimento apontam para uma mulher feliz e plenamente realizada:



Imagem 7: Revista Corpo a Corpo de 2016 (disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/09/fernanda-vasconcellos-posa-para-revista-e-mostra-barriga-sequinha.html>)

Ainda em relação às imagens, a textura da pele é de um brilho desproporcional. Quantas mulheres com 31 anos de idade (a atriz estava prestes a completar 32 anos quando estampou a capa da revista) ostentam um manequim 34? Esse é um exemplo do que denominamos corpo-

(re)fabricado, ou seja, do permanente esforço das celebridades em remodelar o contorno corporal para continuar aparecendo na mídia. Podemos auferir que as condições de existência do sujeito comum, sem prestígio ou notoriedade decorrentes da fama, também impõem à mulher atual uma frequente (re)fabricação de si mesma para fazer parte da exposição superabundante da era midiática em que vivemos, especialmente com o advento das redes sociais.

Possíveis conclusões: o peso da leveza

As imagens sobre o corpo feminino na mídia promovem um arrebatamento da mulher contemporânea, proveniente da sua força de interpelação. Enquanto fenômeno comerciável, faz vender uma gama (quase inesgotável) de produtos, serviços, procedimentos, alimentos e alimentação, exercícios, etc. Esse discurso (res)significa o corpo. A relação entre corpo e imagem não é de causa e efeito. Trata-se, óbvio, de uma relação complexa. Porém, analisando a relação entre corpo e imagem, tentamos compreender como o corpo, pensando a materialidade do sujeito, sua historicidade, é significado pelas imagens tecnicamente produzidas e em circulação na ambiência midiática. O corpo é visto na atualidade como um produto. Um produto de si, que faz ressoar sentidos (de si e para os outros); sentidos sobre um “estar no mundo” com seu corpo. Um habitar físico e simbólico, imaginário. O corpo significa. E é, de tempos em tempos, ressignificado.

Em aproximadamente dez anos, a imagem do corpo feminino na mídia continua sendo (re)significado de maneira praticamente idêntica. Apesar de uma tímida mudança, com a inclusão de outros modelos de corpos femininos, mais plurais e aparentando outros contornos ou texturas da pele, ainda são imagens de uma estética leve (até mesmo entre as modelos consideradas *plus size*). Os contornos da gordura e suas dobras são suavizados, a pele continua brilhante. Os estereótipos continuam operando a todo momento. Aliás, aquilo que foge da estética da leveza e magreza parece ser ocultado, silenciado. Até o mês de abril de 2023, a marca de lingerie italiana Intimissimi empregava na comunicação de suas vitrines a seguinte imagem (as modelos abaixo também ilustravam o site da marca):



Imagem 8: modelos em material de divulgação da marca de roupa íntima feminina Intimissimi (disponível em: <https://hashtaglegend.com/fashion/intimissimi-a-conscious-sensuality-collection-for-2022-fall-winter/>)

Dos quatro corpos femininos presentes na imagem, três possuem a barriga definida, seca, sem resquícios de gordura. Uma das modelos (à direita, sentada), apresenta um formato levemente diferente dos demais, um pouco mais volumoso. É a tentativa da marca de promover a inclusão de outros formatos corporais, cedendo às pressões sociais por campanha publicitárias mais inclusivas. No entanto, a inclusão de novos formatos do corpo não é altruísmo, mas estratégia comercial e de comunicação. Porém, grande parte do corpo da modelo com curvas mais acentuadas, especialmente do abdômen, é acobertado pela modelo que se encontra deitada, em destaque. Esta, sim, é o protótipo, o arquétipo da imagem feminina em circulação na ambiência midiática dos últimos 10 anos. O corpo é magro; as curvas, perfeitamente delineadas. Não há resquícios de gordura, manchas ou qualquer sinal de imperfeição. O abdômen é sarado, com músculos definidos. As pernas e braços parecem flutuar, de tão leves e franzinos. Não há volume. A pele é lisa, cintilante. Três delas possuem cabelos lisos, e o único cabelo que parece ser crespo está escondido em um penteado que não o deixa à mostra.

Para o texto midiático das dietas, beleza e boa forma, o corpo autorizado a circular é um corpo perfeitamente magro, o que Sanches (2018) intitula *Corpus Alienum*. São imagens que exteriorizam uma configuração de um arquétipo feminino simétrico, mecânico, asséptico, sexualizado, magro, supra-humano, porém estrangeiro e alheio à realidade. E, na economia da atenção-sedução (Leite 2022), a imagem do corpo feminino está sempre pronta para seduzir,

capturar, influenciar mentes e corpos. Um dos efeitos dessas imagens é o sentido de completude. A iconografia do feminino na mídia, homogênea e homogeneizante, através de um jogo de filiações históricas, exala sentidos sobre a beleza da mulher contemporânea. E essa beleza, que Umberto Eco denomina *beleza da mídia*, tem como premissa o estímulo ininterrupto de um corpo ideal. E para alcançar esse protótipo, o sujeito-mulher é sucessivamente interpelado a consumir novos produtos, novas dietas, novos exercícios, novas cirurgias estéticas.

Outro aspecto é a erotização dos corpos femininos. No consumo contemporâneo, apontam Lipovetsky e Serroy (2015, s/p), “o erotismo aparece de maneira cada vez mais sugestiva”. “Os anúncios são mais apimentados do que nunca com imagens e poses eróticas, lábios entreabertos, corpus nus, alusões aos gestos e prazeres sexuais. Eros é apresentado não só como sinal de gozo, mas também de emancipação e de antiburguesismo” (Lipovetsky e Serroy 2015, s/p). Em uma era na qual o consumo está intrinsicamente atrelado à ambiência midiática e virtual, com seus milhares de estímulos, a sexualização do corpo feminino traduz maior agressividade da comunicação do capitalismo da sedução.

A estética da leveza está alicerçada nas expectativas estéticas da magreza, juventude, sexualidade e sedução. Porém, enquanto se celebra a vitória da leveza sobre o peso, aumentam a obsessão contemporânea das mulheres pela adequação do formato próprio corporal ao paradigma de beleza feminina. Em toda parte, e especialmente na ambiência midiática, as imagens dos corpos femininos têm como objetivo “expulsar a gordura, tornar os corpos fluidos, aliviá-los do peso da corporeidade” (Lipovetsky 2016, 77). Ao mesmo tempo em que triunfam a cultura transestética da leveza, aumentam de igual maneira a obsessão pelo corpo feminino magro, leve: o culto à magreza se materializa na estética da leveza aplicada ao corpo. “A obsessão pela magreza se generaliza em todas as camadas sociais; diz respeito a todas as idades” (Lipovetsky 2016, 87-88). Ao fazer uma revisão sobre a Anorexia Nervosa, Weinberg e Cordás (2006) reiteram a necessidade de refletir sobre o que deriva diretamente do processo orgânico e o que configura a contribuição social e cultural dos sintomas na gênese desse transtorno. Em relação às doenças graves como Anorexia Nervosa e Bulimia, entre outras, Baitello (2012) reforça que não é sem motivo que tanto preocupam pais e médicos as enfermidades ligadas à imagem corporal, em especial quando há uma busca por uma imagem corporal idealizada, como a propagada pela mídia e pelo universo virtual da boa forma.

Diante desse cenário, é possível aferir que a atual imagem do corpo feminino em circulação na mídia nega seu caráter de imagem. Conforme argumenta Kamper (2016, 77): num último acesso totalitário, a imagem “alegou ser tudo, motivo pelo qual o corpo, mais precisamente o corpo individual, deveria dela depender e por ela se guiar. Esse é o atual terror da visibilidade (...) Somente

o que tem uma imagem tem realidade”. Ao negar seu caráter de imagem, as representações do corpo feminino na mídia alcançam o *status* de guia contemporâneo da estética da leveza, aniquilando o corpo natural, agora invisível. A beleza está presente nas imagens do corpo feminino, e não no corpo real. Metamorfoseado em imagem, diz Kamper (2016), o corpo vem perdendo sua essência natural e histórica. Daí o peso da leveza. Uma vez que o “peso corporal é também um peso simbólico” (Waysfeld 2012, 781), ao tentarem afinar, secar ou redesenhar o próprio biótipo (corpo vivo) para se adequarem aos parâmetros midiáticos, as mulheres agarram-se às imagens para existir. “As imagens conseguem se livrar dos corpos”, observa Kamper (2016, 91), já o contrário não acontece (principalmente na atualidade). Daí a história do presente do corpo feminino revelar-se um *presente impossível*: se, na atualidade, a história (ou o destino) do mundo está ligada às imagens do mundo (Kamper 2016), a história do corpo, tal como sinalizou Courtine (2008), está apenas começando. A recusa em distanciar o próprio corpo das imagens do corpo está distorcendo a percepção social e o imaginário sobre o formato corporal da mulher (já que as imagens operam, na lógica da economia da sedução, enquanto dispositivo de homogeneização, etiquetagem e disciplinamento). O corpo feminino até pode se expressar como imagem, mas jamais encontrará plena realização enquanto tal.

Referências bibliográficas

- Azevedo, Aline Fernandes. “Cartografias do corpo: Metáforas contemporâneas da sutura e da cicatriz”. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- Baitello Jr., Norval. *A era da Iconofagia: Ensaio de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2015.
- Baitello Jr., Norval. *O pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.
- Courtine, Jean-Jacques. “Introdução”. Em *História do corpo: as mutações do olhar*, orgs. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, 7-12. Petrópolis, RJ: Vozes. v. 3, 2008.
- Deram, Sophie. *O peso das dietas: Emagrecer de forma sustentável dizendo não às dietas!* São Paulo: Sensus, 2014.
- Eco, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- Figueiredo, Carolina. “Vereadores aprovam criação do “Dia da Harmonização Facial” em São Paulo”, *CNN Brasil*, 27 de maio de 2022.
- Foxcroft, Louise. *A tirania das dietas: Dois mil anos de luta contra o peso*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- Kamper, Dietmar. *Mudança de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas*. São Paulo: Paulus, 2016.
-

Leite, Júlio Alves Lima de Castro. “Economia da atenção: A sedução algorítmica nas plataformas digitais”. Dissertação de Mestrado, Programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, 2022.

Lipovetsky, Gilles e Jean Serroy. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Lipovetsky, Gilles. *Da leveza: Rumo a uma civilização sem peso*. Barueri: Manole, 2016.

López-Gil, José Francisco *et al.* “Global Proportion of Disordered Eating in Children and Adolescents: A Systematic Review and Meta-analysis”. *JAMA Pediatr.*, 177, 4 (2023): 363–372.

Orlandi, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: Princípios e procedimentos*. 8ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2009.

Orlandi, Eni Puccinelli. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

Payer, Maria Onice. “Linguagem e sociedade contemporânea - sujeito, mídia, mercado”. *Rua - Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp - Nudecri*, n. 11, 09-25, 2011.

Peres, Urania Tourinho. “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”. Em *Luto e melancolia*, Sigmund Freud. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Sanches, Rodrigo Daniel. “Corpus Alienum: efeitos do discurso das novas dietas, corpo-projeto e mídia”. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2018.

Santos, Marcelino Gomes dos. “No (dis)curso da moda, “a maior de todas”: Gisele Bündchen e a emergência histórica da noção de übermodel”. *Heterotópica*, v. 4; n. 2, jul.-dez. 2022.

Sousa, Lucília Maria Abrahão e Rodrigo Daniel Sanches. “O corpo do/no discurso midiático das dietas: Efeitos do novo e da novidade”. *Revista Famecos (Online)*. Porto Alegre, v. 25, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril, 2018.

TODXS/10. 2022. “TODXS/10. O Mapa da Representatividade na Publicidade Brasileira”. <https://www.onumulheres.org.br/todxs-o-mapa-da-representatividade-na-publicidade-brasileira/>

Vargas, Rejane A., Medeiros, Caciane Souza de e Maurício Beck. “Imagens da/na contemporaneidade: Um convite à análise, uma convocação à teoria”. *RUA [online]*. Campinas. v. 2, n. 17, 2011.

Vieira, Bárbara. “Fernanda Vasconcellos passa de manequim 38 para o 34 em um mês”, *Ego*, 19 de agosto de 2016.

Waysfeld, Bernard. “Peso”. Em *Dicionário do corpo*, org. Michela Marzano. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

Weinberg, Cybelle e Táki Athanássios Cordás. *Do altar às passarelas: Da anorexia santa à anorexia nervosa*. São Paulo: Annablume, 2006.

Recebido em 08 de agosto de 2023

Aprovado em 04 de outubro de 2023

Dossiê: Histórias das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41142>

A propósito dos lançadores de pedras: imagens sobreviventes de um gesto de insurreição¹

About stone throwers: surviving images of an insurrection gesture

Sobre los lanzadores de piedras: imágenes sobrevivientes de un gesto de insurrección

Vinícius Alexandre Rocha Piassi*

<https://orcid.org/0000-0002-4503-8112>

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do gesto do lançamento de pedras, bombas ou coquetéis *molotov*, recorrente em manifestações públicas de protesto contra o *status quo* ao longo da história, voltada para a sua figuração em imagens, buscando apreender os sentidos históricos, estéticos e políticos de seus usos. Traçando uma genealogia da representação artística desse gesto apoiada na teoria do anacronismo da imagem de Georges Didi-Huberman, o identificamos como uma imagem sobrevivente, cujas matrizes remontam à prática esportiva ateniense da Antiguidade clássica, atravessando a história da arte ocidental por meio de reproduções de sua fórmula de *páthos* em diferentes suportes, como a escultura, a fotografia, a serigrafia, o grafite e o cinema. Desse modo, percebemos como as imagens dos lançadores de pedras são investidas historicamente de sentidos políticos revolucionários, constituindo parte fundamental das narrativas visuais de levantes na contemporaneidade.

Palavras-chave: Imagem sobrevivente. Fórmula de *páthos*. Gesto. Levante.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the gesture of throwing stones, bombs or Molotov cocktails, recurrent in public manifestations of protest against the *status quo* throughout history, focused on its figuration in images, seeking to apprehend the historical, aesthetic and political meanings of its uses. Tracing a genealogy of the artistic representation of this gesture based on Georges Didi-Huberman's theory of image anachronism, we identify it as a surviving image, whose matrices go back to the Athenian sports practice of Classical antiquity, crossing the history of Western art through reproductions of its pathos formula in different supports, such as sculpture,

¹ A análise apresentada deriva da pesquisa de doutorado realizada pelo autor no PPGH/UFRN, apresentada na tese “Nos meandros do arquivo e da história: (des)caminhos da memória nos filmes-ensaio de João Moreira Salles (2007-2017)”.

* Doutor em História (UFRN) em estágio pós-doutoral no PPGHI/UFU. E-mail: viniciuspiassi@yahoo.com.br

photography, serigraphy, graffiti and cinema. Thereby, we perceive how the images of stone throwers are historically invested with revolutionary political meanings, constituting a fundamental part of the visual narratives of contemporary uprisings.

Keywords: Surviving image. Pathos formula. Gesture. Uprising.

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis del gesto de lanzar piedras, bombas o cócteles *molotov*, recurrente en las manifestaciones públicas de protesta contra el *statu quo* a lo largo de la historia, centrado en su figuración en imágenes, buscando aprehender los significados históricos, estéticos y políticos de sus usos. Trazando una genealogía de la representación artística de este gesto a partir de la teoría del anacronismo de la imagen de Georges Didi-Huberman, la identificamos como una imagen sobreviviente, cuyas matrices se remontan a la práctica deportiva ateniense de la Antigüedad Clásica, atravesando la historia del arte occidental a través de reproducciones de su fórmula patética en diferentes soportes, como la escultura, la fotografía, la serigrafía, el graffiti y el cine. De esta forma, percibimos cómo las imágenes de los lanzadores de piedras están históricamente investidas de significados políticos revolucionarios, constituyendo parte fundamental de las narrativas visuales de los levantamientos contemporáneos.

Palabras clave: Imagen sobreviviente. Fórmula patética. Gesto. Sublevación.

Como citar este artigo:

Piassi, Vinícius Alexandre Rocha. “A propósito dos lançadores de pedras: imagens sobreviventes de um gesto de insurreição”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 108-134.

Introdução

“E das mãos que saiam gestos/de pura transformação/Entre o real e o sonho/seremos nós a vertigem”, dizem os versos finais do poema *Canção* (1951), do escritor português surrealista Alexandre O’Neill. No imaginário revolucionário ocidental, entre os gestos insurgentes, o do lançador de pedras, bombas ou coquetéis *molotov* ocupa um lugar central nas narrativas de levantes realizados no espaço público contra a ordem estabelecida, ao lado de outros como punho em riste e de mãos segurando bandeiras ou placas de protesto. Pela sua força enunciativa, tais gestos correspondem a uma forma visual de comunicação poética apropriada à narração de experiências revolucionárias (Tari 2019, 8-9). Mas, afinal, o que define um gesto de insurreição?

No “esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos”, desenvolvido por Vilém Flusser em seu último livro publicado em vida, *Gestos* (2014), o filósofo tcheco-brasileiro destaca o aspecto comunicativo do gesto. Sua proposta teórica considera que “nem todo movimento do corpo humano é gesto” (Flusser 2014, 17), descrevendo este como um tipo de movimento no qual se articula, ou melhor, se expressa, uma liberdade. Ao sugerir um estudo das expressões da

liberdade no gesto enquanto atividade autêntica, reveladora de uma presença ativa no mundo, o autor elabora uma proposta semiológica para a sua decodificação.

Assim, o gesto é concebido por Flusser como fenômeno concreto, dado espaço-temporal do qual importa descobrir a motivação e não a causa, a qual não poderia explicá-lo satisfatoriamente visto se tratar de um campo no qual decisões são tomadas, diferentemente do que ocorre com um reflexo condicionado. A partir da hipótese de que a existência humana se manifesta por gestos, o autor os descreve como formas de estar no mundo, de descobrir-se e reconhecer-se a si próprio; formas de estrutura “aberta”, ou seja, plástica e individualmente variável. Segundo sua hipótese, poder-se-ia surpreender uma crise existencial na observação de um gesto, bem como identificar em sua mutação uma nova maneira de estar no mundo.

De uma perspectiva diferente, em *Notas sobre o gesto*, Giorgio Agamben atribui ao gesto humano uma dimensão política intrínseca. Considerando a política como a esfera dos meios puros, neste texto, o filósofo italiano afirma que um gesto é “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben 2008, 13). Ou seja, um gesto não se referiria à dimensão do agir, ao domínio da *práxis*, próprio das ações com fins em si mesmas, nem diria respeito ao campo do fazer, esfera da *poiesis*, aquela dos meios com vistas a um fim. Um gesto seria um meio que se exhibe a si mesmo, segundo Agamben, independentemente de qualquer objetivo, mas que “se comunica aos homens” (Ibid., 13).

Além disso, em seu movimento de se afastar e se aproximar do corpo, devemos considerar que os gestos estabelecem um espaço visual, como assinalou Gottfried Boehm (2017, 33), o que nos impele a analisar o aspecto visível do gesto. Central nas pesquisas de Aby Warburg no domínio da imagem, o gesto é como um “cristal de memória histórica”, diz Giorgio Agamben (2018, 11), sobre o qual artistas e filósofos se debruçaram ao longo da história da arte, indicando sua polarização dinâmica:

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. (Agamben 2008, 12).

Na perspectiva de Warburg, a imagem não é concebida como entidade a-histórica, mas como realidade histórica e parte de processos heterogêneos de transmissão, recepção e polarização culturais, podendo incorporar valores expressivos inspirados em períodos históricos distantes. No caso da linguagem gestual reproduzida em uma obra de arte, os gestos são considerados pelo autor como “engramas da experiência emotiva”, os quais “sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (Warburg 2009, 126). Para Warburg,

Com frequência reforçada pela linguagem da fala que se dirige também ao ouvido com o auxílio de inscrições, a linguagem figurativa do gesto é, graças ao ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver, nas obras arquitetônicas (como, por exemplo, arcos de triunfo e teatros) e plásticas (do sarcófago à moeda), experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa (Ibid., 130).

De uma perspectiva não linear da história da arte, mas descontínua e heterócrona, o historiador da arte e da cultura alemão descreve a “linguagem passional dos gestos” (Warburg 2012, 71) a partir de duas características principais: a continuidade de uma herança pagã antiga na memória cultural do ocidente, a qual denomina como *Nachleben*, palavra alemã traduzida frequentemente como “vida póstuma” (Agamben 2009) ou “sobrevivência” (Didi-Huberman 2013); e a combinação indivisível de uma forma, no caso, de uma fórmula iconográfica, e de um conteúdo, sua carga emotiva, para a qual cunhou o neologismo *Pathosformel*, traduzido como “fórmula de *páthos*”, indicando a recorrência de tal fenômeno. Enquanto um conceito em torno do qual gravitam os sentidos de potência, paixão e ação, o *páthos* da Antiguidade ao qual Warburg se refere corresponde às forças inconscientes residuais, ou energias psíquicas primordiais conservadas, produtoras de formas ou representações pictóricas e esculturais do corpo humano em movimento.

Georges Didi-Huberman atribui a Warburg a descoberta do papel constitutivo das sobrevivências na dinâmica da imaginação ocidental e das funções políticas dos agenciamentos memorialísticos (Didi-Huberman 2011, 62). Tomando como objeto situações de levante, e os gestos que a palavra supõe, considerados como momentos de emergência de conflitos, antagonismos, agonias e afetos no mundo da história política e social, o autor propõe uma antropologia da imaginação política baseada nos gestos de insurreição, colocando em questão a própria noção de desejo de insurreição (Didi-Huberman 2017a; 2018).

Partindo do princípio freudiano de que o desejo é imperecível, Didi-Huberman considera a força que o faz resistir ao tempo, pelo trabalho da memória, como potência revolucionária, a própria força que nos levanta, o que das revoltas sobrevive e se transmite, mesmo quando fracassam. Nesse sentido, o autor propõe o questionamento: “como as imagens tantas vezes se valem de nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?” (Didi-Huberman 2016a, 14. Tradução nossa). Sua própria obra nos oferece pistas para elucidar essa questão, como na afirmação de que

uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, *manifesta um desejo*. Mas um desejo, como todo desejo, é *confuso na memória*. Dessa forma, as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam. Elas evidenciam que a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória. Mesmo que façam na forma de um sintoma, como acontece com frequência, isso não impede que, no fundo, as imagens sejam políticas e por essa mesma razão que, voluntariamente ou não, elas *tomem posição* entre mil e uma coisas possíveis: uma reminiscência e um esquecimento, um desejo e uma recusa, um lugar público e um espaço privado, um raciocínio e uma fantasia, uma emoção solidária e um gesto solitário, um saber e um não saber... (Didi-Huberman 2018b, 165. Grifos do autor).

Para analisar a relação entre gesto e emoção a partir da imagem, Didi-Huberman retoma a ideia bergsoniana de que as emoções são gestos ativos: “uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-,ex) de nós mesmos?” (Didi-Huberman, 2016b 25-26. Grifos do autor). Em sua descrição fenomenológica da emoção não como um estado de passividade, mas como um movimento afetivo e transformador de ordem social, o autor se volta para as emoções expressas em formas coletivas, sinais corporais reconhecidos por uma coletividade: os gestos, símbolos de expressões inteligíveis que formam uma linguagem e uma simbologia. Desse modo, considera que

[...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (Didi-Huberman 2016b, 32. Grifo do autor).

Nesse sentido, nos propomos a investigar entre o arquivo imagético dos gestos insurgentes, imagens do gesto do lançamento de pedras, bombas ou coquetéis *molotov*, como *locus* privilegiado de atualização de memórias e afetos de dissidência. Nossa análise estabelecerá uma genealogia da representação artística do gesto do lançamento a partir da estatuária grega antiga, passando por formas contemporâneas como a fotografia, o grafite e a serigrafia, até deter-se, por fim, na montagem de imagens de arquivo de lançadores em produções cinematográficas recentes.

Em busca do lançador: o inventário de um gesto na história da arte ocidental

As imagens seriam como cristais que concentram os gestos antigos, “expressões da memória coletiva que atravessam a história”, nos sugere Didi-Huberman (2016b, 34). Capazes de transmitir os gestos mais imemoriais, no mesmo processo histórico as imagens também podem transformá-los, assim como as emoções que os acompanham. Portanto, em sua elaboração de uma teoria do anacronismo da imagem, o autor desenvolve uma sintomatologia, ou seja, uma crítica orientada para os sintomas do tempo, a dinâmica das pulsações estruturais, de instâncias que atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade, “esse complexo movimento serpenteante, essa intricação não resolutive, essa não-síntese” (Didi-Huberman 2013, 243).

Nesse sentido, Didi-Huberman se apropria do conceito benjaminiano de “imagens dialéticas”, o qual corresponde às imagens que carregam marcas históricas como *médium* para a visibilidade do tempo, bem como reinterpreta o conceito warburgiano de *Nachleben* como um modelo de tempo próprio das imagens, um tempo fantasmagórico de sobrevivências, o qual rompe com as concepções sobre o sentido da história. Quanto ao conceito de *Pathosformel*, o autor o traduz do ponto de vista freudiano do retorno do recalcado, a partir do qual concebe as “fórmulas de

páthos” como acontecimentos que surgem de sedimentações inconscientes. A esse respeito, Didi-Huberman ressalta que

O desvelamento das “fórmulas de páthos” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas. Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até que de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar o próprio termo “páthos” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem) (Didi-Huberman 2013, 177).

No documentário *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, a descrição da imagem em movimento do lançador de pedras apresentada pelo narrador, em voz *over*, comparando o arremesso a um “giro de atleta olímpico”, aponta para um aspecto fundamental da linguagem visível do gesto: o *páthos* do corpo em um movimento circular. Tendo em vista o processo trans-histórico de migração de antigas formas de movimento expressivo concebido por Warburg, identificamos as inscrições mais antigas desse *páthos* na estatuária grega dos atletas olímpicos, das quais a imagem de arquivo exibida no documentário se aproxima ainda mais quando tem sua velocidade de exposição desacelerada.

Como diz Didi-Huberman, os filamentos genealógicos de uma imagem são múltiplos, entrelaçados, fibrosos, reticulares, rizomáticos, aparentes e subterrâneos, fossilizados e em constante germinação, de modo que a genealogia das imagens pode ser concebida como sintomatologia (Didi-Huberman 2013, 154). Seguindo os critérios indicados pelo autor para a identificação de uma “fórmula de *páthos*”, o ponto de vista histórico, no sentido de uma genealogia desse movimento, pode ser desenvolvido a partir de sua correspondência com o gesto do atleta grego lançador de peso, dardo ou disco.

Tomemos como exemplo o lançador de discos de Míron, o *Discóbolo* (450-460 a. C.), que constitui uma de suas expressões canônicas (Imagem 1). Assim, compreendida como presença cristalizada da “fórmula de *páthos*” do corpo em um movimento circular, a reprodução do gesto do lançamento ao longo da história da arte caracteriza-se como uma imagem sobrevivente, segundo o conceito elaborado por Didi-Huberman, inspirado em Warburg. As imagens sobreviventes configuram uma espécie de memória inconsciente das produções culturais ocidentais, um substrato do qual irrompem no presente apresentando-se sob novas formas.

De acordo com Arnold Hauser (1995), o *Discóbolo* representa a primeira vez, desde o Paleolítico, em que o valor do “movimento pregnante” é plenamente reconhecido na história da arte, valorizando o esforço do escultor em conferir vitalidade e espontaneidade à sua obra. O autor ressalta a atenção de Míron, nessa escultura, para a representação do movimento, do esforço repentino e da postura carregada de dinamismo, a qual lhe permitiu reter a impressão do

movimento fugidio na representação do instante imediatamente anterior ao lançamento do disco; o momento mais fugaz, tenso e agudo.

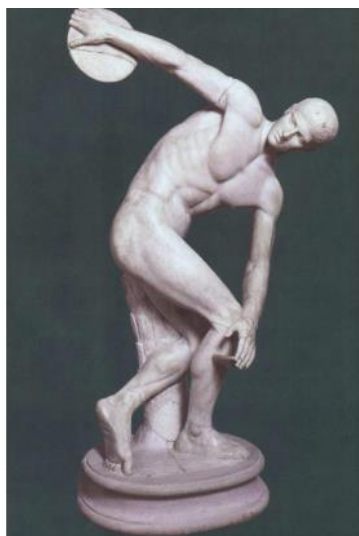


Imagem 1. Míron. *Discóbolo*, 450-460 a.C. Coleção Museo Nazionale Romano, Roma. Fonte: ECO, 2010, 44.

Em sua análise dos ideais de beleza dos artistas gregos da Antiguidade clássica, Umberto Eco (2010, 45) esclarece que Míron representa uma tradição de escultores como Fídias e Praxíteles, a qual foi responsável pela criação de um certo equilíbrio entre a representação realista da beleza, em especial das formas humanas, e a adesão a um cânone análogo às regras da composição musical. Esse tipo de escultura não idealizava o belo de um corpo abstrato, mas buscava encontrá-lo na harmonia entre a beleza das formas e a bondade da alma, a qual traduziria o conceito de *kalokagathia*. Formas estáticas simples, como o *Discóbolo*, de Míron, que representam o equilíbrio e o repouso de um fragmento de ação ou movimento, seriam uma expressão adequada desse ideal de beleza, saúde e força física.

O lançamento de discos retratado por Míron é considerado pelo helenista Fábio Lessa (2018, 138) como uma das modalidades não hípicas mais democráticas entre a prática de esportes hegemônica na Antiguidade clássica, predominantemente masculina e de caráter aristocrático, por permitir um acesso amplo e diversificado ao seu aprendizado. Muito apreciado entre os helenos, tendo a *Ilíada* como seu testemunho mais antigo, esse esporte exigia do atleta ritmo, precisão e força, além de uma disciplina técnica que se expressava na harmonia dos movimentos, como se observa nas cerâmicas selecionadas pelo autor para desenvolver sua análise comparativa (Imagens 2 e 3).



Imagem 2. Pinturas em cerâmica. Localização: Paris, Musée du Louvre. Data: aprox. 525-475 a. C. Fonte: Lessa, 2018, 138. Imagem 3: Localização: Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Data: aprox. 500-450 a. C. Fonte: Lessa, 2018, 142.

As pinturas em cerâmica de atletas lançadores de discos mostram momentos distintos do gesto do arremesso, os quais compõem o movimento circular descrito em sua realização. De acordo com Lessa (2018, 140), os corpos masculinos representados nesses artefatos se aproximam do modelo apolíneo predominante nas imagens desportivas, veiculado majoritariamente pelas cerâmicas áticas. Suas formas e músculos simétricos, com traços bem delineados, correspondem ao padrão estético da beleza helênica, o qual ressaltava os corpos tesos e nus.²

Segundo o conceito de *kalokagathia*, a esse ideal de beleza ateniense correspondia uma noção de virtude que deveria orientar a vida cívica na *pólis*. Mas, além de destacar a projeção do corpo atlético apolíneo no corpo cívico ateniense por meio da prática esportiva, Lessa atribui um significado metafórico ao lançamento de discos, associando o formato circular do disco e dos movimentos realizados para o seu lançamento às formas circulares e semicirculares que simbolizavam a *pólis* e a democracia, como o teatro grego. Considerando o círculo como a forma geométrica que possibilitava a concretização da ação pública do cidadão, Lessa descreve o *Discóbolo*, de Miron, como o ícone da democracia ateniense: “Pelo disco – equipamento circular – e pelos movimentos circulares, o discóbolo acabou por metaforicamente aglutinar os ideais da forma de governo ateniense e da dinâmica da *pólis*” (Lessa 2018, 152). Desse modo, a tópica figurativa do lançador atende também ao critério antropológico preconizado por Didi-Huberman, do ponto de

² Embora o corpo masculino branco e jovem tenha se tornado a imagem hegemônica dessa forma gestual, perpetuando historicamente o ideal estético helênico, diferentes corpos podem performá-lo com igual, ou maior, intensidade. Na cena política internacional contemporânea, podemos observar diversas performances de lançadores nas imagens das intifadas analisadas por Muhamad Husein (2019), episódios nos quais os manifestantes, independentemente de sexo, idade ou condição física, enfrentam atiradores de fuzis e metralhadoras, até mesmo tanques, com pedras, estilingues, fundas e coquetéis *molotov*.

vista das relações culturais estabelecidas com sua imagem, as quais podem ser atualizadas em cada recorrência.

Na cultura visual ocidental, podemos identificar no *Davi* (1623-1624) de Gian Lorenzo Bernini (Imagem 4) mais uma personificação do *páthos* do corpo em um movimento circular, dessa vez, “furioso e enérgico” [*rageur et énergique*], segundo a descrição de Jean-Louis Declais, “preparando-se para lançar sua pedra girando como um discóbolo” (Declais 1999, 141. Tradução nossa). Ao esculpir o personagem bíblico do mito de Davi e Golias, a pedido do cardeal Scipione Borghese, para compor a decoração da Galeria Borghese, Bernini, um dos maiores expoentes do que ficou conhecido como barroco italiano, representou o jovem herói judeu em uma escultura em mármore branco, de tamanho natural, no instante que antecede o lançamento da pedra que derrubará o gigante filisteu e possibilitará sua decapitação.



Imagem 4. Bernini. *Davi*, 1623-1624. Coleção do cardeal Scipione Borghese. Fonte: Galleria Borghese.

A pose de lançador foi raramente retratada nas esculturas produzidas pós-Antiguidade. Entretanto, em um trabalho muito dinâmico e expressivo, por meio de elementos como a expressão facial contraída, os braços estirados empunhando uma funda, as sobrancelhas franzidas e os lábios mordidos, Bernini revisitou esse *topos* iconográfico, destacando a tensão de Davi na iminência do ataque, petrificando o gesto derradeiro, diferentemente de outras célebres representações do tema como a de Michelangelo, que o retratou se preparando para a batalha, e as de Verrochio e de Donatello, que o mostram já vitorioso (Borghese Gallery, s/d).

Um passeio pela iconografia produzida sobre “Maio de 68” permite perceber que “a pedra atirada”, “o lançador de pedras” ou “o lançador” é uma imagem comum, entre tantos registros visuais produzidos por fotógrafos, cineastas e cinegrafista que mostram jovens manifestantes aglomerados em protestos, com paus e pedras nas mãos, ocupando as principais avenidas das

idades. Nas semanas de mais intensa mobilização popular de maio, as vias se encontravam com seu calçamento arrancado, obstruídas por barricadas com carros revirados em chamas, para afastar as forças policiais e proteger os insurgentes, contrariando os esforços da prefeitura empreendidos no sentido de impossibilitar a ocorrência de protestos, a construção de barricadas e a erupção de distúrbios sociais nas ruas de Paris que remontam à haussmannização³ (Benjamin 2009, 64). Segundo o historiador Alexandre Sumpf:

Além das considerações relativas às técnicas de guerrilha urbana, o uso de paralelepípedos e barricadas também se baseia em uma tradição e imaginação política bastante significativas, que se refere às revoluções parisienses, especialmente as do século XIX. Afinal, desvia um objeto de sua funcionalidade principal, garantindo a irrupção da desordem, do inesperado, da raiva no coração da realidade, assim reinventada (Sumpf 2018. Tradução nossa).

A discussão de Sumpf sobre as barricadas se alinha à de Didi-Huberman (2017a, 207), para o qual elas compõem a “arquitetura provisória dos levantes”, e mais ainda à de Rancière (2017, 67), que as define como “uma desordem dos lugares e de seus usos”, antes de constituírem um dispositivo militar. Investigando essa tradição e imaginação política dos levantes parisienses da qual fazem parte o uso de paralelepípedos e barricadas, encontramos entre as imagens análogas mais conhecidas sobre o tema dos lançadores de pedra uma foto feita por Gilles Caron, de um jovem insurgente na rua Saint-Jacques (Imagem 5), e um pôster impresso em serigrafia pelo ateliê popular com o slogan “*La beauté est dans la rue*” (“A beleza está na rua”), com a efígie frontal de uma mulher, destacando a presença feminina nos movimentos de protesto de “Maio de 68” (Imagem 6).

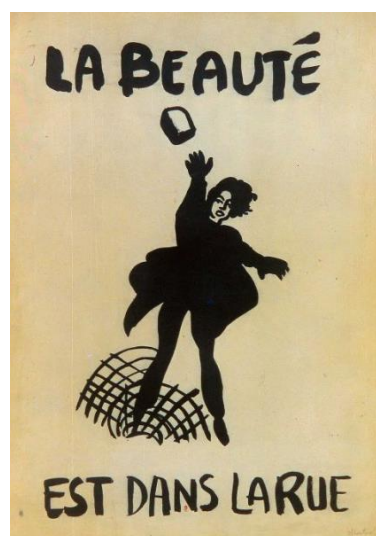


Imagem 5. Gilles Caron. *O lançador de pedra, rua Saint-Jacques, Paris, 6 de maio de 1968.* Fonte: Fundação Gilles Caron.
Imagem 6. Pôster *A beleza está na rua.* Fonte: BnF, Departamento de Gravuras e Fotografia.

³ Profunda reforma urbana realizada em Paris por Georges-Eugène Haussmann, conhecido como barão Haussmann, durante o período no qual foi prefeito da cidade, entre 1853-1870. Sobre seu ideal urbanístico e a tradição das barricadas, cf. Benjamin, 2009, 63-65.

O jovem parisiense do plano-sequência reproduzido em *No Intenso Agora* se encontra também na referida fotografia de Bruno Barbey (Imagem 7), capturado provavelmente no mesmo instante, de um ângulo muito próximo ao da outra imagem, em cobertura dos eventos realizada para a prestigiada cooperativa francesa Magnum Photos. A foto em plano geral revela outros elementos do cenário em que se situava o lançador, como os demais manifestantes que o cercavam, e mostra mais nitidamente a fachada do bar La Rhumerie, um dos pontos de reunião dos manifestantes parisienses, em pleno Boulevard Saint-Germain.



Imagem 7. Bruno Barbey. *Estudantes atirando projéteis contra a polícia. Boulevard Saint-Germain, 6º distrito. Paris, França. 6 de maio de 1968.* Fonte: Magnum Photos.

Essa imagem, ao revelar o grupo de manifestantes que circundava o lançador, caracteriza o levante como fenômeno coletivo, inscrevendo o gesto em um conjunto de manifestações de protesto. Tais imagens compõem uma cartografia do lançamento como um gesto político realizado por corpos insurgentes no espaço urbano. Tomando essas espacialidades como cenários do gesto do lançador, podemos traçar um percurso desde a superfície dos corpos, descrevendo a morfologia dos movimentos do corpo humano, bem como dos fluxos de desejos, afetos e intensidades que o atravessam em direção à cidade na realização do lançamento. Nas cenas de levante produzidas pelos corpos insurgentes, o gesto do lançador reconfigura o espaço da cidade, ao deslocar as pedras do calçamento de seu lugar e de seu uso originais, e ressignifica o espaço público por meio de sua apropriação coletiva. Como um lugar de reunião de pessoas, a cidade oferece aos corpos a possibilidade de se contagiar, de se comover, e, assim, de insurgir contra a ordem estabelecida.

Do outro lado das barricadas, agentes das forças repressivas do Estado francês

reproduziam o mesmo gesto de atirar pedras em ataque aos manifestantes.⁴ “*Le Grand Turc*” (o Grande Turco), como foi apelidado pela mídia francesa o fotojornalista turco Gökşin Sipahioğlu, fundador da agência fotográfica de Paris Sipa Press, retratou, durante os confrontos de 6 de maio de 1968, um agente das CRS atirando uma pedra do pavimento contra uma multidão de estudantes que avançava no cruzamento do Boulevard Saint-Michel com o Boulevard Saint-Germain (Imagem 8).

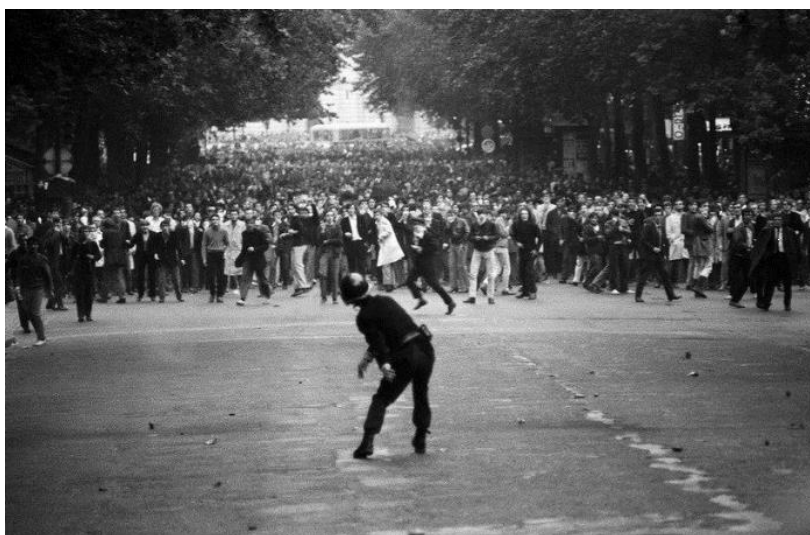


Imagem 8. Gökşin Sipahioğlu. Paris, 6 de Maio de 1968. Fonte: Público.

Todavia, devido à sua potência simbólica, a forma visual do corpo em tensão dos lançadores de pedras se tornaria “um ícone da revolta moderna”, segundo a denominação de Michel Poivert (2016, 295). Ao se debruçar sobre a extensa fotorreportagem realizada por Caron sobre as revoltas de “Maio de 1968” em Paris, o historiador analisa como um fotojornalista a serviço da fotografia de imprensa pode criar figuras simbólicas. O próprio Caron daria continuidade a esse trabalho ao realizar uma fotorreportagem sobre as lutas entre protestantes e católicos na Irlanda do Norte, em 1969, e em sua cobertura das revoltas antissoviéticas em Praga, no mesmo ano, sistematizando sua interpretação simbólica da figura do jovem lançador de pedras, considerando-o uma espécie de dançarino de uma “coreografia da revolta”. De acordo com o autor, essa figura se tornaria “um arquétipo da luta urbana” (Poivert 2013).

No Brasil de 1968, o personagem do lançador de pedras protagoniza a imagem descrita por Mauad e Lissovsky (2021, 12) como “a mais icônica das fotografias de repressão aos estudantes pela polícia nos tempos da ditadura”, a foto *Caça ao estudante*, de Evandro Teixeira, produzida durante a chamada “sexta-feira sangrenta”. Trata-se do episódio de repressão policial ao

⁴ É importante ressaltar que além da repressão estatal a movimentos democráticos, existem também sublevações populares reacionárias e levantes antidemocráticos, como aponta Judith Butler em seu texto no livro-catálogo da exposição “Levantes”, de Didi-Huberman. Cf. Butler 2017, 23-36.

movimento estudantil ocorrido em 21 de junho na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, próximo à embaixada dos Estados Unidos. Nesse caso, o instantâneo flagrou o momento no qual o lançador está em queda, prestes a ser abatido por agentes da polícia militar que o perseguiram com cassetetes em punho, mas continua com o braço direito erguido, segurando uma pedra (Imagem 9).



Imagem 9. *Caça ao estudante, Sexta-Feira Sangrenta*, publicada no Jornal do Brasil, 1, 22 jun. 1968. Fonte: Arquivo Evandro Teixeira/Instituto Moreira Salles.

Como bem observaram os autores, nessa imagem o *páthos* se sobrepõe à informação e à representação, referindo-se ao grito mudo da vítima anônima, ao visível esforço de um de seus perseguidores e à expressão de surpresa do outro (Ibid, 14); e, reforçamos, à permanência da forma do lançador na iminência de atingir o solo. “Um signo de derrota e uma promessa de resistência” (Ibid., 22), segundo a síntese de Mauad e Lisovsky da ambiguidade de sentidos que atravessa essa célebre imagem.

Merece destaque entre as releituras do lançador o grafite feito pelo artista de rua britânico Banksy, *O atirador de flores* ou *O amor está no ar* (Imagem 10). Trata-se de um de seus estênceis mais conhecidos, originalmente produzido em um muro na Cisjordânia, em Jerusalém, no qual, no lugar de uma pedra ou coquetel *molotov*, como se poderia esperar, o lançador mascarado, em preto e branco, segura um buquê de flores coloridas, conotando uma defesa da não violência.



Imagem 10. Banksy, *Flower Thrower* ou *Love is in the air* (Jerusalém, s/d). Fonte: Banksy, 2005, 42.

Em uma releitura brasileira desse grafite, produzida pelo grupo paulistano Armamento Visual, a gaúcha Espertirina Martins, anarquista, ativista feminista e militante do movimento operário em Porto Alegre e no Rio de Janeiro no século XX, figura como a lançadora (Imagem 11). Tina Martins, como era conhecida, teria escondido explosivos em um buquê de flores para lança-los contra a brigada militar de Porto Alegre durante um protesto operário realizado na cidade em 1917 (Freitas 2019, 148-152).⁵



Imagem 11. Grafite de Tina Martins, do grupo Armamento Visual (Belo Horizonte, 2016). Fonte: Freitas, 2019, 151.

O grafite retrata Tina na mesma posição do atirador de flores de Banksy, com um vestido

⁵ Sua história também é narrada pelo *rapper* Genival Oliveira Gonçalves, GOG, na música *O Buquê de Espertirina* (2015).

de noiva e um buquê de flores coloridas, o qual contém uma bomba, questionando o papel social tradicionalmente atribuído às mulheres enquanto esposas e destacando sua atividade militante. A intervenção do artista traz ainda a provocação: “Você conhece Banksy mas não conhece Esperintirina [sic]!”, dirigida à colonização do nosso imaginário e ao apagamento das personagens femininas da nossa história.

Mais recentemente, o *páthos* do corpo em um movimento circular reemergiu no espaço público visual através da mídia internacional e viralizou no espaço virtual das redes sociais digitais mundo afora com a imagem de um jovem palestino em ação contra forças israelenses na Faixa de Gaza, capturada pelo fotojornalista Mustafa Hassouna em 22 de outubro de 2018, para a rede de notícias turca Andalou Agency (Imagem 12). A fotografia instantânea mostra frontalmente A’ed Abu Amro, de vinte e dois anos, com o torso nu, empunhando a bandeira palestina na mão direita enquanto, na esquerda, gira uma funda, com uma cortina de fumaça negra atrás, em uma manifestação pública de protesto realizada na cidade de Beit Lahiya, para suspender o bloqueio marítimo israelense na Faixa de Gaza.



Imagem 12. Mustafa Hassouna, 2018. *13th attempt to break the Gaza blockade by sea*. Fonte: Andalou Agency.

A publicização da foto de Hassouna trouxe novamente à tona ícones do imaginário político revolucionário ocidental. Em sua cobertura midiática global, a imagem foi prontamente comparada à obra de Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, por agências de notícias como a BBC e a Al Jazeera, partindo da associação evidente entre ambas sugerida pela presença da bandeira trêmula e da exibição do peito desnudo do protagonista em meio a um cenário de conflito insurrecional. O analista político palestino-americano Yousef Munayyer, diretor-executivo da Campanha Americana para os Direitos Palestinos, por sua vez, compartilhou a imagem em sua conta pessoal no Twitter, com a legenda “Quando um Michelangelo com uma câmera captura Davi lutando contra Golias

em ação” (Munayyer 2018. Tradução nossa), recolocando o simbolismo bíblico em circulação com o referido “*pathos* do herói guerreiro” (Warburg 2012, 70).

Imagens do lançamento de pedras: diferença e repetição em 3 filmes de arquivo

Refletiremos a seguir como a imagem do lançador de pedras foi utilizada no documentário de Salles como um tropo organizador do circuito dos afetos revolucionários em foco no filme, ultrapassando os sentidos propostos pela sua montagem. Em uma pausa significativa para o documentário, após destacar o “encantamento” de sua mãe, Elisa, em sua viagem à China como uma abertura para a beleza do mundo, aos vinte e sete minutos, o fluxo de imagens de arquivo se detém em um breve plano americano em preto e branco do dia 6 de maio de 1968, o qual focaliza um jovem anônimo no Boulevard Saint-Germain, em Paris, arremessando impetuosamente uma pedra do calçamento contra as forças policiais parisienses, fora do quadro (Imagem 13). O uso dessa imagem como um tropo fundamental para o imaginário revolucionário reconstruído no documentário de Salles oferece importantes pistas para compreender a construção poético-visual da narrativa hegemônica de “Maio de 68”, entre outros levantes da contemporaneidade.



Imagem 13. Fotograma de filme de arquivo francês. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Após sua primeira exibição no documentário, o plano em detalhe do arremesso é repetido com velocidade reduzida, aumentando a dramaticidade da imagem e favorecendo a atenção aos seus detalhes, para uma análise pormenorizada, quadro a quadro, a partir da qual o narrador lhe atribui a qualidade de síntese visual do processo histórico que se desenrolou nas semanas de intensa mobilização popular de maio de 1968, na França. A voz *over* fragmenta e descreve analiticamente esse processo em três etapas, as quais estariam adequadamente representadas nessa imagem, que se resumiriam no aumento da tensão social e política, seguido da liberação de energia na explosão

das revoltas, redundando em um retrocesso político.

Em uma interessante análise dos cartazes promocionais de *No Intenso Agora*, produtos fundamentais entre as estratégias publicitárias cinematográficas, o jornalista Gabriel Araújo observa que a divisão dessa imagem do lançador em três *frames*, os quais compõem o principal cartaz de divulgação do filme (Imagem 14), indica o *modus operandi* de seu diretor, “uma ótica que guiará toda a narrativa do documentário: o movimento, perseguido de perto pela imediaticidade” (Araújo 2018). Podemos considerar que o arco narrativo do filme se espelha nessa estrutura temporal tripartite estabelecida a partir dessas imagens, em um movimento que contempla experiências individuais e coletivas de alegria e felicidade, bem como a intensificação da euforia revolucionária, passando pelo extravasamento das pulsões nos motins e revoltas, e se encerra com considerações sobre as reações conservadoras, o retrocesso político, as perdas humanas e o alvorecer de uma certa melancolia, a qual identificamos a uma saudade do futuro. Apesar da divisão formal do documentário em duas partes, essa estrutura tripla descreve melhor o seu *modus operandi*, como diz Araújo, considerando que a primeira parte abrange a crescente tensão da narrativa até o clímax, enquanto, na segunda, são realizados os balanços de tais experiências históricas.

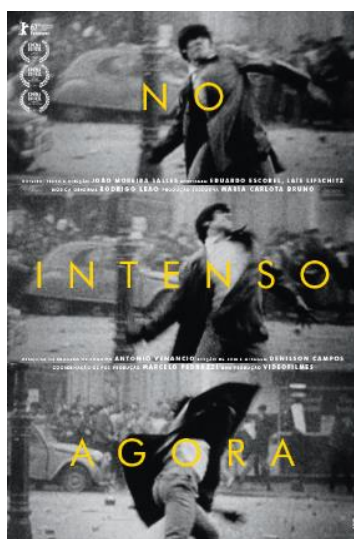


Imagem 14. Cartaz oficial de divulgação de *No Intenso Agora*. O cartaz utiliza os três *frames* da imagem do lançador.
Fonte: Site Oficial *No Intenso Agora*.

Esse plano do filme de arquivo francês presente no cartaz de *No Intenso Agora* e incorporado ao documentário também está entre as imagens de arquivo que integram o afamado *O Fundo do Ar é Vermelho*, de Chris Marker. Editado com um filtro azul e inserido na primeira parte do filme, denominada “Mãos frágeis”, esse plano foi utilizado pelo diretor francês em uma montagem diversa da realizada no filme de Salles, fazendo suceder ao arremesso citado outras cinco imagens semelhantes, sem a ênfase no recuo do gesto do lançador. Em uma citação do antológico filme de

Marker, a imagem em questão é seguida de outras análogas em uma longa sequência montada para o documentário brasileiro, a qual foi excluída de sua edição final. Inserida nos extras do seu DVD com o título “Paralelepípedos”, essa sequência apresenta uma tipologia dos estilos de arremesso dos manifestantes de “Maio de 68” proposta pelo narrador.

Para Didi-Huberman (2017a, 18), a estilização de momentos passados de esperança política e insurrecionista, como promovida pelo glossário das formas de lançamento elaborado na sequência excluída na edição final de *No Intenso Agora*, anestesiará de certo modo a dimensão prática e política dos levantes. Contudo, destacamos que a sequência “Paralelepípedos”, ainda que neutralizasse parte do *páthos* violento dos atos documentados, foi excluída da versão final do filme. Essa decisão evidencia uma reação a uma montagem de imagens cujo sentido⁶ poderia ter causado uma perturbação na reavaliação do “Maio de 68” proposta em *No Intenso Agora*: a sucessão de lançamentos sugere uma potência de insurreição dos levantes, enquanto fenômeno coletivo, que foi atenuada pela exibição de apenas um lançamento, do qual o narrador destaca o recuo. Essa estratégia pode ser avaliada comparando-se o uso do plano feito pelo cineasta francês com o realizado na produção de Salles, tal como demonstra Migliorin (2018, 182), ao criticar o isolamento da imagem para a elaboração de conclusões metafóricas.

Podemos considerar que na montagem com a imagem isolada do lançador, ao individualizar sua ação, perde-se relativamente sua força emancipatória, uma vez que a potência desse gesto é maior quando sucedida por outros atos de insurreição, como podemos ver no filme de Marker e na sequência “Paralelepípedos”. Afinal, “no levante é com outros corpos que um corpo participa”, como diz Judith Butler (2017a, 24).

A menção ao filme de Marker permite identificar algumas das tradições visuais as quais *No Intenso Agora* articula quando mobiliza ícones que se tornaram referências da história e da historicidade do “Maio de 1968”. Na ocasião do lançamento de *No Intenso Agora*, em 2017, a imagem do lançador de pedras, historicamente marcada por sua intermitência e fragilidade, pelo intervalo de suas aparições, desaparecimentos e reaparições incessantes, como diria Didi-Huberman sobre as “imagens-vaga-lumes” (Didi-Huberman 2011, 86; 133), estabeleceu um diálogo mais direto com uma cena do filme *Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas*, do diretor francês Sylvain George. Lançado no mesmo ano e apresentado ao lado do filme de Salles nos festivais de cinema documentário em Paris, Buenos Aires e no Brasil, esse aclamado documentário experimental

⁶ As denominações propostas pelo diretor para os diferentes modos de lançamento são: “estilo clássico”, “de baixo *pra cima*”, “a meia altura”, “sem estilo”, “lançamento diurno”, “noturno simples”, “noturno contra barreira de fogo”, “noturno contra barreira de fumaça”, “*outdoor*”, “protegido por marquise”, “lançamento contra objetos semoventes”, “lançamento simples”, “lançamento duplo”, “lançamento coletivo”, “estilo saque e voleio”, “toma lá dá cá”, “*rock ‘n roll*”, “vigoroso”, “cauteloso”, “no qual se mantém uma distância prudente do alvo”, “estilo sorrateiro ou malandro”, “categoria telhado”, “com movimento coordenado de perna”, “lançamento sem convicção”, e “lançamento ‘dane-se a disciplina militar’ ou ‘já não aguento acatar ordens’”.

dedicado a Andrea Tonacci, morto em 2016, o qual traz no título uma referência irônica a um livro póstumo de Ernst Hemingway,⁷ retrata as paisagens urbanas de Paris desde os graves atentados terroristas ocorridos no final de 2015 até a crise dos refugiados em 2016.

Em meio às inúmeras imagens de mobilizações públicas presentes no documentário de George, que dialogam com aquelas exibidas no filme de Salles, a ação de um manifestante durante os movimentos de protesto contra a reforma trabalhista na França, em 2016, encarna a “fórmula de *páthos*” do corpo em um movimento circular (Imagem 15). Nessa imagem, vemos reproduzida em plano médio, contra a luz, a silhueta do gesto de levante realizado na praça pública em maio de 1968 contra a força repressiva do Estado francês, na mesma cidade, por tantos outros jovens, como o personagem da cena destacada em *No Intenso Agora*. Por meio dessa economia visual de formas e símbolos, os corpos individuais insurretos representam uma coletividade sublevada, acionando na memória cultural e histórica gestos de revolta e desejos de emancipação social e política.



Imagem 15. Lançador em protesto contra a reforma trabalhista na França, em 2016. de Fonte: *Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas* (Sylvain George, 2017).

Na sobrevivência de um “*pathos* teatral e heroico” (Warburg 2012, 69) que advém como imagem, no documentário de Salles, como no de George, sua expressão é investida pela ordem simbólica, fazendo do movimento circular do corpo um gesto revolucionário, em sua concepção moderna, segundo a qual o conceito de revolução está “indissociavelmente ligado à ideia de que o curso da história de repente se inicia de novo, de que está para se desenrolar uma história totalmente nova, uma história jamais narrada ou conhecida antes” (Arendt 2011, 56). Essa potência de novidade descrita pelo *páthos* seria adquirida na repetição do gesto, quando ele se transfigura de

⁷ O livro *Paris é Uma Festa*, escrito por Hemingway entre 1957 e 1960 como um relato de suas memórias felizes na Paris da década de 1920, foi lançado em 1964 a partir da edição de seus manuscritos por Mary Hemingway, viúva do escritor.

múltiplas formas, ou seja, na imitação de sua fórmula iconográfica em cada novo lançamento, no qual ela é atualizada de forma diferencial.

Imagens que inflamam desejos de emancipação social

Entre as imagens permanentemente capturadas no espaço público e reinscritas nas narrativas de levantes, como o punho em riste ou a mão segurando uma bandeira, o lançador de pedras assume certa centralidade, como em *No Intenso Agora*, no qual é a partir dele que são agenciadas diferentes imagens, de temporalidades diversas, para a construção de uma figurabilidade cinematográfica dos movimentos políticos ocorridos em diferentes partes do mundo no final da década de 1960. Como um tropo, a imagem do lançador opera no filme de Salles como articulador para a compreensão dos demais eventos históricos abordados, sintetizando os processos de concentração de energia, explosão e retrocesso como etapas que se sucederiam invariavelmente. Mais especificamente, o tropo do lançador constitui uma metáfora que estabelece a similaridade na diferença, atribui sentido de equivalência ou identidade entre experiências históricas distintas (White 1994, 92).

Por meio desse recurso, ao descrever os acontecimentos em curso no final da década de 1960 em diferentes partes do mundo, o documentário indica o que deve ser tomado como seu ícone. Mas além de estabelecer uma forma tripartida a qual sugere uma interpretação simplista para esses eventos, o uso da imagem do lançador, com a exposição do corpo masculino branco e jovem, reforça o paradigma da resistência viril, uma ideia de heroísmo revolucionário associada ao vigor masculino, além de ressaltar a ação individual em detrimento da mobilização social. Esse recurso reitera a visualidade hegemônica elaborada para as manifestações políticas, a qual oblitera outros corpos e inclusive sua representação coletiva. Afinal, o uso generalizante de uma imagem reduz a diversidade das experiências históricas ao denominador comum da representação (Zacarias 2020, 133).

Por outro lado, do ponto de vista ressaltado por Didi-Huberman (2021, 447) segundo o qual as imagens transmitem a sobrevivência dos gestos revolucionários, podemos surpreender a passagem do afeto à ação nos corpos e nos gestos insurgentes, como nas diferentes imagens do lançamento de pedra. Isso não significa que o gesto sintetiza uma emoção, mas que faz “transbordar o seu sentido” (Ibid., 345). Na medida em que a “fórmula de *páthos*” de um discóbolo da Antiguidade vem investir a urgência de fenômenos políticos contemporâneos, aos quais estão associadas representações de emoções ligadas ao *páthos* revolucionário, como sintoma ou retorno do recalcado (Ibid., 244), o *páthos* se apresenta como “o fato mais elementar do qual resulta um devir”, como o definiu Deleuze (1976, 52). Assim, o *páthos* põe a história em êxtase, explode o

tempo cronológico, homogêneo e vazio e revela a coexistência de temporalidades heterogêneas, inserindo o anacronismo na (re)montagem da temporalidade, motivo pelo qual Didi-Huberman o descreve como “virtude revolucionária fundamental” (Didi-Huberman 2021, 445-446).

Desse modo, a identificação de uma “fórmula de *páthos*” no movimento do lançador satisfaz igualmente o critério filosófico recomendado por Didi-Huberman, no sentido de favorecer a problematização dos próprios conceitos de fórmula e *páthos*. Podemos considerar que haveria na forma gestual do lançamento de pedras cristalizada em imagens de levantes, a presença de um *páthos* revolucionário, voltado para a novidade e a liberdade, como diria Hannah Arendt, referindo-se à “experiência da capacidade humana de dar início a algo novo” (Arendt 2011, 63).

O gesto também é, portanto, um ato performático, uma memória performada ou a performance de uma memória sobrevivente. Se atentarmos à performatividade específica do corpo, como chama a atenção Judith Butler (2018), ela abrange tanto a fala quanto as reivindicações da ação corporal, do gesto, do movimento, da congregação, da persistência e da exposição a uma possível violência. Podemos, então, identificar na forma corporizada do lançador de pedras, conforme exibida no filme de Salles, além de uma ação performativa, um exercício do direito de aparecer, “uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (Butler 2018, cap. 1). De acordo com a autora,

a performatividade do animal humano acontece por meio do gesto, da atitude, dos modos de mobilidade, do som, da imagem e dos vários meios expressivos que não podem ser reduzidos às formas públicas de fala verbal. Esse ideal republicano ainda precisa abrir caminho para um entendimento mais amplo da democracia sensata. A maneira como nos reunimos nas ruas, cantamos ou dizemos palavras de ordem, ou mesmo ficamos em silêncio pode ser, é, parte da dimensão performativa da política, situando a fala como um ato corporal entre outros. Então os corpos certamente agem quando falam, mas a fala não é a única maneira pela qual os corpos agem – e certamente não é a única maneira pela qual agem politicamente (Butler 2018, cap. 6).

De modo semelhante, Didi-Huberman afirma sobre os corpos em levante: “[...] é como se os corpos protestantes, ao *serem expostos*, se abrissem para o mundo e quisessem abrir o próprio mundo com o gesto de seus braços agitados, seus braços estendidos para a frente” (Didi-Huberman 2018a, 14. Grifo do autor. Tradução nossa). As imagens dos filmes de Salles e George, em especial, reforçam o direcionamento prospectivo do gesto dos lançadores de pedras ao apresentá-lo lateralmente, sendo executado da esquerda para a direita, reproduzindo o padrão linear do sistema de escrita e leitura ocidental (Bernardo 2019). Combinada à orientação fisiológica vertical e para a frente do corpo humano (Elsaesser 2018, 57), essa convenção estabelece horizontalmente um sentido temporal de causalidade, o qual, mobilizado para a interpretação das imagens em questão, projeta a expectativa da continuidade de seu movimento no espaço invisível do fora de campo, ou seja, de seu potencial desdobramento, do prolongamento indefinido de sua duração.

Em vista do caráter da imagem como operador temporal de sobrevivências, como propôs Didi-Huberman, na esteira do pensamento de Warburg e Benjamin, relativamente à sua “potência política relativa a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro” (Didi-Huberman 2011, 119), a montagem cinematográfica com tais imagens visuais, como realizada em *No Intenso Agora*, apresenta um potencial insurgente ao reinscrever no presente as histórias das lutas populares, reinventar nossas esperanças políticas e engendrar novas formas de imaginar o futuro, emancipado das múltiplas amnésias históricas (Jameson 2000, 186). Como sugere Mauad (2014, 132): “Talvez, nas imagens poéticas que acampam nos protestos mundo afora, se elaborem novas formas de conceber a ordem do tempo, em que o passado possa ter um futuro e o futuro não faça tábula rasa de seu passado”.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. Em Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- Agamben, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008.
- Agamben, Giorgio. “Notes sur le geste”. *Le magazine*, Jeu de Paume, 5.04.2013. Traduit de l’italien par Daniel Loayza. Ce texte a été initialement publié en 1991 dans le numéro 1 de la revue Trafic (hiver 1991, p.33-34). Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/>. Último acesso em: 28 jan. 2020.
- Alacaci, Ahmet Salih. “Andalou Agency’s photo of Gaza protester goes viral”. *Andalou Agency*, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.aa.com.tr/en/middle-east/anadolu-agencys-photo-of-gaza-protester-goes-viral/1293913>. Último acesso em 6 jul. 2020.
- Araújo, Gabriel. “Chacoalhando uma imagem congelada”. *Revista Fale de Cinema*, 10 abr. 2018. Disponível em: <https://medium.com/fale-de-cinema/chacoalhando-uma-imagem-congelada-9a8060ecd050>. Último acesso em 4 nov. 2019.
- Arendt, Hannah. “O significado de Revolução.” Em *Sobre a Revolução*. Tradução de Denise Bottmann. p. 47-91. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Benjamin, Walter. “Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>”. Em *Passagens*. p. 53-67. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- Banksy. *Wall and Piece*. Century: Londres, 2005.
- Bernardo, Gustavo. “Como se lê uma imagem?”. *Revista Eletrônica do Vestibular UERJ*, Rio de Janeiro, Ano 12, n. 32, 2019. Disponível em: https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=78. Último acesso em 13 jul. 2020.
- BNF. *Mai 68*, “Expositions”. Disponível em: <http://www.expositions.bnf.fr/mai68/index.htm>.
-

Último acesso em 27 abr. 2020.

Boehm, Gottfried. “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”. Em *Pensar a Imagem*, Alloa, Emmanuel. p. 23-38. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Butler, Judith. “Levante”. Em *Levantes*, org. Didi-Huberman, Georges. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 23-36.

Declais, Jean-Louis. *David raconté par les musulmans*. Les éditions du CERF. França, 1999.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio, 1976.

Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Didi-Huberman, Georges. “Conflicts of gestures, conflicts of images”. *The Nordic Journal of Aesthetics*, v. 27, n. 55-56, p. 8-22, 2018a.

Didi-Huberman, Georges, org. *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a.

Didi-Huberman, Georges. “Olhos Livres da História”. *Ícone*, Recife PGC/UFPE, v. 16, ed. 2, p. 161-172, 3 nov. 2018b.

Didi-Huberman, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo, SP: N-1 edições, 2021.

Didi-Huberman, Georges. “Povos expostos, povos figurantes”. *Vista – Revista de Cultura Visual*, nº 1, 2017b, p. 16-31.

Didi-Huberman, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 30 nov. 2012.

Didi-Huberman, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.

Didi-Huberman, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.

Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Didi-Huberman, Georges. (dir.) *Soulèvements*. Paris, Jeu de Paume: Gallimard, 2016a. E-book.

"Eco, Umberto, org. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

Fundação Gilles Caron. “Gilles Caron”, Boutique. Disponível em: <https://shop.fondationgillescaron.com/>. Último acesso em 14 abr. 2020.

Flusser, Vilém. *Gestos*. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.

Freitas, Nathália de. “Grafites feministas: espaço de luta e resistência na arte urbana (2000-2018).” Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH),

Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.

Galleria Borghese. “David”. Disponível em:
<https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/david/>. Último acesso em 13 mai. 2020.

Hauser, Arnold. “Classicismo e democracia”. Em *História social da arte e da literatura*. (não paginado). São Paulo: Martins Fontes, 1995. E-book.

Husein, Muhamad Subhi Mahmud Hasan. “A Intifada como gesto”. Tese (Doutorado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem, 2019.

Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

Lessa, Fábio de Souza. *Atletas na Grécia Antiga: da competição à excelência*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2018.

Magnum Photos. “Catalogue, Bruno Barbey – Brazil”, s/d. Disponível em:
<https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Bruno-Barbey/1966/BRAZIL-NN112724.html>. Último acesso em 13 abr. 2020.

Mauad, Ana Maria. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

Mauad, Ana Maria, e Maurício Lissovsky. “As mil e uma mortes de um estudante: foto- ícones e história fotográfica”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.4-29, Janeiro-Abril 2021.

Migliorin, Cezar. “No intenso agora, de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento”. *Revista Eco Pós*, Dossiê 50 anos de 1968, v. 21, n.1, 2018, p. 176-184.

Munayyer, Yousef. Postagem do Twitter. 24 out. 2018, 9h33min. Disponível em:
https://twitter.com/YousefMunayyer/status/1055074784994869248?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1055074784994869248%7Ctwgr%5E&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.aljazeera.com%2Fnews%2F2018%2F10%2Fimage-palestinian- protester-gaza-viral-181024113924724.html. Último acesso em 6 jul. 2020.

No Intenso Agora. “Cartazes”. Disponível em: <https://www.nointensoagora.com.br/fotos/>. Último acesso em 14 abr. 2020.

No Intenso agora. João Moreira Salles, Brasil, 2017.

O Fundo do Ar é Vermelho. Chris Marker, França, 1977.

O’Neill, Alexandre. “Canção”. Em *Tempo de Fantasmas*, 1951. Disponível em:
<https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/cancao/>. Último acesso em 02 mai. 2022.

Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas. Sylvain George, França, 2017.

Poivert, Michel. Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*. Lausanne, Musée de l’Élysée/Arles, Photosynthèses, 2013, p. 236-237.

Rancière, Jacques. “Um levante pode esconder outro”. Em *Levantes*, org. Didi-huberman, Georges. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R.

Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 63-70.

Sumpf, Alexandre. “Mai 1968: les barricades”. *Histoire par l'image, mai. 2018*. Disponível em: <https://histoire-image.org/fr/etudes/mai-1968-barricades>. Último acesso em 28 jan. 2021.

Tari, Marcello. “Prefácio à edição brasileira”. Em *Um piano nas barricadas: por uma história da Autonomia, Itália 1970*. N-1 edições: São Paulo, 2019.

Warburg, Aby. “Dürer e a antiguidade italiana”. *Cadernos Benjaminianos*, n. 5, Belo Horizonte, jan.-jun. 2012, pp. 66-72.

Warburg, Aby. “Mnemosyne”. Em Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

White, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios de crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

Zacarias, Gabriel Ferreira. “Cultura Visual e Política”. Em *A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar*, orgs. Schiavinatto, Iara Lis, e Patrícia Meneses. p. 125-138. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

Recebido em 20 de setembro de 2023

Aprovada em 02 de novembro de 2023

Dossiê: História das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41352>

Sobre lo que podría ser una poética (s) (afro)diaspórica: Cuatro artistas colombianas

*Sobre o que poderia ser uma poética (s) (afro) diaspórica:
Quatro artistas colombianas*

*On what could be an (afro)diasporic poetics (s):
Four Colombian artists*

Nohora Arrieta Fernández*

<https://orcid.org/0000-0003-4951-5964>

RESUMEN: ¿Cuáles son los lenguajes y las formas que aparecen cuando ponemos juntas las propuestas visuales de cuatro artistas afrocolombianas?, ¿qué nos dice su práctica sobre lo que imaginamos como arte contemporáneo en América Latina?, ¿qué nos dice para los modos como pensamos la historia del arte o las discusiones en torno a ella? A partir de un diálogo con categorías del pensamiento afro-diásporico, este ensayo considera algunos proyectos visuales de Liliana Angulo (1974), María Méndez (1990), Astrid González Quintero (1990) y Lyann Quartas (1990), y explora los modos de ser y hacer que activan sus universos poéticos.

Palabras clave: Arte contemporánea. Pensamiento afro-diásporico. Arte colombiano

RESUMO: Quais são as linguagens e formas que aparecem quando reunimos as propostas visuais de quatro artistas afro-colombianas, o que sua prática nos diz sobre o que imaginamos como arte contemporânea na América Latina, o que nos diz sobre as formas como pensamos a história da arte ou as discussões em torno dela? A partir de um diálogo com categorias do pensamento afro-diaspórico, este ensaio considera alguns projetos de Liliana Angulo (1974), María Méndez (1990), Astrid González Quintero (1990) e Lyann Quartas (1990), e explora os modos de ser e fazer que ativam seus universos poéticos.

* Nohora Arrieta Fernández es doctora en literatura latinoamericana y estudios culturales. Actualmente es profesora de la Universidad de California, Los Ángeles. Ha publicado ensayos y crónicas de arte en *Contemporaryand*, *Artishock*, *Terremoto* y otros medios, así como artículos en revistas académicas. Sus investigaciones han sido financiadas por Fulbright, Brasa, ACLS/Mellon Dissertation Completion. Su co-traducción al inglés de *Semantics of the World: the poetry of Rómulo Bustos Aguirre* fue publicada por New Mexico Press en el otoño de 2022. Email: noharaarrieta@g.ucla.edu

Palavras-chave: Arte contemporânea. Pensamento afro-diaspórico. Arte colombiana

ABSTRACT: What are the languages and forms that appear when we put together the visual works of four Afro-Colombian artists? What does their practice say about what we imagine as contemporary art in Latin America? What does it say about the ways we conceive the history of art? Dialoguing with categories taken from Afro-diasporic thinking, this essay considers visual projects by Liliana Angulo (1974), María Méndez (1990), Astrid González Quintero (1990) and Lyann Quartas (1990) and explores the modos de ser y hacer activated in their poetic universes.

Keywords: Contemporary art. Afrodiasporic thought. Colombian Art

Como citar este artigo:

Fernández, Nohora Arrieta. “Sobre o que poderia ser uma poética (s) (afro) diaspórica: Quatro artistas colombianas”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 133-151.

For nine nights we gather
coffee mugs and white rum, with round bread
to feed our dead and those that have travelled

from far. We come when the cusp
of day reddens heaven, and there is
no famine of tears, when the families wring out

their hearts like wet rags and hang them
on old cedar slabs. We come
with our heads dressed, with candles,

each face a twisted wick;
to raise a song, to chant,
flailing like shaken leaves

Millicent A. A. Graham. *The Gathering*

Una noche de finales de septiembre de 2022, la investigadora Beatriz Balanta abrigó con esa generosidad suya, amplia y profunda, una cena en su casa de San Fernando, en Cali. A la cena vinieron los artistas Carmenza Banguera, Eblin Grueso, Alexa Hidrobo, Jean Lucumí, Romario Paz, Laura Campaz y la curadora Yolanda Choís. No hablamos mucho de arte (lo que Beatriz habría

querido que hiciéramos), pero comimos, reímos, y se contaron historias de ríos, de sembrados y de pueblos pequeñitos a la orilla de un río en esa región profusa que es el Pacífico colombiano. Vuelvo a la cena en casa de Beatriz inspirada por la curadora brasileña Fabiana Lopes, quien en su ensayo para el catálogo de la Bienal de Mercosur de 2020¹ propone una poética del encuentro, *gathering* (en inglés), *ajuntamento* (en portugués) para pensar las estéticas de un grupo de artistas negras invitadas a la Bienal. Vuelvo a esa cena porque es desde el encuentro y desde la sala de Beatriz, desde dónde querría pensar en las prácticas visuales de las colombianas Liliana Angulo, María Méndez, Astrid González Quintero y Lyann Quartas.

La inquietud que estimula este ensayo es la de buscar modos posibles para nombrar la producción artística de cuatro mujeres que se reconocen a sí mismas como mujeres negras o afrodescendientes. ¿Cuáles son los lenguajes y las formas que aparecen cuando ponemos juntas (en *gathering*, *ajuntamento* o juntanza) las propuestas de Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas?, ¿qué nos dice su práctica sobre lo que imaginamos como arte contemporáneo en América Latina?, ¿qué nos dice para los modos como pensamos la historia del arte, para las discusiones en torno a ella?, ¿y qué significaría explorar estas preguntas *juntamente*?² Quiero emprender este ejercicio en diálogo con el pensamiento de Fabiana Lopes que, como verán, guía varias de las intuiciones que aquí me mueven, y con una tradición afro-diásporica. Sin perder de vista que la producción de Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas se forma en la Colombia de principios del siglo XXI, sin obviar que Colombia es un centro vibrante de producción de pensamiento negro en el continente³, querría imaginar las estéticas de estas artistas como parte de las corrientes oceánicas, las del Atlántico y las del Pacífico, que nutren la diáspora africana en las Américas. Lo que quiero decir es que, aunque estoy hablando de artistas colombianas, pensarlas en términos afro-diáspóricos significa pensarlas más allá de la nación o de lo que sería una discusión sobre arte colombiano contemporáneo, aunque esa discusión también se pueda intuir desde aquí, desde este encuentro. No me interesa, tampoco, nombrar *una estética afrodescendiente* porque no creo que exista *una*, unívoca y solitaria. Lo que querría, más bien, es pensar en cuáles son las líneas de encuentro, de semejanza o dispersión en ese grupo que formarían, un poco arbitrariamente elegido, Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas. Qué es lo que surge cuando las vemos actuando en el terreno

¹ El título del ensayo es “Sobre gatherings, ajuntamentos e hábitos de assemblagem” (Lopes 2022). Lopes fue curadora adjunta de la Bienal junto a Igor Simões y Dorota Biczal. La curadora general fue Andrea Giunta.

² Verá la lectora que en este corto ensayo uso más o menos libremente la noción de encuentro tal y como aparece en Lopes (*gathering* y *ajuntamento*). Sumo a esta la idea de juntanza, utilizada por los colectivos feministas en América Latina; y tomo del pensamiento haitiano la de *rasanblaj*. “*rasanblaj* (as an organizing principle, of sorts it is defined as assembly, compilation, enlisting, regrouping (of ideas, things, people, spirits. For example, fè yon *rasanblaj*, do a gathering, a ceremony, a protest)” (Alexander and Ulysse 2015).

³ Sobre movimiento afrocolombiano y feminismos negros en Colombia, ver Vergara y Arboleda 2014; Laó-Montes 2016; Curiel 2007.

expandido de una tradición de pensamiento negro que imagina epistemologías posibles, modos de existir⁴.

Este ensayo es una tentativa, y como tentativa son más las preguntas que lo mueven que las *improbables* respuestas. Cuando Lopes, inspirada en Denise Ferreira da Silva y Barbara Christian, se pregunta por “la gama de posibilidades de saber, de hacer y de existir” (2020, 303) de lo que podría ser imaginado como una poética negra feminista, abre un espacio de pensamiento en el que quiero insistir. Primero, para indagar cómo esta producción colombiana contemporánea funciona a la luz del encuentro, *gathering*, *ajuntamento*, juntanza. Segundo, para explorar las otras formas *probables* “de saber, hacer y existir” que están siendo activadas en esa producción. ¿Cuáles son, cómo nombrarlas?, ¿qué es lo que significa que esta producción ocurra en medio de la expansión de una conciencia diásporica a nivel hemisférico?, ¿qué significa que acontezca en medio de esa otra conciencia sobre lo que algunos llaman la vida póstuma (*afterlive*) de la esclavitud o el *longue-durée* de la plantación, es decir, los modos como las estructuras heredadas del sistema esclavista continúan afectando y limitando las existencias negras?, ¿qué saberes, prácticas, conocimientos (nombrados u ocultos) cotidianos hacen posible existir y re-existir en medio del *longue-durée* de la plantación y cómo ese cotidiano sugiere unas formas y unas poéticas, es decir, unos modos de hacer y de saber? Si el encuentro propuesto por Lopes es una poética, ¿cómo ese encuentro, entendido en tanto *rasanblaj* (juntanza de ideas, seres y espíritus) aspira a un reagrupamiento permanente que insiste en la vida?

He dicho que Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas forman un grupo arbitrariamente elegido. Sin embargo, toda elección da cuenta de una cierta afinidad ¿por qué ellas y no otras?⁵, ¿por qué elegir entre una escena cada vez más visible de artistas afro-descendientes en Colombia a estas cuatro y no a otras? Podría decir que me mueve por un lado la necesidad de pensar en obras que están siendo, en procesos que están ocurriendo en el momento en el que

⁴ Lo que R. Kelley llama una imaginación radical afro, capaz de crear “una idea de liberación para todos, una idea de liberación para la humanidad y para la reconstrucción de las relaciones sociales” (2002, 137).

⁵ Hay una escena de producción de artistas afrodescendientes en Colombia. Y no me refiero apenas a la cena en casa de Beatriz Balanta. En Artbo 2023, Laura Campaz curó la exposición “Las estrellas son negras”, en la que participaron Alexandra Idrobo, Carmenza Banguera, Eblin Grueso, Fabio Melecios, Liliana Angulo, Walter Caicedo y Yeison Riascos. Pero la exposición de Campaz es parte de una tradición de exhibiciones similares, entre las que habría que nombrar “Orika” (2022), curada por Adriana Castellanos Olmedo y Javier Mojica en el Festival Petronio Álvarez de 2023; “Mandinga sea” (2013), curada por Luz Adriana Maya y Raúl Cristancho; “Viaje sin mapa” (2006), curada por Raúl Cristancho y Mará Mercedes Angola. La labor de difusión de arte afrocolombiano, realizada por colectivos como Kitambo, fundado por Catherine Dunga y Marleen Palmaers, es paralela a la circulación de estos artistas en redes sociales y a las discusiones producto de un activismo negro. Mirar eso que acontece en el presente no debería obviar las prácticas que han ocurrido ininterrumpidamente y que merecen nuestra atención: ¿cómo imaginar esa escena que ahora vemos sin los trabajos de Liliana Angulo, Mercedes Angola, Fabio Melecios, Heriberto Cogollo y otros tantos nombres de artistas visuales afrodescendientes en Colombia que aún necesitamos nombrar? En la recolección y archivo de prácticas artísticas afro-colombianas es irremplazable el trabajo del colectivo de artistas afrodescendientes Aguaturbia.

escribo⁶, procesos aún no cerrados y a los que accedo por medio de las cuentas de las artistas en redes sociales, de las curadurías de colectivos como Kitambo o de las listas del Premio Arte Joven⁷. Nombrar una escena reciente supone nombrar lo que la antecede; la existencia de poéticas como las de Méndez, González Quintero y Quartas exige mirar a Angulo, reparar detenidamente en su trayectoria, referencia explícita o no para los otras tres, pues las tradiciones se van haciendo incluso cuando no las nombramos. Por otro, aunque no me interesa discutir esta producción como *estrictamente* colombiana, lo cierto es que las cuatro, juntas, re-trazan la geografía de un país. Angulo es de Bogotá, Méndez de Cartagena, Quartas de Cali y González Quintero de Medellín. Cuatro de los núcleos urbanos más importantes de Colombia, y representativos para la población afrodescendiente; por ser ciudades imaginadas como negras, el caso de Cartagena y Cali, o por ser lugares de acogida de población afro que llega desde otras regiones, como Bogotá y Medellín. Al re-trazar la geografía de ese país, las cuatro sugieren *oblicuamente* otras preguntas: ¿cómo es que tratándose del país con la segunda población afrodescendiente más alta de Sur América cuando se pregunta por la producción visual afrodescendiente en Colombia rara vez alguien menciona otro nombre que no sea el de Liliana Angulo?⁸, ¿cómo ese silencio insiste en una no-existencia?, ¿cómo es que no-existiendo, se existe?

São muitos os segredos
um dos fundamentais
são as pontas
aparadas frequentemente
para
manter
o caimento
camadas para cima
de baixo
definem o volume
melhor
pelo seu olhar eu sei
você quer tocar a textura espiral
enfiar os dedos nessa maciez
mas

⁶ Un no-cerramiento señalado por Lopes cuando mira la producción visual afro-brasileña (2015; 2016).

⁷ Premio de artes visuales en Colombia, organizado por la Fundación Colsanitas y la Embajada de España en Colombia.

⁸ En una entrevista con Sandra Montenegro (2021), Liliana Angulo se refiere al hecho de que siempre ha habido gente afrodescendiente en las artes y en la cultura en Colombia. El asunto, dice Angulo, es que durante mucho tiempo la producción de esa población ha sido leído como folclor. En sus ensayos Lopes señala un discurso de no-existencia similar respecto a una producción afro-brasileña (Lopes 2015; 2016; 2019).

tal vez
antes:
sim, precisa pedir
não é exótico [...]
Stephanie Borges. *Talvez precisemos de um nome para isso*

Al principio siempre el pelo. Afro, *dreadlocks*, trenzado, cepillado, alisado. Para Kobena Mercer, el cabello es un significante clave cuando se trata de la gente negra. Lo podrían atestiguar la campaña *Black is Beautiful* de los años sesenta en Estados Unidos, la estética de los *Black Panther*, del movimiento Rastafari, o las del movimiento negro brasileiro. Al principio, siempre el pelo. En ese ensayo clásico de Mercer, “Black Hair/Style Politics”, en el que el autor británico teoriza cómo el peinado de la gente negra es un artificio que “articula diversas “soluciones” estéticas a una serie de “problemas” creados por las ideologías raciales y racistas” (1987 34). En las imágenes del fotógrafo de Malí Mama Casset, en el que las señoras de la burguesía de Bamako posan divinamente ataviadas y mejor peinadas. O en las fotos en blanco y negro del nigeriano J. D Okhai Ojeikere: lo que se cifra en el pelo, lo que con él se dice. En Colombia, la discusión sobre el pelo afro se ha intensificado en la última década, en parte vigorizada por las redes sociales y el crecimiento de un nicho en torno al pelo “afro natural” que se nutren, claro, de años de lucha (a veces más silenciosa) de grupos activistas negros.

Liliana Angulo (Bogotá 1974) tiene un interés particular en el pelo. Una de sus primeras piezas, *Pelucas porteadoras* (1997), es una escultura hecha con *bombril*, una marca de estropajo de acero inoxidable y una expresión peyorativa para el cabello afro (“pelo bombril”) en varios países de América Latina⁹. Ya entrada la década de los dos mil, Angulo empieza a cambiar su acercamiento a ciertos temas, y de piezas como *Pelucas porteadoras* o *Negra menta* (2000), que insisten en la presentación del cuerpo negro en torno a los estereotipos e imaginarios a él asociados, pasa a crear proyectos colectivos (Giraldo 2014). Podría decirse que la práctica de Angulo migra de trabajos que interrogan las estructuras racistas de la sociedad colombiana, a proyectos que interrogan los modos como ciertos grupos producen conocimiento. Uno de esos proyectos es ¡Quieto Pelo!

En 2008 el Banco de la República de Quibdó¹⁰ invitó a Angulo a realizar un proyecto en la ciudad. Interesada en la materialidad del cabello y en la historia asociada a él en las comunidades negras, Angulo propuso un taller con peinadoras de la región (Angulo 2008). Durante algunos meses, contactó y conversó con líderes culturales de la ciudad y peinadoras y convinieron en realizar

⁹ Podríamos extendernos en menciones a piezas sobre el pelo. Las *Pelucas porteadoras* de Angulo fueron reelaboradas por Astrid González Quintero en la serie *Cultura negra citación a la obra de Liliana Angulo* (2016). Una de las performances más conocidas de la artista visual brasileña Priscila Rezende se titula *Bombril* (2010). Laura Campaz tiene unas instalaciones de tejido y cabello sintético (*Senderos encriptados*) que fueron expuestas en *Capilares*, exposición sobre el pelo curada por Valeria Montoya e Isabella Londoño en abril de 2023 en Bogotá.

¹⁰ Capital del departamento del Chocó, con un 82% de población afrocolombiana.

un evento al que se invitaría a peinadoras, mujeres que peinan, y a “sabedoras”, mujeres u hombres que conocen las tradiciones y saberes y las transmiten¹¹.

El día del evento, 27 de julio de 2008, hubo música, comida y quince peinadoras de diferentes barrios de Quibdó se congregaron para peinar a las mujeres, hombres, adolescentes que llegaron al Malecón del río Atrato. Angulo registró los peinados con fotografías, y mirando esas fotografías es imposible no reparar en la naturaleza escultórica de los peinados. Entendidos como esculturas, la elasticidad de los peinados señala la inversión que está en el título del proyecto. ¡Quieto pelo! traspone los significantes de la expresión “pelo quieto”, usada para apuntar la “dificultad” que (en un orden racista) es inherente al cabello de las personas negras; un pelo quieto (muerto), un pelo que no se puede peinar con facilidad o con el que no se puede maniobrar y por eso debe ser alisado. En ¡Quieto Pelo! el pelo afro insiste en su naturaleza movible, maleable, movediza. La obra dice ¡Quieto Pelo! no para “aquietar” el pelo, sino para enfatizar el carácter plástico de las esculturas/peinados que son hechas con él. Ese pelo es una materia viva de la que emergen “Crestas con rollos” (2008); una materia que, maniobrada con semillas y cintas, crea formas improbables que hablan del mundo que está a la mano, como en “Raíces de los manglares” (2009) u “Hoja seca” (2008), en la que la disposición de las trenzas simula las nervaduras de una hoja. El peinado/escultura es un artificio, un significante de destrezas adquiridas en la práctica; algo para ser visto y admirado y que, simultáneamente, enuncia unas gramáticas de lo cotidiano: en las imágenes de “peinados tradicionales” el cabello toma formas que no entorpecen las labores del día a día. La naturaleza escultórica del peinado atestiguada en la fotografía inscribe el trabajo de Angulo en una tradición diásporica con nombres como el J. D Okhai Ojeikere, ya mencionado aquí, y quien construyó un universo fotográfico en torno a los peinados de diferentes regiones de Nigeria.

Ahora, si en cuanto artificio el peinado es un objeto/escultura, como entendemos la idea de objeto de arte, lo cierto es que la naturaleza de ese objeto/peinado es efímera. Existe apenas en la fotografía, pues después de dos o tres semanas el peinado desaparece e incluso si fuese repetido por la misma peinadora nunca será el mismo peinado. De este modo, ¡Quieto Pelo! insinúa una lectura que va más allá de la comprensión de la obra como objeto. Las fotografías documentan los peinados, pero los peinados están aconteciendo en el encuentro con música, comida, bailes en el malecón. Pensando con Lopes, habría que decir que la obra aquí es el encuentro, la juntanza en la que se peinan y circulan unos saberes sobre el peinado, se celebra un conocimiento que acontece

¹¹ Angulo (2008) cuenta que el grupo base de peinadoras estuvo compuesto por “Denny Mosquera, dueña de la “Sala de Belleza Denny”, Deirah Cuesta, peinadora muy joven que trabaja con Denny, Norma Palacios, Patricia Palacios y su sobrina Kendy, Disney Chaverra y Yorlenis Ramírez peinadoras del “Centro de Estética África” y Sonia Arroyo Lara”. Entre las sabedoras estuvieron Emilia Caicedo y Luz María Mayo.

en el día a día. No existe el museo o el espacio de la galería, el acontecimiento es el estar juntos¹². La pieza es el estar juntos; la relación que se establece entre quien peina y quien es peinado, el tiempo del diálogo, del cuidado, de la confianza que se construye cuando una mano tensa un mechón de pelo y lo dobla sobre otro y aprieta más o menos dependiendo del gesto de dolor o no que intuye en el rostro que no ve, pero que siente. Ese estar juntos es, como el peinado en sí, efímero; y aunque efímero, está posibilitado por el intercambio de conocimientos que hacen posible que las tradiciones del peinado sigan siendo, un intercambio que es de larga duración, trans-temporal y que en el encuentro es testificado por la presencia de las y los sabedores.

¡Quieto Pelo! podría inscribirse en las vertientes del arte participativo o relacional descritas por Claire Bishop o Nicolas Bourriaud¹³. Sin embargo, emulando a Angulo y su quehacer colectivo, cabe preguntarse ¿qué significa pensar esta obra desde el marco de un pensamiento afro-diáspórico? En ese sentido, además del *gathering*, la juntanza, hay en ¡Quieto Pelo! algo que recuerda al quilombo o el palenque, comunidades organizadas por personas esclavizadas que huían de las plantaciones o de las múltiples formas que la esclavitud tomaba en la sociedad colonial. De acuerdo con la pensadora brasileña Beatriz Nascimento (1985), el quilombo no es solo un espacio histórico sino una categoría filosófica que permite pensar la experiencia negra en el tiempo. Así, ¡Quieto Pelo! podría ser imaginado como una suerte de palenque efímero en el que convergen conocimientos cotidianos. La metáfora del espacio, el palenque, que dibuja una geografía diáspórica, se intensifica si pensamos que con ¡Quieto Pelo! Angulo ha re-trazado un mapa de la diáspora pues el proyecto se ha realizado en otras ciudades negras de Colombia como Buenaventura, San Andrés, Medellín y Tumaco, y en el extranjero, en La Habana, Chicago y Brasilia.

[...] No sé por qué cuando boga el olor a café
por los amplios corredores de la casa,

mientras la nostalgia madura su túnica,
el silencio es el único lenguaje de mi abuela [...]
Ashanti Dinah Orozco. *Las semillas del Muntú*

[...] Dicen que los gatos cazaban crepúsculos
de sus manos.

Dicen que en el malecón de sus ojos
se asomaban barcos oxidados. [...]
Ashanti Dinah Orozco. *Las semillas del Muntú*

¹² Hay una poética similar en los trabajos de la artista brasileña Ana Lira.

¹³ De acuerdo con Bourriaud, el arte relacional es uno que “takes as its theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context, rather than the assertion of an autonomous and private symbolic space” (2006, 160).

Archivo de la brujería de María Méndez (Cartagena, 1990) es un proyecto en el que convergen el encuentro, la pregunta por lo que es o podría ser un archivo, y prácticas cotidianas como la lectura del café. Para hablar del *Archivo de la brujería* de María Méndez, hay que saber que María ha rastreado a otras María Méndez en los archivos históricos, de México y Colombia, todas mujeres negras juzgadas por la inquisición en casos de brujería¹⁴. El quehacer estético (archivístico) de Méndez, bruja y artista como ella se presenta, pregunta por el archivo¹⁵ a la vez que reelabora prácticas cotidianas que formulan modos particulares de saber y existir.

María Méndez describe el *Archivo de la brujería* como “un proyecto de largo aliento”, aún inacabado, formado de múltiples capas y que inició en 2020 con la *mesa de incertidumbres*, una instalación que presentó en su primer año del programa para artistas Soma, en Ciudad de México. La *mesa de incertidumbres* es una mesa rectangular de madera de tres metros de largo en la que la artista dispone una bibliografía personal. Méndez dice que “vomita” sobre la mesa (conversación con la artista 2023): libros, revistas, apuntes académicos, fragmentos de lectura, cuadernos de notas. La mesa “sostiene ideas”, los diálogos que nutren sus investigaciones; sean estas sobre el archivo, sobre comunidades afrodescendientes, sobre las otras María Méndez o la creación artística. Algunos de esos textos aparecen como una huella: el subrayado de una frase, recortes de palabras. Hay también en la mesa objetos que llaman a la acción: un sahumero o un encendedor de fuego. O amuletos: hojas secas guardadas en una caja de cartón blanco. La *mesa* es activada con una lectura de café. Méndez hierva el agua, prepara el café y lo sirve en pocillos blancos, orejados, como se acostumbra en el Caribe colombiano, como lo toman en su familia, como se toma entre vecinos. Después de tomarlo, esperan a que el café “se asiente” y Méndez lee a cada una de las asistentes los trazos del “guarrú”, que es como en Cartagena, la ciudad en que nació María, se les llama a los restos de café en las tazas. Los pocillos usados se suman a los objetos de la mesa para atestiguar que ésta no solo “sostiene ideas, sino que propicia el encuentro” (conversación con la artista 2023).

Es quizá el interés por expandir el encuentro, por llevarlo más allá del espacio expositivo, el que impulsa la pieza *libro de archivo*. ¿Cómo hacer para que la *mesa de incertidumbres* trascienda el

¹⁴ El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición fue fundado en 1478 por los Reyes Católicos con el fin de atacar todo aquello que no entrara dentro de los parámetros del catolicismo. En 1569 se crearon los tribunales de Lima y México y en 1610 el de Cartagena de Indias. Hay una extensa bibliografía sobre hechicería en Cartagena de indias durante la inquisición, ver Molina Bautista (2022).

¹⁵ El crítico nigeriano Okwui Enwezor (2008) señaló que el arte contemporáneo se interesa casi de manera obsesiva por el archivo con el fin de proponer una reflexión histórica del pasado; el artista deviene no pocas veces archivero, curador, historiador. El archivo colonial se ha convertido en centro de variadas investigaciones estéticas en Brasil y el Caribe; así aparece en las obras de la dominicana Joiri Minaya o las brasileñas Rosana Paulino y Gê Viana. Liliana Angulo, en su proyecto *Un caso de reparación*, indaga sobre la invisibilización de personas esclavizadas en los archivos de la *Expedición Botánica*. Para una discusión sobre el archivo colonial, ver Trouillot (1995) y Hartman (2008).

cuarto en el que fue expuesta en Ciudad de México? Méndez responde reproduciendo, fotocopiando, tomando notas de los objetos que están en la *mesa*. Coloca las fotocopias y anotaciones en sobres de plástico, las anilla y las convierte en el *libro de archivo*, un artefacto con el que visita instituciones como el Museo de arqueología de Galapa, en Colombia, y a amistades que, en medio de la conversación, suman referencias, datos, intuiciones. El *libro de archivo* es un archivo vivo; reproduce documentos y objetos de la *mesa de incertidumbres* y, simultáneamente, se va transformando con las anotaciones, adicciones, de los viajes y encuentros.

El segundo año de Soma, Méndez presenta *sobremesa de archivo*. Para la *sobremesa*, prepara una comida, hierva de nuevo café e invita a un grupo de artistas a una conversación en torno a los significados del proceso creativo. Mientras comen pudines preparados por Méndez y beben café, las asistentes interactúan con el *libro de archivo* y con algunos de los objetos de la *mesa de incertidumbres*. Leen, dibujan, anotan, copian páginas del *libro de archivo*. Con esas lecturas, nuevas hojas intervenidas y fotocopiadas, Méndez crea el *libro de interpretación*, un libro-objeto con hojas de acetato.

El *libro de interpretación* es una capa que se suma al *libro de archivo*. Los dos objetos se originan en medio de los encuentros propiciados por la *mesa de incertidumbres* y la *sobremesa de archivos*. Como artista, Méndez promueve espacios que posibilitan la creación de un archivo vivo. Frente al archivo inquisitorial en el que ha encontrado a las otras María Méndez, un archivo custodiado y protegido, el archivo de Méndez es abierto, acontece y se nutre colectivamente; invita a imaginar, por ejemplo, un libro futuro que interprete al *libro de interpretación* (y uno que interprete a ese y así hasta el infinito). Como bruja, Méndez usa la toma y lectura del café como práctica (cotidiana) que, en el encuentro, activa la re-creación del archivo, la posibilidad de nuevos archivos.

En los encuentros propiciados por Méndez, el archivo vivo es alimentado por la lectura del café, reprimida en el archivo tradicional. En el encuentro, las María Méndez sofocadas en el archivo institucional pasan a dirigir y estimular la creación de un archivo abierto. En el encuentro, se materializan relaciones y prácticas que en el archivo oficial quisieron ser silenciadas. En el encuentro, leer el café, como práctica ligada al cotidiano de ciertos grupos, se convierte en lo que Lopes llama un “recordar en el presente gestos entendidos históricamente como subversivos y radicales” (2020, 307). Pareciera que, tal y como las juntas de brujería perseguidas por la inquisición española en el siglo XVII, el *Archivo de la brujería* es una junta de piezas, de objetos diversos y personas que se encuentran para tomar y leer el café, hablar de procesos creativos, de adivinación y, creando archivos, imaginar futuros posibles.



Fig. 1: María Méndez, 2021, *Mesa de incertidumbres*. Foto de @documentaciondearte (cortesía de la artista)



Fig.2: María Méndez, 2022, *Sobremesa de archivo*. Foto de @documentaciondearte (cortesía de la artista)

El *Archivo de la brujería* de Méndez materializa prácticas liminales que fueron usadas para crear caminos de huida y que permitieron la supervivencia de ciertos grupos (Casamayor-Cisneros,

Odette 2022)¹⁶. El encuentro entorno al café insinúa aquel otro, prohibido, de la junta de brujas con sus ceremonias de magia y adivinación, a la vez que crea un espacio en el que circulan saberes, formas de existir. A mediados de los setenta, la ensayista cubano-jamaicana Sylvia Wynter y el poeta de Barbados Kamau Brathwaite publican, apenas con cuatro años de diferencia, dos ensayos que matizan los modos como hasta entonces se estudió la plantación en el Caribe. En “Novel and History, Plot and Plantation” (1971) de Wynter, y en “Caribbean Man in Space and Time” (1975) de Brathwaite, la plantación es, además de un sistema de explotación de sujetos negros, un lugar en el que ese mismo sujeto, haciendo frente a la explotación, consigue crear contra-discursos, prácticas que producen saberes. Frente a la plantación, la experiencia negra insiste en la contra-plantación. Los cantos, danzas y la infinita producción cultural parida por los esclavizados y las culturas creolizadas es lo que Brathwaite entiende como “inner plantation” (1975, 6). No muy distante de Brathwaite, Wynter describe el “plot” (1971, 100), pequeñas porciones de tierra en que los esclavizados siembran sus alimentos, como un gesto contra la superestructura de la plantación. Los cantos, las danzas, las prácticas de siembra y conocimientos de la tierra son parte del arsenal que hace posible la formación de comunidades cimarronas, de palenques y quilombos, que insisten en la huida de la plantación y la hacienda y desgastan, a los pocos, el sistema esclavista en las Américas (Moura 1988). En medio del *longue-durée* de la plantación o la vida póstuma de la esclavitud, manifiesta en los modos de explotación del capitalismo neoliberal, en la industria carcelaria, en el exterminio de comunidades negras e indígenas, son las prácticas contra-plantación¹⁷, históricamente aprendidas, las que continúan haciendo posible la supervivencia, a la vez que posibilitan cimarronajes contemporáneos (Ferdinand 2022). Trenzar el cabello, leer el café, cuidar la huerta.

[...] Y así como el útero cósmico,

¹⁶ Aquí y en lo que sigue, entiendo cotidiano y práctica del modo que lo hace Tina Camp: “the quotidian must be understood as a practice rather than an act/ion. The quotidian as a practice honed by the dispossessed in the struggle to create possibility within the constraints of everyday” (2017, 4).

¹⁷ Y aquí debo insistir en que, cuando me refiero a la plantación, lo estoy haciendo en un modo conceptual y no estrictamente histórico. Es decir, distingo entre la plantación en términos históricos, entendida como un sistema económico y cultural determinante para lugares como el Caribe antillano o Brasil, y la plantación como un concepto migratorio. Esta noción conceptual de la plantación se refiere tanto al entramado del complejo esclavista que en lugares como Colombia se manifestó principalmente con un sistema diferente, la hacienda, como a aquello que se llama el *longue durée* de la plantación, es decir, el modo como las violencias heredadas de la plantación mutan y se manifiestan en la industria carcelaria, el acceso restringido a servicios básicos o la violencia policial a lo largo de todas las geografías de la diáspora africana en las Américas. Tal uso conceptual de la plantación hace eco, asimismo, de una frase repetida por los activistas brasileños para señalar la violencia del estado contra la población afrobrasileña: “O Brasil é uma grande plantação”. Es importante esta distinción en el marco de este ensayo porque en esa geografía múltiple que es el Caribe, el Caribe continental colombiano es considerado, en términos históricos, un espacio *por fuera* de la plantación. Ver Abello Vives (2015).

llevamos dentro filamentos de órbitas planetarias
frecuencias de partículas y energías atómicas.
somos continente y contenido.
Somos células, neuronas, hormonas,
somos alquimia, medicina y curación,
somos naturaleza infinita,
somos pasajeros del viaje, firmamento que camina... [...]
Ashanti Dinah Orozco. *Las semillas del Muntú*

En un mundo que todavía no se recompone de su trauma global más reciente, quizá no es un detalle menor anotar que el proyecto *Hablar a plantas* (2020) de Astrid González Quintero (Medellín, 1990) comenzó en medio de la pandemia del COVID 19. Tampoco es un detalle menor parafrasear a González Quintero quien, al presentar el proyecto recuerda que el departamento del Chocó recibió asistencia tardía del gobierno colombiano durante la pandemia (González Quintero 2020). Los chocoanos, acostumbrados al olvido nacional, hicieron lo que siempre han hecho: recurrir a lo que saben. *Hablar a plantas* quizá tiene su origen en un recuerdo íntimo y cotidiano: una adolescente que mira a su abuelo curar a los vecinos del barrio con ruda, suelda con suelda, eucalipto y sauco. Un abuelo que sabe que lidiar con plantas y hablar a plantas es, en el Pacífico colombiano, un modo de saber y existir. En *Hablar a plantas*, González Quintero construye una poética multimedial en la que transita por el video, la instalación, la escultura, el dibujo y la fotografía.

En *El secreto del zángano*, la exposición que agrupó las piezas de *Hablar a plantas* y fue presentada en Bogotá en diciembre de 2022, hay tres videos: “Hablar a plantas 1”, “Hablar a plantas 2” y “Dale señor el descanso eterno”; tres fotografías; una escultura, “La capa del zángano”; y una instalación, “Jardín de germinados”, construida con 50 plantas sembradas por González Quintero y acompañadas por un dibujo de las fases de la luna. Quien visitó la exposición, encontró tres fotografías realizadas en el Chocó. En una, la selva y el río: la selva verdísima, el río de aguas marrones y el cielo gris encapotado; en la otra, el rostro de una mujer negra de edad avanzada en un primerísimo plano: los cabellos plateados, el rostro tallado por las arrugas; y en la tercera, un brazo negro de mujer (las uñas pintadas de color plata) que sostiene tres hojitas, fuera de foco hay una planta de hojas grandes sobre la que se dibuja el brazo. Las fotografías evocan un lugar y una relación: el Pacífico colombiano y lo que allí han aprendido esas mujeres de las plantas. El video “Hablar a plantas 1” insiste en la relación, y en su gramática de cuidados: una mujer negra, vestida de blanco, acaricia las plantas y las besa. La instalación “Jardín de germinados” es un gesto hacia la selva retratada en las fotografías; la mujer que siembra las 50 plantas, como las mujeres de la foto, insiste en una práctica. Y allí están las plantas en vertical, colgando del techo de la galería y extendiéndose suavemente en el suelo o los dibujos de las fases de la luna que indican cómo ese

monte recto lentamente diseñado responde, como el otro, a ciclos naturales. Pero este jardín no es la selva y las plantas que González Quintero eligió germinar para su instalación no son las plantas que germinaron sus abuelos. Si hay aquí un cotidiano entendido como práctica, esa práctica no es traspuesta al espacio de la galería. No es un calco. Es la creación de un gesto. González Quintero no está haciendo antropología, lo suyo es un gesto poético. Una poética que está hecha de síntesis: la línea recta en la que crecen los germinados, la geometría natural que reproducen los dibujos, la parquedad de los elementos de las fotografías. Una poética que no dice más de lo que debe ser dicho. Eso, porque toda poética lidia con el silencio, pero también por el tipo de relación al que alude *esta* poética.

Cuando hablamos de un universo estético que apunta a prácticas o conocimientos que en el espacio en el que fueron creados aseguraron una supervivencia (sea en medio de la huida cimarrona o una pandemia), vale la pena preguntar por el lugar que tiene en la obra aquello que no se dice o que se nombra de un modo oblicuo. La escultura “La capa del zángano” es una capa negra hecha con tela impermeable de dos metros de altura y un metro de diámetro. Los zánganos son personas que poseen conocimientos considerados mágicos en el Pacífico colombiano. El zángano es aludido con esa capa que señala algo que no es del todo develado. Esta gestualidad encriptada se repite en el video “Dale señor el descanso eterno”, en el que un hombre negro vestido con una sotana blanca mueve las manos en un movimiento difícil de definir o en “Hablar a plantas 2”, donde la mujer de quien solo vemos el brazo en la fotografía sostiene tres hojas pequeñas mientras pronuncia un rezo inteligible. El gesto poético de González Quintero ensaya una ética que, al lidiar con ciertos modos de saber y existir, apuesta por una opacidad: ni todo tiene que ser dicho o nombrado o revelado. Esa opacidad anuncia (y me permito aquí la casi contradicción) la existencia de una práctica (hablar a plantas, lidiar con plantas) que relabora un encuentro que convoca a hombres, plantas, animales, presencias, conocimientos nombrados y no nombrados¹⁸.

También Lyann Quartas (Cali 1992) lidia y habla con plantas. “Riegos de martes y jueves de amor” (2019) es una *performance* de Quartas en el río La Buitrera, al sur de Cali. En el video (4, 15’) que registra la *performance*, Quartas se lava el cuerpo desnudo con un manojo de plantas y flores amarillas. Está sentada sobre una roca. Tiene los ojos cerrados. Los pétalos amarillos se le adhieren a las piernas y los brazos, mientras repite el gesto de deslizar el manojo, mojado en el agua del río, por el cuerpo. El registro del baño está intercalado con imágenes fijas: la espalda desnuda; el cuerpo abrazado a sí mismo sobre una cama de flores; las ondas del río atravesadas por la luz del sol. No

¹⁸ Sobre opacidad y arte caribeño y brasileño contemporáneo, ver Arrieta Fernández (2021).

hay sonido. Hacia el final del video, Quartas se acuesta en posición fetal, la cabeza recostada en una piedra. En la última imagen, el cuerpo se abraza a sí mismo sobre una cama de flores.

Querría reparar en la suavidad, el cuidado que irradia la *performance* de Quartas. Mirando el video, no hay cómo obviar que ese cuerpo que se abraza a sí mismo, que se baña a sí mismo, es el cuerpo desnudo de una mujer negra e indígena que habita un espacio, Cali, una ciudad que recibe población desplazada de la región del Pacífico colombiano; una población que, empujada a los márgenes, ve cómo las violencias que los sacaron del campo se repiten y mutan en la ciudad. En el desplazamiento, saberes y prácticas traídos de lugares como el Chocó (registrado en las fotografías de González Quintero) se reconfiguran en el espacio urbano. En la *performance* de Quartas, el cuerpo cuida de sí mismo, se recompone, y para hacerlo la pieza elabora este baño-ritual. Comentando sobre “Riegos de martes y jueves de amor”, Quartas dice que la idea del baño nace de conversaciones e intercambios que ocurren en un contexto urbano. “Construimos nuestros propios rituales”, dice (conversación con la artista 2023). Y con esa suavidad, con el ritmo pausado con el que desliza el manojito de plantas sobre sí mismo, el cuerpo que se baña, que se cuida, pretende (colocado en posición fetal) una suerte de comunión, un encuentro, consigo mismo y con el río, con el monte. Eso, en medio de las fuerzas que insisten en aniquilarlo.

Los proyectos con plantas de González Quintero y Quartas me hacen pensar (con entonaciones diferentes) en un *rasanblaj*, un encuentro que es una reorganización, tal y como es imaginado en el pensamiento haitiano, como reconstrucción en la que existir significa *ser* en un espacio en el que también *son* plantas, animales, presencias, conocimientos nombrados y no nombrados. Si en González Quintero ese *rasanblaj* está anunciado en los silencios y el nivel simbólico de opacidad en el que funcionan ciertas piezas (no todo debe ser dicho), en Quartas el *rasanblaj* aparece en la *performance* que reelabora unos conocimientos traídos de los territorios pero que ya no son los mismos (“creamos nuestros propios rituales”) y que tiene como fin crear una posibilidad de recomposición del cuerpo (atravesado por la ciudad) en el baño: recomponer, reconstruirse, es imaginar que es posible fundirse con el río, con las plantas, con el agua que corre. La práctica vale incluso como posibilidad.



Fig. 3: Astrid González Quintero, 2022, Imagen de la exhibición *El secreto del zángano* (cortesía de la artista)



Fig. 4: Lyann Quartas, 2019-2020, imagen del video-performance “Riegos de martes y jueves de amor” (cortesía de la artista)

¿Qué modos de saber y existir emergen cuando colocamos, como parecen estar haciendo estas artistas, una experiencia cimarrona (fundada en cotidianos que se imaginan en la huida de la plantación o de las violencias de ella heredadas) como experiencia originaria, como horizonte de comprensión? Si la gestualidad de un cotidiano, una práctica cotidiana, supone unos modos de

experimentar y sentir el mundo, ¿cuáles son los lenguajes que surgen para nombrar esos modos de experimentar y sentir? La insistencia que hay en la propuesta de algunas de estas artistas en el encuentro parece una insistencia en el proceso, en el estar y, por ende, en lo inacabado (imaginemos lo que eso significa en el estado actual del capitalismo neoliberal). El tiempo del proceso es un tiempo lento o un tiempo que siempre está siendo. El tiempo del peinado contra el tiempo de la plantación, el tiempo de la siembra contra el tiempo de la producción, el tiempo de tomar el café para sentarse e imaginar juntos el futuro contra el tiempo de tomarse el café para producir en el presente. Parece pura abstracción, pero en varias de sus presentaciones Liliana Angulo insiste en que las luchas de la gente del Pacífico colombiano son luchas que defienden, en últimas, un modo de existencia que es reconocido, por este propio mundo en el que estamos, como anticapitalista, un modo de existencia que es un continuo *rasanblaj*, recomposición. Cerraré entonces con una nota optimista (y hasta ingenua, si ustedes quieren; y que, quizá, le pide demasiado a una obra de arte): imaginar que hay en la práctica de estas artistas, como entendidas en el horizonte de una imaginación radical afro, algo que insiste en hacernos pensar en ejercicios de libertad (esa palabra tan frágil para la gente negra en las Américas); ejercicios de libertad, procesos que se originan en ciertos cotidianos y prácticas, y que pretenden imaginar una libertad para todos. Porque quizá es en la recomposición de los modos de conocer, saber, hacer, existir, dónde se encuentre la semilla para una *cierta* liberación.

Referencias bibliográficas

Abello Vives, Alberto. 2015. *La isla encallada. El caribe colombiano en el archipiélago del Caribe*. Siglo del hombre editores.

Alexander Jaqui and Gina Ulysse. 2015. "Groundings on *Rasanblaj* with M. Jacqui Alexander". En *Emisférica* (12): <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/12-1-essays/e-121-essay-alexander-interview-with-gina.html>

Angulo, Liliana. 2008. "¡Quieto Pelo!": <https://www.banrepcultural.org/proyectos/afrocolombianidad/quieto-pelo-proyecto-artistico-de-liliana-angulo>

Angulo, Liliana. 2021. "Entrevista con Sandra Montenegro": <https://www.instagram.com/p/CWglc2TJeaK/>

Arrieta Fernández, Nohora. 2021. *Poéticas amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe (1990-2018)*. Tesis de doctorado, Georgetown University.

Bourriaud, Nicolas. 2006. "Relational Aesthetics". En *Participation*, editado por Claire Bishop. Whitechapel Ventures Limited.

- Brathwaite, Kamau. 1975. "Caribbean Man in Space and Time". *Savacou* 11/12: 1-11.
- Campt, Tina. 2017. *Listening to Images*. Durham and London: Duke University Press.
- Casamayor-Cisneros, Odette. 2022. "Birthing Ourselves. Black womanhood and epistemological marronage in Latin American and Caribbean Literatures". En *The Routledge Companion to Twentieth and Twentieth-First Century Latin American Literary and Cultural Forms*, editado por Guillermina de Ferrari y Mariano Siskind, 309-319. Londres: Routledge.
- Curiel, Ochy. 2007. "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista". *Nómadas* 26: 92-101.
- Enwezor, Okwui. 2008. "Archive Fever: Photography between History and Monument". En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 11-51. New York: International Center of Photography.
- Ferdinand, Malcolm. 2022. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Durham and London: Duke University Press.
- Giraldo Escobar, Sol Astrid. 2014. *Retratos en Blanco y Afro*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- González Quintero, Astrid. "Hablar a plantas", página de artista: <https://astridgonzalezartista.weebly.com/hablar-a-plantas.html>
- Hartman, Saidiya. 2008. "Venus in Two Acts." *Small axe: a journal of criticism* 12.2: 1-14.
- Kelley, Robin D. G. 2002. *Freedom Dreams: the Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press
- Laó-Montes, Agustín. 2026. "Afro-Latin American Feminisms at the Cutting Edge of Emerging Political-Epistemic Movement". *Meridians:feminism, race, transnationalism* 14, 2: 1-24.
- Lopes, Fabiana y Alexandre Araujo Bispo. 2015. "Presenças: a performance negra como corpo político". *Harper's Bazaar Art*: 106-112.
- Lopes, Fabiana. 2016. "Território silenciado, território minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos". En *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Lopes, Fabiana. 2019. "Black Performance in Brazil: Hidden stories and the rough vibrancy of now." *Nka. Journal of Contemporary African Art* 44: 64-76.
- Lopes, Fabiana. 2020. "Sobre Gatherings, Ajuntamentos e Hábitos de Assemblagem". En *Femininos, visualidades, ações e afetos*, 302-312. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.
- Méndez, María. 2023. Entrevista con la artista
- Molina-Bautista, Angélica-María. 2022. "Yo te conjuro por san Pedro...". Prácticas mágicas y vida cotidiana en mujeres de origen africano en la Inquisición de Cartagena durante el siglo XVII". *Historia y Sociedad*, 43: 250-277.
- Moura, Clóvis. 1988 (1959). *Rebeliões da Senzala* (1959). Porto Alegre: Mercado Aberto.
-

Nascimento, Beatriz. 1985. “O conceito de quilombo e a resistencia cultural negra”. *Afrodiaspora: Revista do mundo negro*. 6-7: 41-49.

Quartas, Lyann. Portafolio de artista.

Trouillot, Michel. 1985. *Silencing the past. Power and the production of history*. Boston: Beacon Press.

Vergara, A. y Arboleda, K. 2014. “Feminismo afrodiaspórico. Una agenda emergente del feminismo negro en Colombia”. *Universitas Humanística* 78: 109-134.

Wynter, Sylvia. 1971. “Novel and History. Plot and Plantation”. *Savacou* 5: 95-102.

Recibido el 11 de agosto de 2023

Aprobado el 28 de septiembre de 2023

**Uma comunidade de sistema ideológico transnacional?
Os intelectuais de direita e a “defesa da civilização cristã e ocidental” no
Brasil e na França (1954-1964)¹**

*A transnational ideological system community?
Right-wing intellectuals and the “defense of Christian and Western civilization” in Brazil
and France (1954-1964)*

*¿Una comunidad de sistema ideológico transnacional?
Los intelectuales de derechas y la “defensa de la civilización cristiana y occidental” en
Brasil y Francia (1954-1964)*

*Diogo Cunha**

<https://orcid.org/0000-0002-3549-7059>

*Rodrigo Nabuco de Araújo***

<https://orcid.org/0000-0002-1725-2277>

RESUMO: Esse artigo apresenta os resultados preliminares de uma pesquisa sobre a circulação de ideias entre a França e o Brasil e sobre as conexões entre intelectuais brasileiros e franceses entre 1954 e 1964. Nossa hipótese é que esses intelectuais formaram uma comunidade de sistema

¹ A visita aos arquivos franceses para a realização dessa pesquisa foi financiada pela Universidade Federal de Pernambuco (Edital Institucional de Apoio à Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais – no 10/2020) e pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Pernambuco (Verba Proex Capes).

* Professor adjunto de Teoria Política e de História do Pensamento Político Brasileiro no Departamento de Ciência Política da Universidade Federal de Pernambuco (DCP-UFPE), credenciado no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política e no Programa de Pós-Graduação em História, ambos da UFPE, Doutor em História pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2014), autor de “A Academia Brasileira de Letras durante a ditadura militar. Os intelectuais conservadores entre cultura e política” (Appris, 2019). Também publicou vários artigos em revistas acadêmicas nacionais e internacionais. E-mail: diogo.accunha@ufpe.br

** Professor associado de estudos latino-americanos na Universidade de Reims Champagne-Ardenne e atualmente está cedido ao CNRS, onde desenvolve suas pesquisas no laboratório FRAMESPA UMR 5136. É autor de *Les diplomates en uniforme. L’outil militaire dans la diplomatie française au Brésil (1954-1974)*, publicado pela Presses Universitaires de Reims em 2022, e também publicou artigos sobre transferências culturais, políticas e doutrinárias entre a França, o Brasil e a Argélia. Com Diogo Cunha e Maud Chirio, coeditou a obra coletiva *Crise política e virada conservadora no Brasil (2014-2018)*. O Brasil no espelho do mundo, publicada pela editora Appris em 2021. Sua pesquisa se concentra em intelectuais brasileiros de direita e extrema direita, sua relação com a democracia e o conservadorismo e seus vínculos com intelectuais franceses nas décadas de 1950 a 1970. E-mail: rodrigo.nabuco-de-araujo@univ-reims.fr

ideológico transnacional cuja principal preocupação era a defesa da civilização cristã e ocidental, ameaçada pelo avanço do comunismo e pela Guerra da Argélia (1954-1962). O artigo está dividido em três segmentos, além da introdução e da conclusão. No primeiro, são apresentadas algumas referências teóricas, privilegiando a discussão em torno do conceito de comunidade de sistema ideológico transnacional. No segundo, é feita uma discussão da historiografia sobre os intelectuais franceses e brasileiros entre os anos 1950 e 1960. No terceiro, enfim, são analisadas algumas fontes oriundas dos meios intelectuais de direita e de extrema direita em ambos os países. Concluímos que havia uma percepção por parte dos intelectuais dos dois lados do Atlântico de que as guerras de independência dos países africanos e a Revolução Cubana na América Latina faziam parte de uma mesma ameaça global à civilização cristã e ocidental.

Palavras-chave: Intelectuais. Direitas. Comunidade de sistema ideológico transnacional. Guerra da Argélia. Brasil.

ABSTRACT: This article outlines the initial findings of research exploring the exchange of ideas between France and Brazil, as well as the connections among intellectuals from both nations between 1954 and 1964. Our hypothesis posits the formation of a transnational ideological community, primarily focused on safeguarding Christian and Western civilization. This defense was seen as imperative due to the perceived challenges posed by the advancement of communism and the Algerian War (1954-1962). Structured into three sections, along with an introduction and conclusion, the first section introduces theoretical references, fostering discussions around the concept of a transnational ideological system community. The second section delves into the historiography of French and Brazilian intellectuals during the 1950s and 1960s. Lastly, the third section scrutinizes sources from right-wing and extreme right-wing intellectual circles in both countries. The article concludes by highlighting the shared perception among intellectuals on both sides of the Atlantic, recognizing the wars of independence in African countries and the Cuban Revolution in Latin America as components of a unified global threat to Christian and Western civilization.

Keywords: Intellectuals. Rights. Community of transnational ideological system. Algerian War. Brazil.

RESUMEN: Este artículo muestra los primeros hallazgos de una investigación sobre el intercambio de ideas entre Francia y Brasil, así como las conexiones entre intelectuales brasileños y franceses durante el periodo de 1954 a 1964. Nuestra hipótesis sugiere la formación de una comunidad de sistema ideológico transnacional entre estos intelectuales, cuya principal preocupación era preservar la civilización cristiana y occidental, vista como amenazada por el avance del comunismo y los conflictos en Argelia (1954-1962). El artículo está dividido en tres secciones, aparte de la introducción y la conclusión. La primera sección presenta algunas bases teóricas, enfocándose en el debate sobre el concepto de comunidad de sistema ideológico transnacional. La segunda sección analiza la historiografía de los intelectuales franceses y brasileños durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Finalmente, la tercera sección examina algunas fuentes relacionadas con los círculos intelectuales de derecha y extrema derecha en ambos países. Concluimos que los

intelectuales de ambos lados del Atlántico percibían que las guerras de independencia en los países africanos y la Revolución Cubana en América Latina eran parte de una misma amenaza global para la civilización cristiana y occidental.

Palabras clave: Intelectuales. Derechas. Comunidad de sistema ideológico transnacional. Guerra de Argélia. Brasil.

Como citar este artigo:

Cunha, Diogo & Araújo, Rodrigo Nabuco de. “Uma comunidade de sistema ideológico transnacional? Os intelectuais de direita e a “defesa da civilização cristã e ocidental” no Brasil e na França (1954-1964)”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 152-186.

Introdução

Eu lhes escrevo a fim de exprimir nossa simpatia e dizer que o inimigo é o mesmo em todo lugar. O homem branco está à beira do abismo. Nossa cultura está em vias de desaparecer. É tempo de lutarmos e devemos reconhecer aqueles que são nossos amigos, mesmo na Europa, sobretudo na Europa. Não vale a pena tentar convencer ou mudar a opinião dos nossos inimigos. É preciso organizar nossos amigos e eles formam legiões (*Défense de l'Occident* 1959, 96)

A Europa está acabada, mas uma Argélia independente tem de ser socialista, e Havana pode ser o epicentro de uma rajada de vento revolucionária em toda a América Latina (Sartre apud Sirinelli; Ory 2002, 311).

A política do Ocidente democrático está traçada na teia de compromissos cujos fios se estendem de Washington em todas as direções. A Inglaterra tem o segundo lugar no poderio e na determinação dos objetivos, garantidos sobretudo pela esplêndida unanimidade do seu povo em sustentá-los. A França, minada internamente por dissensões partidárias incessantes e que são o resultado de longa acumulação de resíduos históricos partilha com a Alemanha Ocidental, a grande inimiga de ontem, e a Itália, tantas vezes faltosa e equívoca, a responsabilidade de afirmar a vontade de sobrevivência do Velho Mundo europeu (Athayde 1955, 22).

As três citações que abrem esse artigo, escritas num mesmo contexto histórico por autores tão díspares quanto um agricultor norte-americano, um intelectual francês de esquerda e um jornalista brasileiro de direita, compartilham uma mesma percepção: o mundo estava à beira de uma virada histórica e os acontecimentos que ocorriam em suas diferentes partes estavam todos relacionados. A primeira citação é uma carta escrita em 10 de fevereiro de 1959 por um agricultor estadunidense chamado David Lawyer. Fundador de uma organização camponesa anticomunista intitulada *The Independent Farmers of Montana*, ele escrevia para a revista de extrema-direita francesa *Défense de l'Occident*, para sustentar que a luta contra os inimigos do homem branco era uma luta global. O medo do agricultor de Montana certamente seria justificado aos olhos de Sartre, se o

grande intelectual francês de meados do século XX tivesse lido a sua carta; Sartre que relacionava Argélia e Cuba logo após regressar de uma viagem pela América Latina. A percepção da imersão num combate global era enfim compartilhada pelo jornalista liberal Austregésilo de Athayde em uma conferência proferida na Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, em 10 de maio de 1955.

Em defesa de que, exatamente, esse combate global, era travado? O apelo do fazendeiro de Montana é pela defesa do homem branco; Sartre sonhava com um mundo em ebulição; Athayde fala em nome do “Ocidente” democrático. No contexto de acirramento da Guerra Fria que marcou as décadas de 1950 e 1960, eventos cataclísmicos sobrevieram na Europa e na América Latina que mobilizou corações e mentes. A Revolução Cubana, em 1959, e a Guerra da Argélia, entre 1955 e 1964, engendraram profundas modificações políticas e recompuseram clivagens intelectuais, tanto nos países diretamente envolvidos nos acontecimentos – no caso, França e Argélia –, quanto, no caso da Revolução Cubana, nos países da região que passaram a ver na pequena ilha caribenha um presságio do que poderia acontecer em todo continente ao sul do Rio Grande.

Este artigo apresenta os resultados preliminares de uma pesquisa sobre a circulação de ideias e de conceitos entre a França e o Brasil e sobre as conexões entre intelectuais de direita e de extrema-direita brasileiros e franceses entre 1954 e 1964. Nossa hipótese é que esses intelectuais formaram uma *comunidade de sistema ideológico transnacional* cuja principal questão era a defesa do que eles chamavam de “civilização cristã e ocidental”, ameaçada pelo avanço do comunismo – na América Latina, onde a Revolução Cubana (1959) potencializa o medo de uma subversão da ordem – e na França pela Guerra da Argélia (1954-1962) – aonde a ameaça vinha do desmoronamento do império francês (Dard 2012a). Esses dois eventos centrais do século XX forneceram uma estrutura ideológica a formas de pensamento e a redes transatlânticas militares, religiosas, intelectuais e políticas. Para além da manutenção do império colonial francês e do medo do contágio revolucionário na América Latina, é a ideia de desmoronamento da civilização ocidental e cristã que está em jogo.

Estudaremos aqui como os intelectuais brasileiros e franceses de direita e de extrema direita pensaram a ideia de “civilização ocidental e cristã” frente à ameaça comunista e terceiro-mundista. Desejamos revelar a representação desses atores sobre as revoluções e guerras coloniais a fim de sublinhar a importância que ela pôde ter no processo de construção do inimigo e na ameaça de ruptura civilizacional que esses acontecimentos representavam. Várias questões estruturam esse estudo: como os intelectuais de direita e de extrema direita, na França e no Brasil, reagiram a esses acontecimentos que eles viam como uma ameaça civilizacional? Em que medida essa ameaça mobilizou uma forma de pensamento e um vocabulário comum nos dois lados do Atlântico? Em

que medida a resistência à descolonização e o combate contra o avanço socialista no chamado Terceiro Mundo contribuíram para a criação de uma rede transnacional de intelectuais e de militantes de direita e de extrema-direita? Em que medida autores e leitores formaram uma comunidade de sistema ideológico em escala internacional, compartilhando os mesmos ideais e vocabulário político? Podemos falar de uma identidade contrarrevolucionária no espaço Atlântico (Belissa; Covo; Rakove et al 2016)? Buscaremos trazer alguns elementos de resposta a essas perguntas esclarecendo assim uma página ainda pouco explorada da história das direitas.

Este artigo está dividido em três segmentos. No primeiro, fazemos uma discussão das fontes pesquisadas nos arquivos franceses e brasileiros, assim como sobre os referenciais teóricos que embasaram nossa análise. No segundo, fornecemos elementos de contexto da história política e intelectual do Brasil e da França entre 1954 e 1964. No terceiro, enfim, empreendemos uma análise das documentação levantada que evoca particularmente a ameaça civilizacional representada pelo avanço do comunismo cujo ápice foi a Guerra da Argélia e a Revolução Cubana.

1 História intelectual, história dos intelectuais, circulação de ideias

Essa pesquisa se situa na encruzilhada da história dos intelectuais, da história intelectual e da história das transferências culturais. A primeira nos fornece categorias de análises úteis para estudar os intelectuais brasileiros e franceses entre 1954 e 1964: as de “itinerário”, de “sociabilidade” e de “geração” (Sirinelli 1983; 2003). Segundo Jean-François Sirinelli, a revelação dos itinerários possibilita o mapeamento preciso dos grandes engajamentos dos intelectuais no século XX. Eles podem ser obtidos seja através do estudo das biografias individuais, seja pela de um grupo. Nesse caso, o estudo deve ir além dos “grandes” nomes. Ou seja, é imperativo “descer” para os estratos intermediários daqueles que conquistaram menos notoriedade em vida e, ainda mais abaixo, para o terceiro estrato daqueles que Sirinelli chama de “*éveilleurs*” (“aqueles que despertam”) (2003, 102).

As ressalvas acerca do uso do conceito de itinerários estão relacionadas a uma abordagem excessivamente “bourdieusiana” (Sirinelli 2003). Tratar os intelectuais em termos de *campo*, insistindo estritamente em suas estratégias, deixaria pouco espaço para outros aspectos primordiais: a contingência, o imprevisto, o fortuito. Os meios intelectuais são demasiado complexos para serem reduzidos a um mecanismo cuja única mola propulsora seria a “estratégia” (Sirinelli 2003, 248). É um método que ignora o fato de os intelectuais se ordenarem também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um prazer em *conviver*. Assim, a noção *campo magnético* de Philippe Burrin (2003) nos parece mais propícia e passível de ser aplicada para o estudo dos

intelectuais. Pensar o campo intelectual como um campo magnético permite dar conta dos mecanismos de causalidade e de fazer valer a complexidade e a contingência. A segunda objeção é que o estudo das trajetórias deve ir além da sua “revelação” e exige uma interpretação. Tal é a condição para que a noção de itinerário seja um instrumento de investigação eficaz, lembrando que as “generalizações apressadas” e as “aproximações duvidosas” devem ser evitadas uma vez que as situações individuais são extremamente diversas, o que impede toda explicação globalizante.

A segunda categoria de análise é a de *sociabilidade*. Para Sirinelli, essa noção teria uma dupla acepção, uma vez que no interior desses “círculos” se formariam o que o historiador chamou de “microclimas”. Assim, existiriam as “redes” que “estruturam” e os “microclimas” que “caracterizam um microcosmo intelectual específico” (Sirinelli 1986, 105). Nesses “microcosmos”, a atividade e o comportamento dos intelectuais que fazem parte deles apresentariam características específicas e se definiriam por uma vida relacional própria. As “redes” seriam a segunda acepção essencial para a compreensão do comportamento dos intelectuais, em particular a sua relação com outros setores da elite cultural e política.

A noção de geração, enfim, divide as opiniões de historiadores e sociólogos quanto a eficácia do seu uso. Sirinelli distingue três abordagens no domínio da história política onde a geração é ao mesmo tempo um objeto de estudo e um instrumento de investigação. Falar de uma “geração política” que englobaria o conjunto da sociedade colocaria um certo número de problemas. Mas ela torna-se operatória se reduzirmos a análise a um grupo específico, por exemplo, o meio intelectual (Sirinelli, 1989, 72). A sua obra *Génération intellectuelle* (1994) é a prova da fecundidade dessa ferramenta. Nela, Sirinelli estuda o percurso de um grupo oriundo de uma mesma matriz: a geração de 1905 que irá integrar as classes preparatórias e a *École Normale Supérieure* a partir dos anos 1920. Enquanto a primeira parte do livro é voltada para a história social dessas duas instituições, a segunda examina, através das noções de itinerário, sociabilidade e geração, as diferentes sensibilidades políticas – socialismo, pacifismo, comunismo –, assim como os diversos “microcosmos” formados durante esses anos. A terceira parte da obra analisa as trajetórias desses intelectuais durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente ao peso que a impregnação pacifista exerceu em suas escolhas.

É importante introduzir neste ponto as reflexões de Michel Winock. Em seu artigo *Les Générations intellectuelles* (1989), ele retraça as gerações intelectuais que se sucederam desde o *Affaire Dreyfus* até 1968 e trata do problema das relações entre evento-fundador, geração e “classe de idade”, sendo estas duas últimas categorias não coincidentes. Um evento muitas vezes não “cria” automaticamente uma geração, sendo preciso esperar um tempo para vê-la surgir. É precisamente dessa elasticidade que Winock pretende dar conta quando fala da relação entre o evento e o

“período de emergência” de uma nova geração, o que permitiria considerar os casos individuais que “escapam” à sua suposta geração (1989, 18).

Winock propõe a noção de *comunidade de sistema ideológico* para lidar com “casos individuais” e abordar questões que marcam uma determinada geração. Na medida em que uma geração não se limita a uma coorte demográfica ou à mesma faixa etária, podemos considerar que o elemento compartilhado por todos é a questão dominante do momento (Winock 1989, 18). As respostas filosóficas e políticas a essa questão “dominante” podem ser divergentes ou contraditórias, e se configurar como um sistema. A noção de comunidade de sistema ideológico emerge como ferramenta conceitual capaz de abranger essa complexidade. O exemplo emblemático destacado por Winock é o da geração da Guerra Fria, onde o comunismo se tornou a questão central sem que, no entanto, todos tenham aderido aos princípios do marxismo-leninismo (Winock 1989, 19).

Em nosso estudo, adotamos o conceito de comunidade de sistema ideológico, adaptando-o para um contexto que transcende as fronteiras nacionais. Especificamente, direcionamos nossa atenção para as questões levantadas pela direita e pela extrema direita no Brasil e na França no período entre o início da Guerra da Argélia e o golpe de Estado civil e militar de 1964 no Brasil. Nossa análise busca investigar em que medida é possível identificar uma comunidade de sistema ideológico *transnacional*. Tanto do lado brasileiro quanto do francês, intelectuais, jornalistas, militares e religiosos de direita e de extrema direita ponderam sobre a necessidade de defender o que designavam como “civilização ocidental e cristã”. Esta era percebida como ameaçada na América Latina pelos potenciais “contágios” da Revolução Cubana – particularmente a partir do Nordeste do Brasil, palco na mesma época de conflitos sociais intensos (Page 1972; Porfírio 2009). Na Europa, a ameaça era associada às guerras coloniais². Nossa hipótese sugere que a defesa do “Ocidente democrático e cristão” emergiu como *questão dominante* e permitiu a formação uma comunidade de sistema ideológico transnacional. Nesta etapa da pesquisa, nosso objetivo é examinar se podemos caracterizar a produção intelectual como uma comunidade de sistema ideológico. Isso implica o exame das fontes para compreender como esses atores definiam a “civilização ocidental e cristã” e como, por que e por quem ela era considerada ameaçada. Para isso, será necessário recorrer a outras referências teóricas.

Além das ferramentas próprias da historiografia francesa dos intelectuais, portanto, recorreremos à historiografia sobre as “transferências culturais”, “histórias cruzadas” e *connected histories*. Michel Espagne (1994), crítico do comparatismo, particularmente tal como praticado por

² Há uma bibliografia considerável sobre a Guerra da Argélia. Como o foco do artigo são intelectuais no contexto da Guerra da Argélia e não o acontecimento em si, não empreenderemos uma revisão da literatura neste estudo. Para uma visão geral, recorreremos a Perville (2002), Brun (2014), Stora (2004) e Thénault (2005).

Christophe Charle (1996 e 2001), opõe a essa *démarche* o conceito de *transfert culturel* (1988). Mais do que confrontar dois espaços nacionais, ele prefere analisar como eles são colocados em relação, identificar pontos de contato precisos e, como lembrou François Dosse ao comentar sua pesquisa, “praticando uma forma de experimentação dos efeitos da alteridade em um conjunto em transformação” (2002, 133). O foco nas transferências culturais dá prioridade ao estudo de periódicos, de cursos, de editoras, de autores estrangeiros solicitados a publicar, de resenhas de livros. Busca-se identificar os pontos de contato, destacar textos traduzidos e por meio dessas transferências culturais, políticas e ideológicas estudar como essas relações desempenham papel específico na formação de uma comunidade ideológica capaz de criar seus próprios mitos, como o do legionário, o do oficial paraquedista disposto a sacrificar a vida em nome da civilização. Micheal Werner e Bénédicte Zimmermann (2003) aprofundam essas reflexões a partir de um texto programático que se pretende uma saída para as aporias do comparatismo. Eles avançam a noção de “história cruzada” que defende a necessidade de o observador situar-se numa posição “descentrada”. A ideia de cruzamento, para esses autores, rompe com uma certa estaticidade e com a perspectiva unidimensional e opera nos pontos de interseção.

Enfim, a história intelectual, entendida como o estudo e elucidação das obras em sua historicidade (Dosse 2003, 11), constitui nossa terceira referência teórica. Assim, autores como Pierre Rosanvallon e Reinhart Koselleck são referências importantes para pensarmos a historicidade dos conceitos, tal como o de “civilização”, sua dimensão criadora de experiências políticas concretas e a sua relação com seus respectivos contextos de produção (Rosanvallon, 2003; Bernardi 2015, 37; Koselleck 2006, 326). História intelectual, história *dos* intelectuais e história das transferências culturais: estas são as abordagens e categorias de análise que são mobilizadas de acordo com as questões que emergiram à medida que percorremos os arquivos e analisamos as fontes.

2 Instabilidade política e redefinição das clivagens intelectuais no Brasil e na França (1955-1964): breve discussão historiográfica

Após 1945, Guerra Fria e guerras coloniais se sobrepõem. O período é marcado por forte instabilidade política e importantes redefinições ideológicas tanto na França como no Brasil, impulsionado por profundas reflexões acerca do inevitável confronto entre o capitalismo e o comunismo, cujas repercussões se manifestam em eventos mais localizados como a Guerra da Argélia e a Revolução Cubana. No âmbito intelectual, a literatura atesta as profundas mudanças que ocorriam. Até o momento, essa historiografia tem recorrido ao anticomunismo para explicar

as intersecções e as formas de legitimação das batalhas contra as frentes de libertação nacional, entendidas como revoluções marxistas. Indissociável do anticomunismo, emerge o conceito de “civilização ocidental e cristã”. Apesar de ser essencial para interpretação dos conflitos políticos nos dois lados do Atlântico, este aspecto despertou menos interesse entre os historiadores.

Entre 1945 e 1964, portanto, o Brasil e a França conheceram regimes marcados por grande instabilidade política e que foram interrompidos por uma ruptura institucional. Na França, a IV^a República, instaurada em 1946, terminou com o putsch de 13 de maio de 1958 na Argélia, o regresso de Charles de Gaulle ao poder e a instauração da V^a República. Existe hoje uma bibliografia inesgotável sobre a relação entre a França e a Argélia, sobre o conflito que levou à independência do país e, mais especificamente, sobre os intelectuais franceses ao longo desses anos. Mencionaremos alguns deles apenas para balizar a discussão, sem pretensão à exaustividade. François Dosse, em seu recente trabalho *A saga dos intelectuais franceses* (2021), faz um mapeamento dos engajamentos dos intelectuais franceses durante a Guerra da Argélia. Há, em primeiro lugar, um engajamento moral que remete ao Caso Dreyfus, a exemplo de intelectuais célebres como François Mauriac, Henri-Irénée Marrou, André Mandouze ou Pierre Vidal-Naquet. Para eles, as denúncias de tortura por parte das Forças Armadas francesas não só eram em si inaceitáveis como, além do Caso Dreyfus, remetiam à Ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Não é a mesma forma de engajamento “terceiro-mundista”, este mais político do que moral, de intelectuais como Sartre ou de editores que exerceram um papel crucial na publicação de textos e manifestos como Jérôme Lindon, François Maspero ou René Juillard. Manifestos e textos que aliás marcaram época, à exemplo do *Manifesto dos 121*, assinado por intelectuais de esquerda, do *Manifesto dos intelectuais franceses em favor da resistência ao abandono*, resposta dos intelectuais de direita, ou ainda de um manifesto que buscava uma terceira via, o *Apelo à opinião pública em favor de uma paz negociada na Argélia*. Voltando às modalidades de engajamento, Dosse identifica ainda a tibieza do Partido Comunista Francês (PCF) e dos seus intelectuais; aqueles que mergulharam de cabeça no engajamento, como os “carregadores de mala”, que precisaram ir para a clandestinidade e cujo líder da rede era o professor Francis Jeanson e sua esposa Colette; o grupo trotskista de Guattari na Sorbonne ou ainda aquele que gravitava em torno da revista *Socialisme ou Barbarie*; o dos que buscaram uma terceira via, a exemplo de Albert Camus e Germaine Tillon; e aquele que mostraram através de textos bem documentados e com argumentos econômicos e demográficos, a inviabilidade da manutenção da Argélia francesa, como Raymond Aron e Pierre Nora. Finalmente, o do grupo que nos interessa mais de perto, da direita e da extrema direita, partidários da Argélia francesa. Como Dosse coloca,

Os intelectuais favoráveis à Argélia francesa podem contar com o renascimento da extrema direita, que tinha sido laminada por ocasião da Libertação, comprometida por sua colaboração com o ocupante nazista, e que renasce das próprias cinzas graças ao reflexo nacionalista contra a reivindicação da independência da Argélia (2021, 412).

Assim, jornais e semanários como *L'Aurore*, *Le Parisien*, *Carrefour*, *La Table Ronde* e nomes célebres como os de Jules Romains, Thierry Maulnier, Roland Dorgelès, Michel de Saint-Pierre, Jean Dutourd, Roger Nimier, Pierre Nord tomarão posição em favor da manutenção da Argélia francesa. Dois conhecidos historiadores se destacam, Philippe Ariès e Roaul Girardet. Este último escreve regularmente no semanário *La Nation Française*, criado por Pierre Boutang, e junto com Laudenbach, Jacques Laurent, Jules Monnerot e Jean Brune, funda o semanário *L'Esprit Public*. Ele chega inclusive a integrar a organização terrorista *Organisation de l'Armée Secrète* (OAS)³.

Na mesma veia de Dosse, e numa obra muito bem documentada, *Le siècle des intellectuels* (1999), Michel Winock, de quem tomamos o conceito de “comunidade de sistema ideológico”, identifica os diferentes grupos e personalidades do mundo intelectual e examina como cada um se engajou em função do conflito. O trabalho de Winock é particularmente útil para o nosso estudo na medida em que descreve de forma circunstanciada o comprometimento da direita e da extrema direita. Assim, ele descreve o ressurgimento do integrista católico, por ele chamado de “nacional-catolicismo”, que se propaga em vários círculos conservadores, especialmente entre os militares (1999, 663). Trata-se de uma nebulosa que não é absolutamente nova, mas que se encontrava marginalizada e que a Guerra da Argélia faz reviver. O principal nome desse movimento é o de George Sauge, fundador, em 1956, de um *Centre d'études supérieures de psychologie sociale* e, em 1959, dos *Comités civiques pour l'Ordre Chrétien*. Para ele, a Argélia estava no centro da guerra entre o Ocidente cristão e o comunismo internacional e ele opunha, ao misticismo comunista, um misticismo cristão anticomunista conclamando por uma cruzada moderna, reunindo os combatentes da “Cruz contra os do *Croissant*”, a favor da Argélia francesa (1999, 664)⁴. Outro nome importante, menos ativista e mais doutrinário, foi o de Jean Madiran, criador da revista *Itinéraires*. Ex-pétainista e chefe de redação da *Action Française* durante a Ocupação, ele era, segundo Winock, obcecado pelo comunismo e considerava o nacionalismo argelino como parte do empreendimento do comunismo internacional em sua luta contra o Ocidente cristão. Ele via na Argélia e no deserto do Saara “a fechadura francesa que é sem dúvida o último ponto de apoio da resistência a uma sovietação completa do continente africano” (apud Winock, 1999, 664); sovietação que iria ocorrer ao longo dos dez anos seguintes, caso a França abandonasse a Argélia.

³ Sobre a OAS, ver notadamente Dard (2005).

⁴ O formato do *croissant* sendo associado, por Sauge, à foice e ao martelo, símbolo do comunismo.

Outro movimento integrista foi a *Cité Catholique*, com o seu boletim *Verbe*, autoproclamado “órgão da contrarrevolução”. Como Sauge e Madiran, eles também se colocam como os últimos defensores da cristandade ameaçada pelo comunismo. Como assinalou Winock, essa revivência do tradicionalismo católico teve uma importância bastante significativa na medida em que ela ofereceu uma estrutura doutrinal aos oficiais das Forças Armadas face ao nacionalismo argelino. Enfim, outro nome de destaque é o de Maurice Bardèche, autor de um célebre panfleto de 1961 intitulado *Qu'est-ce que le fascisme?*

O trabalho organizado por Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français* (1991), se inscreve num outro registro, propondo-se ir além de um mapeamento dos engajamentos intelectuais. A obra reúne uma série de textos sobre as várias maneiras como os intelectuais franceses atravessaram esse acontecimento, desde os engajamentos individuais, passando por grupos de sensibilidades diversas – de católicos a comunistas –, até editoras e petições. Interessa-nos aqui as questões postas pelos dois organizadores do livro. Assim, para Sirinelli, qualquer estudo sobre os intelectuais franceses durante a Guerra da Argélia deve levar em consideração uma série de questões essenciais. É importante, segundo ele, insistir nos diferentes “estratos intelectuais”, dos mais célebres aos “professores de escola”, lembrando que cada “tipo” de intelectual exige diferentes formas de análises (1991, 13-14); em seguida, a questão geracional e a cultura política têm um papel fundamental na compreensão do engajamento dos intelectuais durante o conflito, na medida em que se tratou de um fenômeno geracional e que o evento levou ao curto-circuito de culturas políticas bem estabelecidas. O autor também se interroga sobre os diferentes movimentos intelectuais e lembra que o conflito levou a uma erosão diferencial tanto à esquerda – SFIO e “*nouvelle gauche*” – quanto à direita – início de um processo de relegitimação (17-18). Isso implica uma atenção particular às mudanças ideológicas que ocorrem ao longo do conflito. Para uma parte da esquerda, por exemplo, a chave “proletariado-burguesia” se altera para “Terceiro Mundo-Imperialismo”, ao passo que outra, não comunista, permanece ligada à ideia republicana. Outra questão a ser levada em consideração é a das tipologias. Há uma tipologia dos diferentes meios intelectuais, como foi dito, que vai dos “grandes” – como Aron e Sartre – aos estudantes universitários, cujos efetivos foram multiplicados por dois durante os anos 1950, passando pelos sindicatos de professores. Para cada “meio intelectual”, corresponde uma forma de ação, segunda tipologia, a qual o autor junta uma terceira, a dos vetores de tomadas de posição pública. Os suportes de expressão das “estruturas” (sindicatos de professores ou de estudantes) são bastante diversas das das “grandes vozes” individuais (23). Finalmente, a questão do peso dos intelectuais no acontecimento se impõe: se o conflito pesou nos meios intelectuais, será que eles chegaram a influenciar o curso do conflito? Sirinelli mostra como a resposta a essa pergunta é

complexa e até mesmo irresponsável. O que teria sido da Guerra da Argélia sem Sartre? Nunca se saberá. O que se sabe é que se tratou de uma “guerra de escritos” e momento de virada que marcou a vida intelectual francesa (29-30).

Se Jean-François Sirinelli coloca várias interrogações a respeito do acontecimento, mostrando como ele está aberta a várias possibilidades de pesquisa, Jean-Pierre Rioux busca refletir sobre a inserção desse evento na longa duração temporal e ideológica. O primeiro ponto a ressaltar, como foi feito em vários estudos, é a continuidade, reivindicada pelos autores da época, entre a Guerra da Argélia e o Caso Dreyfus (35). Vários paralelos podem ser estabelecidos. A própria reivindicação das motivações para o engajamento nos anos 1950 por parte dos intelectuais é justificada muitas vezes a partir da referência ao Caso Dreyfus. Há também um paralelo nas formas do combate, seja através das petições, seja através da informação refletida, racional, com uso de provas. Em seguida, os alvos institucionais frutos da contestação ou do apoio são os mesmos, a saber, as Forças Armadas, a justiça, o governo. Cabe assinalar a pretensão à verdade e ao universal de ambos os lados, ligados, contudo, à ideia nacional. Nesse sentido, o exemplo dado por Rioux reforça nossa hipótese, uma vez que ele diz que, no que concerne a direita, o que se observa é uma reivindicação a uma espiritualidade europeia e cristã (38). Ele lembra que as diferenças entre os dois eventos, por outro lado, não são negligenciáveis. Assim, não houve uma adesão imediata das vanguardas intelectuais em 1956, provavelmente atenta a outros acontecimentos (Hungria, XX Congresso do Partido Comunista da URSS), além de não ter mudado o curso do evento (ao contrário do que ocorreu no Caso Dreyfus). Além disso, os intelectuais durante a Guerra da Argélia estarão numa situação de equilíbrio entre “dreyfusismo”, “bolchevismo” e “terceiro-mundismo”. O mesmo à direita, onde, apesar de uma reapropriação do nacionalismo, o anticomunismo não exerce o mesmo poder aglutinador que o antissemitismo da Segunda Guerra Mundial. A defesa da Argélia francesa recebe, portanto, apoios diversos, fragmentados e parciais. Enfim, não se pode esquecer da questão memorial durante a Guerra da Argélia, que remete, a montante, à Segunda Guerra Mundial e, a jusante, à contestação da Guerra do Vietnã e de Maio de 1968 (no caso da esquerda) e de uma “nova” extrema direita com a fundação da Frente Nacional em 1972.

Vários desses questionamentos são mobilizados pelo próprio Sirinelli em trabalho escrito com Pascal Ory, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours* (2002). O prisma temporal e geracional, assim como a convulsão ideológica do período, são os temas privilegiados dos autores. Em primeiro lugar, o conflito argelino se insere temporalmente entre dois eventos significativos, a Libertação e Maio de 1968. Se a delimitação de 1968 aparece como estando a anos-luz do final da Segunda Guerra Mundial, o momento argelino ainda guarda uma “utensilagem mental”, para usarmos a noção clássica de Lucien Febvre, do período da Libertação e até mesmo, sob alguns

aspectos, do caso Dreyfus. Nesse sentido, observa-se entre 1955 e 1962 a sobreposição de justificação moral e política cujos pontos de comparação são claros ao menos sob os aspectos dos princípios morais, do papel dos intelectuais como vanguarda dos combates, e do conflito entre a espada (Forças Armadas) e a pena (intelectuais). Em termos geracionais, emerge em meados da década de 1950 uma geração “*mendésiste*” – referência ao político Pierre Mendès-France – num contexto que eles definem como sendo de “depressão ideológica”, ou seja, num momento em que começa a se observar um refluxo do marxismo e onde a direita intelectual ainda não se reergueu do descrédito da Ocupação. Apesar do engajamento de nomes célebres de gerações precedentes já citados no trabalho de Dosse, o que se observa é uma adesão mais significativa ao problema argelino de classes de idade que têm entre 18 e 25 anos em 1955. Ideologicamente, enfim, o que se observou foi uma fragmentação. À esquerda, ainda se fala de exploração econômica, mas cada vez mais de anticolonialismo (entre os marxistas), de princípios morais (entre os não marxistas) ou ainda a defesa de uma emancipação progressiva e assimilação por meio da instrução, em lugar do nacionalismo argelino, o que levou uma parte desses intelectuais a não romperem com o governo do socialista Guy Mollet (1956-1957). Surge assim uma nova esquerda e extrema esquerda no flanco do PCF que irá se cristalizar em Maio de 1968. Já a direita se encontra em pleno processo de reerguimento e de relegitimação, por isso ainda não tem a mesma força de ataque da esquerda. Como colocam Sirinelli e Ory,

seus argumentos não se limitaram, contudo, unicamente à Raison d’État ou à preservação da integridade do Império. É também *em nome da defesa da civilização ocidental e cristã*, duplamente ameaçada pelo comunismo e pelo Islã, que se mobilizaram alguns deles. E será necessário poder avaliar o grau de osmose entre os argumentos assim forjados e os fundamentos intelectuais da atitude de um certo número de oficiais quando a Guerra de Argélia se radicalizou (2002, 311, grifo nosso).

Na França, o legado da luta contrarrevolucionária, as Ligas, o regime de Vichy e a Colaboração, a Guerra da Argélia e o compromisso da OAS são fragmentos de memórias divididas. A reapropriação e reinterpretção dessas memórias são objeto de uma feroz competição memorial, evidenciando a sensibilidade e a complexidade do tratamento desses eventos na narrativa histórica e na memória coletiva.

Sylvie Thénault estudou o impacto das guerras coloniais na radicalização das direitas após a ruptura com Charles de Gaulle. A sua pesquisa fornece insights valiosos sobre os eventos e as dinâmicas sociais que moldaram a radicalização das direitas após o período colonial na Argélia, contribuindo para uma compreensão mais ampla das relações entre o colonialismo, a violência social e as transformações políticas na França. Com foco nos arquivos do tribunal de Justiça de Argel, ela constrói uma história social das relações políticas utilizando análises inspiradas em

Antonio Gramsci. A sociedade colonial, conforme estudada por Thénault, estava permeada por uma dinâmica de violência que explicaria o surgimento de organizações terroristas, como a OAS, que representou uma base militante inicial da extrema direita armada. A maioria muçulmana na Argélia era mantida em uma situação de inferioridade pela minoria francesa, e a violência social caracterizava as relações de dominação. A defesa da Argélia francesa teve repercussões significativas sobre a militância, afastando-a das posições gaullistas. O reconhecimento dos “ultras” da Argélia como uma força política legítima ocorreu no final dos anos sessenta, marcando uma mudança no cenário político (Thénault 2001).

Os acontecimentos de Maio de 1968 representaram uma ruptura política e social significativa na França, com impactos duradouros na paisagem política do país. François Audigier destaca que após Maio de 1968, o governo francês empregou forças de extrema-direita em nível local, com destaque para o *Service d'Action Civique* (SAC), para combater atividades de esquerda. Em 1969, assistiu-se à formação da *Ordre Nouveau*, sucedida pela criação da *Front National* em 1972 e do *Parti des forces nouvelles* em 1974. Nesse contexto, vários grupos de extrema-direita começaram a se organizar. Esse período marcou uma transformação na extrema-direita francesa, e a tendência majoritária desse espectro político entrou em uma nova fase de construção, que a conduziu à sua institucionalização. A extrema-direita buscou se consolidar como uma força política reconhecida e representativa, movendo-se para além de movimentos mais fragmentados e informais. A partir desses desenvolvimentos, a extrema-direita na França entrou em uma nova fase de sua evolução, que a levou a desempenhar um papel mais proeminente na política do país [Audigier, 2003]. Além da renovação ideológica, a extrema direita francesa foi caracterizada por fragmentação e divisão no período pós-guerra, persistindo até o surgimento eleitoral da Frente Nacional na década de 1980. Essa fragmentação pode ser atribuída a diversos fatores, incluindo disputas ideológicas e estratégicas.

A importância dos estudos sobre intelectuais e política tomou um rumo distinto com a publicação dos trabalhos de Olivier Dard, sobretudo em relação a temas como o nacionalismo, o fascismo e movimentos políticos de direita e da direita radical. Projetos recentes com uma dimensão transnacional incluem uma série de livros coletivos, cujo ponto central são as transferências culturais entre a Europa e as Américas, com ênfase nas experiências francesas, portuguesas, canadenses e argentinas. O foco principal das pesquisas são os diálogos interculturais e as referências intertextuais. Cada um dos quatro tomos se dedica a um método de análise: os vetores de transmissão, principalmente revistas, mas também congressos e viagens; os doutrinários, publicistas e divulgadores de pensamento; temas e referências; organizações e partidos políticos. Essa metodologia de trabalho permite entender como outras prioridades ou tradições intelectuais,

científicas e disciplinares, complementam os traços característicos da orientação política das direitas radicais. Emerge de maneira geral a importância de autores como Charles Maurras, Céline, Drieu La Rochelle, Robert Brasillach, René Guénon, bem como uma adesão marcante à decadência spengleriana (Marchi 2015, 274). Olivier Dard salienta que Portugal e seu império colonial desempenharam um papel central como referência política e terra de refúgio para políticos franceses perseguidos pela Quarta República. Novas mitologias fascistas surgiam do sebastianismo messiânico e de um lusotropicalismo mitificado inspirado por autores brasileiros como Gilberto Freire. No entanto, embora o princípio de apoio às guerras coloniais não apresentasse problema para os representantes portugueses da direita radical, poucos endossaram o projeto colonial do regime, que não poderia, portanto, ser considerado uma força unificadora para a direita radical nas décadas de 1960 e 1970 (Dard 2015, 4).

Ricardo Marchi distingue pelo menos três dimensões essenciais no conceito de Ocidente, que desempenharam um papel estruturante no pensamento da direita radical durante a Guerra Fria. A dimensão cultural baseia-se nas raízes greco-romanas, consideradas a base cultural do Ocidente. Ela é aperfeiçoada pelo impulso messiânico do judaico-cristianismo. Os radicais de direita veem essa fusão cultural como uma fonte de valores fundamentais que definem a identidade do Ocidente. A dimensão política baseia-se em princípios anteriores à Revolução Francesa, buscando inspirar formas de organização supranacionais e imperiais alternativas às já existentes. A direita radical defende um retorno aos fundamentos políticos pré-revolucionários, propondo estruturas políticas alternativas que transcendam as fronteiras nacionais. A dimensão geopolítica é caracterizada pela crise do eurocentrismo e pela percepção da vassalagem da Europa ao poder dos Estados Unidos. Essas ideias ecoaram no trabalho de intelectuais como Oswald Spengler, autor de *A decadência do Ocidente*, e Henri Massis, que escreveu *Défense de l'Occident*, em 1927. Esses pensadores ajudaram a moldar a visão da direita radical da época, enfatizando a necessidade de defender o Ocidente como um meio de preservar os últimos vestígios da Europa com vistas a um renascimento cultural e político.

Dard ainda afirma que a ideia de combinar a defesa do Ocidente com a defesa da Argélia Francesa foi formulada por Thierry Maulnier. Sob essa perspectiva, a preservação da influência francesa na Argélia era vista como essencial para manter os interesses estratégicos do Ocidente e como um meio de impedir a vitória do comunismo. Essa visão baseava-se na ideia de que somente a URSS teria a capacidade de preencher o vácuo geopolítico deixado pela saída da França da Argélia. O raciocínio por trás dessa posição sugeria que, se a França abandonasse a Argélia, os jovens Estados subdesenvolvidos, isolados da influência ocidental, provavelmente cairiam sob a influência soviética. A lógica subjacente é que, sem a presença ocidental, essas nações em desenvolvimento

seriam naturalmente atraídas para a órbita da União Soviética, colocando em risco os interesses ocidentais (Dard 2015, 310).

Contribuição essencial veio de Pauline Picco, em seu estudo sobre as relações entre as extremas direitas francesas e italianas durante o período pós-guerra. Ela destaca uma série de eventos e dinâmicas, especialmente durante a Guerra de Independência da Argélia, que levaram à formação de redes franco-italianas de extrema direita. A definição de um horizonte revolucionário comum facilitou essa integração, em um contexto de forte agitação política. O movimento de resistência à descolonização desempenhou um papel central. Ex-ativistas da OAS, determinados a combater o avanço socialista no Terceiro Mundo, mantiveram relações conturbadas com serviços de inteligência e contribuíram para a formação de uma comunidade de combate ocidental. Essas conexões apontam para uma colaboração que ultrapassou fronteiras nacionais. Politicamente isolado no início da década de 1950, o *Movimento Sociale Italiano*, considerado o herdeiro do Partido Fascista Republicano, buscou a colaboração da extrema direita europeia. Vários projetos como o *Mouvement Social Européen* de Maurice Bardèche foram tentativas de consolidar uma frente unida, mas enfrentaram desafios significativos, como conflitos pessoais, diferenças ideológicas e estratégicas, e falta de recursos (Picco 2016). A Guerra de Independência da Argélia e a luta para defender a Argélia Francesa são descritas como um momento de fundação ou evento inaugural para a extrema direita francesa e italiana. Essa fase inicial de mobilização e colaboração lançou as bases para a formação de redes mais amplas e o estabelecimento de contatos regulares entre ativistas de ultradireita e militantes de extrema direita já em 1960. A Guerra da Argélia foi um evento fundador propício para a colaboração entre militantes, com o refúgio de militantes na Itália, na Argentina, na Espanha, no Brasil em 1960. Esse evento teve um impacto significativo, incentivando movimentos militantes, ideológicos e políticos, indicando uma interação e influência internacionais e criando o mito de uma OAS internacionalizada e capaz de agir em todas as partes do mundo (Dard e Pereira 2013).

Se nos voltarmos agora ao Brasil, constatamos que entre 1945 e 1964, como na França, o campo intelectual também foi reconfigurado por meio de uma redefinição das clivagens ideológicas e geracionais. Grande parte dos trabalhos sobre os intelectuais nesse período se concentrou sobre a experiência do Instituto Superior de estudos Brasileiros, o Iseb, cujas temáticas presentes em seus escritos rompia com o tipo de reflexão dos ensaios de interpretação do Brasil e dos trabalhos em torno do tema da “organização nacional” feitos nos anos 1920 e 1930. Assim, em *ISEB: Fábrica de ideologias* (1978), Caio Navarro Toledo buscou examinar por meio de uma perspectiva marxista o pensamento dos intelectuais ligados ao instituto, privilegiando a noção de “ideologia”. Entre os componentes fundamentais da “ideologia nacionalista”, encontramos as noções de

desenvolvimento, nacionalismo, o papel dos intelectuais na liderança do processo de desenvolvimento, a questão do capital estrangeiro e o dilema entre “estatismo” e “privatismo” (Abreu 2007, 420-424). Cada um dos componentes da ideologia foi objeto de discussões e disputas entre os intelectuais do instituto. Contudo, apesar das divergências, nomes que se tornaram célebres como os de Álvaro Vieira Pinto, Guerreiro Ramos, Roland Corbisier, Nelson Werneck Sodré, Cândido Mendes, Osny Duarte, Wanderley Guilherme dos Santos e Hélio Jaguaribe estavam unidos pela ideia de que a “ideologia nacionalista” era o único instrumento capaz de libertar o Brasil da sua condição colonial.

Alguns anos depois, Daniel Pécaut (1989) realizou um estudo amplo sobre os intelectuais brasileiros, indo dos anos 1920 aos anos 1980, que ele dividiu em três momentos marcados por três gerações de intelectuais. O sociólogo francês situa a primeira geração atuando entre 1925 e 1940, preocupada com o problema da identidade nacional e das instituições. Já o engajamento da segunda geração, ativa notadamente entre 1954 e 1964, se deu em defesa dos interesses do país face às ameaças externas ligadas ao imperialismo americano. Houve, portanto, um deslocamento da legitimidade dos intelectuais: após 1945, eles se apresentavam como intérpretes das massas. Seu papel continuava, contudo, crucial: eles estavam encarregados de ajudar o povo a tomar consciência da sua vocação revolucionária e de mostrar que desenvolvimento econômico, emancipação das classes populares e independência nacional faziam parte de um mesmo projeto.

Um dos objetivos de Pécaut foi explicar como essas duas gerações, tão divergentes politicamente, foram solidárias na construção de uma cultura política que elas avalizaram e de onde tiraram sua própria legitimidade. Apesar da ruptura evidente entre elas, a circulação de vários intelectuais entre os diferentes lados do espectro político atestava continuidades essenciais cuja explicação está na cultura política. Ela significava a adesão a uma mesma concepção da organização da sociedade; implicava que tendências contraditórias poderiam ser oriundas de uma mesma matriz geral; supunha a difusão de um mesmo senso comum; e, finalmente, fazia referência a formas concretas de sociabilidade e de comunicação (Pécaut 1989, 6).

Mais recentemente, Angélica Lovatto (2021) estudou o Iseb destacando a forma como aqueles intelectuais valorizaram a ideia de *intelectual público* – entendido como aquele que formula teoria com vistas a uma intervenção prática na realidade –, figura que, como Pécaut já assinalara, desaparece no pós-1964. A autora vai defender a sua reabilitação no Brasil contemporâneo como meio de enfrentar os dilemas da política atual. Assim, Lovatto examina as distintas periodizações propostas pela historiografia e propõe a sua própria que ela divide em duas fases, a primeira “juscelinista”, de 1955 a 1960, e a segunda de “último Iseb” (1961-1964), e analisa as publicações de cada uma dessas fases. Segundo a autora, ao passo que na primeira fase as proposições

mascaravam as determinações de classe e visavam a realização do capitalismo por meio da superação do subdesenvolvimento, na segunda fase, marcada pelos *Cadernos do Povo Brasileiro*, aparecia as determinações de classe e a proposição de um projeto de revolução brasileira.

Embora o foco do nosso artigo seja os intelectuais de direita e de extrema direita, não é possível passar ao largo das temáticas trabalhadas pelos intelectuais ligados ao Iseb num estudo que cobre o período que vai de meados da década de 1950 ao golpe de 1964. Apesar da heterogeneidade do grupo e da presença em seu seio, ao menos nos anos iniciais, de intelectuais de direita, a exemplo de Miguel Reale ou Roberto Campos, essa produção intelectual se situava claramente à esquerda do espectro político. Como colocou Jorge Ferreira (2006, 64), havia em meados dos anos 1950 uma associação, no campo da esquerda, entre nacionalismo, desenvolvimento e democracia. Para grande parte dos intelectuais do período, uma não era possível sem as outras.

A direita se aglutinou em outro polo. Estando o campo intelectual brasileiro ainda no início do seu processo de autonomização, as dimensões política, intelectual, empresarial e militar se sobrepunham (Cunha 2016). Assim, a produção intelectual ainda era associada ao ativismo político em torno do partido União Democrática Nacional, a UDN (Benevides, 1981; Chaloub, 2018; 2019); aos empresários, através de institutos como o Instituto de Pesquisas Sociais (Ipês) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad) (Dreifuss, 2006); aos “intelectuais tradicionais”, que ocupavam instituições como o Instituto de História e Geografia Brasileiro (IHGB) e a Academia Brasileira de Letras (ABL) (Cunha 2015; 2019); e aos militares por meio da recém-criada Escola Superior de Guerra (ESG) (Comblin 1978; Stepan 1971; Nabuco 2021; 2021). Esta última instituição teria exercido um papel crucial ao contribuir para o desenvolvimento da crença, por parte das Forças Armadas, de que elas eram doravante mais capazes e mais preparadas do que os civis para conduzir o país. Segunda a interpretação de Stepan (1971), essa visão teria marcado uma ruptura com a ideia até então amplamente aceita segundo a qual o papel das Forças Armadas seria o do Poder Moderador, qual seja, intervir na política e em seguida devolver o poder aos civis.

Ora, se os militares não conseguiram assumir o poder na década de 1950, foi antes por causa das divisões que existiam dentro da corporação e de uma situação política adversa. A criação da ESG teria sido o primeiro passo de uma elite militar consciente da necessidade de acabar com as divisões internas para governar o país, e que a elaboração de uma ideologia hegemônica permitiria construir a unidade institucional. Ao contrário do que afirmava Stepan, a criação do ESG não teria sido o resultado de uma “vontade de aprender”, mas a revelação de um “desejo de poder” (Martins Filho 2003, 108).

Na ESG a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) foi institucionalizada e difundida, tornando-se uma teoria geral do exercício do poder no contexto de Guerra Fria. Em sua variante

brasileira a DSN compreende basicamente uma teoria da guerra, uma reflexão sobre o papel geopolítico do país e um modelo de desenvolvimento econômico. Não é o caso de aprofundar cada um desses elementos, aliás bastante conhecidos e estudados, nos limites desse artigo. De acordo com um primeiro estudo publicado por Joseph Comblin (1978), a DSN teria sido importada dos Estados Unidos para ser utilizada tal qual pelas Forças Armadas latino-americanas na luta contra o comunismo. Desde então, ela foi considerada como a base ideológica das ditaduras militares do Cone Sul e muitos pesquisadores deram uma importância desproporcional à influência que ela teria tido sobre a ação política dos diferentes regimes militares. É o que sugere, por exemplo, Maria Helena Moreira Alves (2005), que afirma que, no caso brasileiro, as estruturas estatais foram “impregnadas” pela DSN o que teria, conseqüentemente, transformado a sociedade brasileira.

Mais recentemente, a importância da DSN foi matizada e reavaliada. João Roberto Martins Filho (2004) destacou os problemas da exposição de Comblin, considerando sua descrição do processo histórico de construção de uma mentalidade ditatorial bastante simplificadora. De acordo com a interpretação do padre belga, os líderes militares latino-americanos não tinham ideia do tipo de sociedade que iriam fundar, nem mesmo que iriam criar novos regimes. Nesta perspectiva, a direita latino-americana seria um “fantoche ideológico” sem capacidade de criar seus próprios mitos, doutrinas ou ideologias. Maud Chirio (2012, 27), por sua vez, lembra que as influências do pensamento militar desenvolvidas durante os anos 1950 e 1960 eram diversas e tinham fortes especificidades nacionais. Tais especificidades, no caso brasileiro, foram analisadas por Luís Felipe Miguel (2002), que mostrou como o ESG deu à DSN suas próprias características usando elementos da tradição brasileira e do pensamento político. O fato a destacar aqui, e que a documentação mostrou abundantemente, são as passarelas entre o pensamento que poderíamos considerar como propriamente militar, e outros fundando uma dimensão histórica e cultural, contribuição dos intelectuais conservadores, tanto liberais quanto antiliberais, que frequentavam a ESG. Tal dimensão estava ligada à ideia de uma “civilização brasileira” e de uma “identidade nacional”, que já havia sido redefinida sob o Estado Novo pela valorização da mestiçagem, a crença na natureza dócil do povo, a exaltação do trabalho e uma certa ideia da nação fundada na coesão e na cooperação. O pensamento conservador produzido fora do âmbito militar e da DSN mostram que muitos desses elementos permaneceram ao longo da experiência democrática inaugurada após 1945 e foram retrabalhados depois de 1964 pelos intelectuais conservadores. Ao fazê-lo, eles contribuíram a legitimar a ditadura inscrevendo-a no que eles acreditavam ser a tradição brasileira e apresentando-a como o único regime capaz de preservar a unidade nacional e a cultura brasileira contra as ameaças representadas pelo marxismo e pelo comunismo. Nesse sentido, de acordo com esses intelectuais, os militares não seriam necessários apenas para “salvar a democracia”, mas seriam

também os salvadores dos verdadeiros valores do povo brasileiro, da cultura brasileira, da identidade nacional, da tradição e da integração que estaria em perigo com o avanço do comunismo. Convém destacar, enfim, nesse mapeamento das clivagens ideológicas e geracionais que marcaram o Brasil no período que vai de meados dos anos 1950 ao golpe de 1964, que esses “homens de letras tradicionais” ocuparam essencialmente três instituições que chamamos em outro estudo de “estrutura cultural conservadora” (Cunha 2016): a Academia Brasileira de Letras (ABL), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e, após 1964, o Conselho Federal de Cultura (CFC) (Maya 2012). Elas formaram uma rede bem estruturada e foram particularmente influentes devido à sua proximidade com o poder, que se traduziu num amplo acesso aos meios de comunicação da época e a posições estratégicas no seio do Estado (Cunha 2019).

Algumas considerações podem ser feitas a partir do exame do contexto político no Brasil e na França entre 1955 e 1964, assim como das redefinições no campo intelectual de cada país. Em primeiro lugar, é importante atentar para a dimensão temporal dos eventos ocorridos nos dois países, levando-se em consideração o campo de experiência e o horizonte de expectativa dos atores da época. Assim, tomando como delimitação o período que vai de 1955 a 1964, são anos situados, no caso da França, entre a Libertação de 1944 e Maio de 1968. Trata-se de uma espécie de *in between* portador de temporalidades diversas e experiências marcantes e dolorosas, como foi a Ocupação e a memória do Caso Dreyfus, por um lado, mas também como abertura para a emergência de uma extrema direita e uma extrema esquerda que se cristalizarão definitivamente em 1968 (esquerda) e em 1972 (fundação da Frente Nacional). No Brasil, trata-se da primeira experiência democrática da história, momento em que as forças políticas emergiram do autoritarismo com seus projetos de país divididas entre uma esquerda nacionalista e uma direita liberal-conservadora. Foi um período que se abriu repleto de esperanças, à esquerda, de realização de uma democracia que viria a tirar o país do subdesenvolvimento graças a um modelo nacional-estatista, e que se encerrou sob os temores de uma direita assombrada pelo comunismo. A partir de um certo ponto no início dos anos 1960, entretanto, o horizonte de expectativas que se desenhou de um polo a outro do espectro político foi o de uma solução autoritária, expectativa que se concretizou com a vitória da direita e a derrota da esquerda – e da democracia – em 1964.

O segundo ponto a destacar são as transformações ideológicas. Como mostram os trabalhos discutidos acima, trata-se de uma questão complexa que mistura novas reivindicações com culturas políticas bem estabelecidas, além do ingrediente moral. Observa-se, nesse sentido, o que poderíamos considerar, pelo menos no caso francês, uma fragmentação ideológica. À esquerda, o PCF começa a perder progressivamente sua hegemonia enquanto surge uma extrema-esquerda em seu flanco, cujas palavras de ordem se deslocam da exploração econômica para o “terceiro-

mundismo”. À direita, o fato notável, também destacado pela historiografia francesa, foi o ressurgimento durante o conflito argelino de uma extrema-direita cujas reivindicações também eram plurais e remetiam ao Caso Dreyfus e à Libertação, como a *raison d'État* e a honra das Forças Armadas. Mas, particularmente importante do nosso ponto de vista, foi a bandeira da defesa da civilização ocidental e cristã cuja sobrevivência era atrelada à manutenção da Argélia francesa. No Brasil as mudanças também foram significativas. O período compreende o início da autonomização do campo intelectual. Por um lado, há um deslocamento das grandes questões que marcaram as décadas de 1920-1940 a respeito da organização e da identidade nacional e da abordagem dos problemas e das soluções a partir dos chamados ensaios de interpretação. Os intelectuais, à esquerda, começam a pensar nos problemas da dependência, do imperialismo norte-americano e do subdesenvolvimento, e assumem o papel de conduzir o país rumo ao desenvolvimento. As ciências sociais acadêmica nascente, assim como a economia, exerceram um papel significativo nesse deslocamento. Já à direita, a reflexão pode ser dividida em dois grandes conjuntos temáticos. O primeiro, marcadamente militar, em torno da Doutrina de Segurança Nacional e das técnicas de guerra e de luta contra a ameaça comunista; a segunda, resquício da primeira metade do século XX, se concentrou em torno da civilização brasileira e da identidade nacional, ambas ameaçadas também pelo comunismo. Houve, naturalmente, várias passarelas entre as duas formas de pensar. A crescente polarização e o medo de uma revolução, nos moldes cubanos, levaram a uma aproximação entre intelectuais conservadores e militares, embora de sensibilidades diversas, contra o risco de um eventual acontecimento como esse, considerado o mal maior. Esse realinhamento de forças em torno de novas questões dominantes coloca o problema das referências em matéria de regime político e de governança imperial. No próximo segmento iremos examinar mais de perto as possíveis conexões entre as formas de pensar das direitas e extrema direitas francesa e brasileira.

3 Defender a civilização ocidental e cristã: um combate global

Uma vez definido o problema da pesquisa, qual seja, a existência e funcionamento de uma *comunidade de sistema ideológico transnacional* entre a França e o Brasil impulsionada pela Revolução Cubana e pela Guerra da Argélia, foram feitos levantamentos de fontes em arquivos de ambos os países. Na *Bibliothèque Nationale de France*, em Paris, revistas e jornais ligados a direita e a extrema-direita foram pesquisados e estão em processo de sistematização e análise. Entre eles, destacam-se *Défense de l'Occident*, *Fraternité Française*, *Itinéraires*, *Rivarol*, *La Voix de l'Occident*, além do ultracatólico *Verbe*. A *Défense de l'Occident* promoveu ideias anticomunistas, antimarxistas e pró-ocidentais, com ênfase especial na defesa da civilização ocidental. Os colaboradores da revista incluíam muitos

intelectuais, escritores e políticos de direita. A revista deixou de ser publicada na década de 1970, mas sua influência e suas ideias continuaram a ter impacto no debate político na França e em outros países. Chama a atenção, entre as fontes ligadas à extrema-direita, a preocupação com os eventos políticos que ocorriam em escala global, para além do problema argelino e da demonização do general De Gaulle. Encontra-se, nas páginas dessas revistas e jornais, para citar apenas alguns exemplos, textos sobre o movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, sobre a luta contra o Apartheid na África do Sul ou sobre a Revolução Cubana. O ponto em comum nas análises era a ameaça que todos esses eventos representavam para a “civilização ocidental e cristã”.

No Brasil, a divulgação e a defesa de um ideário tradicionalista, iliberal e anticomunista incluía escritos, conferências e panfletos políticos, produzidos por intelectuais vinculados a múltiplas entidades, tanto públicas como privadas. As revistas de direito e de saúde pública eram os teatros de discussões, as faculdades de direito e de medicina palco de debates e a Escola Superior de Guerra ponto de encontro de proeminentes figuras do meio intelectual e industrial. Além de fomentar debates, foram construídas pontes culturais entre pensadores brasileiros, franceses, ingleses e estadunidenses. Nesse sentido, a bibliografia citada nos trabalhos denotava forte presença de autores franceses – em torno de um terço do total – no que diz respeito aos trabalhos sobre a democracia ocidental. No referente aos textos sobre guerra psicológica, a bibliografia francesa dominava amplamente os demais autores. As referências eram mais equilibradas no âmbito da segurança nacional, apesar de autores franceses predominarem sobre os demais autores estrangeiros. Após 1945, portanto, o ambiente carregado pela neurose coletiva da Guerra Fria mantinha permanente a ameaça de conflito. Os arquivos mostram que as discussões eram alimentadas pela constatação do esgotamento dos impérios coloniais e as lutas pela independência eram elementos centrais da concepção de uma civilização nova. A crise que afetou os impérios coloniais europeus deu impulso à reflexão sobre a crise civilizacional que se acreditava viver. Enquanto nos círculos de discussões militares a atenção se concentrava sobre as novas formas de guerra, em revistas e institutos civis se debatia sobre a continuidade da civilização ocidental.

As conferências proferidas pelos intelectuais conservadores na Escola Superior de Guerra atestam a diversidade de temas tratados. Além da Doutrina de Segurança Nacional, tema militar por excelência, os intelectuais não militares falavam da formação povo e sua psicologia, da cultura brasileira, da identidade nacional, das aspirações nacionais ou os elementos que constituem a Nação e a civilização brasileira. A conferência de Austregésilo de Athayde, pronunciada em 1963, é ilustrativa nesse sentido. Nas duas dezenas de páginas nas quais o presidente da Academia Brasileira de Letras se propõe a definir algumas características psicológicas do povo brasileiro, o primeiro ponto importante trata do problema da mestiçagem. Athayde vulgariza a interpretação de Gilberto

Freyre ao afirmar que o povo brasileiro seria “a síntese da humanidade”, pois os portugueses, antes de se misturar com os negros e os índios “sem nenhum preconceito”, trazia consigo o sangue “ibérico, celta, grego, fenício, romano, visigodo, judeu, árabe, francês, inglês, flamengo e castelhano” (Athayde 1963, 37), em suma, o sangue de todos os povos que atravessaram a Península Ibérica. Assim, no Brasil, de acordo com Athayde:

Encontram-se as três raças formadoras do povo brasileiro, criando os laços de sangue que a preparação milenar do habitante da península, através de longo e constante processo de miscigenação, tornou fáceis, não havendo, da parte do branco, a mínima repugnância proveniente de razões físicas ou psicológicas à procriação com o aborígene e o africano [...] (Athayde 1963, 37)

Athayde prossegue sua conferência afirmando que o “sentimento nacional” se formou desde os primeiros dias da colonização; ele fundamenta sua constatação em obras literárias, como a *Prosopopeia* de Bento Teixeira Pinto e os versos de Gregório de Matos, mas também invocando as lutas como a Guerra dos Emboabas (1707-1709) e dos Mascates (1710-1711) ou o conflito contra os holandeses. A expulsão destes últimos seria, para Athayde, “a prova do sentimento nacional e desse profundo instinto unitário que os portugueses transmitiram aos seus descendentes na América”. Segundo ele, a unidade nacional e a solidariedade entre as raças seriam concomitantes, esta última sendo o “princípio dinâmico da unidade das nações” (Athayde 1963, 41). Uma passagem exprime bem a ideia de harmonia e ausência de conflito que as elites conservadoras políticas e intelectuais tentam constantemente apresentar como inscrito na história do Brasil:

A sociedade que se organiza no Sul não é diversa, na sua composição étnica ou nas características da sua psicologia, da que se estava sedimentando no Nordeste e no Norte. Temos ali a presença das três raças, o branco, o aborígene e o negro, que se miscigenam no mesmo espírito de tolerância e simpatia, sem repulsa ou preconceito, com a mesma benignidade de tratamento dado aos escravos que tanto impressionava os viajantes do tempo e os que mais observaram a escravidão no Brasil, sendo que alguns deles citados por Gilberto Freyre, se mostram verdadeiramente espantados com a harmonia reinante entre senhores e escravos e dizem que a condição do negro nas senzalas brasileiras é às vezes bem superior à dos trabalhadores livres na Inglaterra [...] Na atitude amena dos senhores para com os escravos, na própria amenidade do temperamento dos negros-minas, nagôs, haussás, provenientes do Sudão, dos angolas, congos e cambindas e de uma vintena de outras raças africanas, assim como na doçura natural dos indígenas, no sentimentalismo e nos pendores místicos das três raças estão as raízes da democracia social brasileira (Athayde 1963, 42).

Dois momentos distintos podem ser claramente identificados nesta conferência: o primeiro, que termina com a citação acima, onde Athayde se baseia na história social e econômica do Brasil para enfatizar a “aculturação harmoniosa” das diferentes etnias constitutivas do povo brasileiro e suas “características psicossociais”: docilidade, sentimentalismo, cordialidade, afetividade etc. Esses dois elementos – aculturação harmoniosa e características psicossociais – estarão na origem da “unidade nacional” e da “democracia social brasileira”. Em um segundo

momento, Athayde discute os fatores que podem comprometer a “unidade nacional” e ameaçar a “segurança interna”. Vejamos como o presidente da ABL cria o vínculo entre a história social do Brasil e a ameaça que representaria o comunismo e, mais geralmente, o marxismo para a “civilização brasileira”.

De acordo com Athayde, foi a constituição histórica do povo e suas características psicossociais que impediram sua adesão ao comunismo. Mas o risco ainda estaria presente. Apesar da mesma língua e religião, essas características não seriam suficientes para garantir a unidade do país:

Existe sim muita religiosidade, apego aos sentimentos religiosos colhidos na tradição da família. Pergunta-se se essa religiosidade será suficiente como defesa contra a ideologia marxista, se devemos contar com o catolicismo do povo como elemento de segurança contra o comunismo. Nutro dúvidas a respeito [...] A propaganda comunista não é feita à base da negação dos dogmas e do ataque à religião. Os agentes do comunismo buscam outros caminhos para chegar ao espírito das massas e assenhorar-se dele, inclusive servem-se da religião cristã em suas formas primitivas como argumento em favor do ideal comunista [...] Também a índole democrática do povo não constitui anteparo suficiente. A religiosidade e o sentimento político da igualdade e da liberdade predisõem a opinião a lutar contra os regimes que hostilizam ou suprimem os direitos fundamentais da personalidade humana e colocam o povo brasileiro em face do conflito mundial entre as democracias ocidentais e o totalitarismo soviético numa posição franca ao lado das primeiras, como já aconteceu nas duas grandes guerras do século. A mentalidade nacional inclinada ao sentimentalismo, à doçura, à tolerância, contrária às formas de violência do Estado será sempre uma boa garantia contra a implantação de regimes políticos policialistas e opressores. O individualismo, a relutância à vida gremial, aversão às disciplinas rígidas, a consciência natural da liberdade americana, o espírito de independência que faz que o homem prefira a vida do cachorro magro da fábula, a miséria e a fome, à pele luzidia e à satisfação do cachorro gordo na coleira, tais tendências inatas, ligadas muito mais à experiência ancestral das três raças do que as ideias adquiridas, parecem-me elementos de maior importância para preservar contra os regimes opressivos. São virtudes e defeitos com os quais o povo brasileiro vem realizando pacificamente a sua revolução, galgando etapas do seu destino sem lutas sangrentas, por meio de revoluções brancas, com que se evitaram os ressentimentos de classes, de grupos raciais e de regiões (Athayde 1963, 49).

A análise da conferência de Austregésilo de Athayde mostra o uso político de uma certa concepção de “civilização brasileira”, defendida e difundida por vários intelectuais conservadores a partir de vários critérios definidores, entre os quais a “mestiçagem feliz”, resultado da “aculturação harmoniosa das três raças”; a “ausência de conflito”; “unidade na diversidade”; “sentimentalismo, docilidade e cordialidade”. Esses elementos civilizacionais, ainda segundo o presidente da ABL, seriam uma barreira para o comunismo, mas não uma barreira intransponível. A conferência de Athayde soava como uma advertência às elites políticas e militares para a ameaça civilizacional representada pelo comunismo.

Se nos debruçamos especificamente sobre a produção de intelectuais que buscaram em autores franceses fontes para explicar os problemas do que então denominavam a civilização brasileira, nos deparamos com nomes como os de Martinho Garcez Neto, professor de direito na Universidade Católica de Petrópolis; Antônio Carlos Pacheco e Silva, professor de psiquiatria na

Universidade de São Paulo; José Pedro Galvão de Sousa, professor de direito na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Adolpho Domingos Crippa, filósofo, diretor da revista *Convivium*. Na perspectiva desses autores, o Brasil e a civilização ocidental enfrentavam uma profunda crise moral, política e econômica.

Martinho Garcez Neto foi presidente do Tribunal de Justiça do estado do Rio de Janeiro (1964-1966), assumiu por três vezes o governo interino de estado da Guanabara e transmitiu a faixa de governador a Negrão de Lima, na ausência de Carlos Lacerda. Por três anos, de 1966 a 1969, presidiu a associação dos magistrados brasileiros e exerceu forte influência na corporação. Professor de direito, foi cofundador da Universidade Católica de Petrópolis, iniciativa da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), com a qual mantinha laços enquanto especialista de direito das empresas (Martinho Garcez Neto, Verbete biográfico, *Projeto Memória do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro*, TJRJ). Garcez Neto é descendente de uma das mais tradicionais e antigas famílias cariocas, oriundo de um dos primeiros troncos familiares subsistentes desde os primeiros anos após a fundação da cidade do Rio de Janeiro, por Estácio de Sá (O Globo 1965, 12). Estagiário da Escola Superior de Guerra, suas principais conferências e publicações versam sobre os sistemas políticos contemporâneos, a democracia e a segurança nacional. Em 1965, publicou uma coletânea de conferências, onde busca compreender a formação da democracia brasileira e o risco para a coesão da sociedade que representam as doutrinas política contemporâneas.

Desde seus primeiros trabalhos na Escola Superior de Guerra, da qual se tornou membro do corpo permanente em 1959, Garcez Neto estuda as liberdades públicas e a história constitucional brasileira. Em sua monografia de final de curso, ao distinguir liberdades políticas de liberdades individuais na formação da democracia, Garcez Neto destaca a importância da herança cristã:

Cada um de nós – escreve Maritain – é portador de um grande mistério que é a personalidade humana. Sabemos que um traço essencial de uma civilização digna desse nome é a noção e o respeito da dignidade da pessoa humana; por outro lado, é ideia pacífica a de que para defender os direitos da pessoa humana, bem como para defender a liberdade, devemos estar sempre preparados para oferecer a própria vida (Garcez Neto, T-02-58, 30).

Jacques Maritain e Emmanuel Mounier inspiraram Garcez Neto em sua concepção da democracia humana e da civilização ocidental. Mounier explica em seu livro a relação existente entre a pessoa e a democracia, ao distinguir a civilização democrática, cuja origem ele situa na Grécia antiga, com o surgimento do conceito de pessoa humana, relacionado ao cristianismo e a perfeição divina. A oposição no período contemporâneo se encontraria, entretanto, em outro aspecto: ao mundo hiper individualizado condicionado pela tecnologia, se opõe a universo pessoal

e a liberdade responsável das pessoas. A liberdade se manifesta precisamente na recusa de a todas as formas de afirmação coletiva, sejam elas teológicas ou socialistas, uma reação saudável (Mounier 1949, 7-20). A ideia de um sacrifício pessoal se substitui à participação cívica, no âmbito da civilização cristã.

Para Garcez Neto, desde os primórdios, as sociedades humanas são divididas por profundos conflitos ideológicos, colonialismo e anticolonialismo, cristianismo e comunismo, democracia e ditadura, Ocidente e Oriente. Nesse aspecto, o autor se refere à Paulo de Castro, jornalista de origem portuguesa, autor da crônica semanal no *Correio da Manhã* e de um livro recém-publicado em 1958, onde interpretava o conteúdo político das lutas de libertação nacional, particularmente na Argélia e no Oriente Médio. Paulo de Castro escreveu a esse respeito: *O que hoje se define na França é o resultado de uma luta entre a conspiração e a República, entre os princípios da revolução francesa de 1789 e os seus inimigos ontem em Coblentz hoje em Argel. Esmagar, dentro da legalidade republicana, a conspiração é a missão histórica do governo* (Castro, 1958b, grifo nosso).

O problema argelino reunia por si só os principais problemas da França contemporânea. A comparação com a revolução francesa mostra a que ponto as guerras coloniais dividiam a sociedade. Ao levantar a questão da herança revolucionária de 1789, Paulo de Castro apontava para o problema do direito à autodeterminação dos povos. A revolução seria assim criadora de uma nova ordem, promovida por massas de colonizados, cujo projeto político seria o direito à liberdade. Os verdadeiros revolucionários se encontravam nos países do chamado Terceiro Mundo. Apontava também para o problema da contrarrevolução. Ao comparar a atitude dos nobres durante a Revolução Francesa com a atitude da elite colonial, o autor alega que existe continuidade no pensamento político da extrema-direita: os ultras da Argélia representariam o anti-humanismo que, desde fins do século XVIII, se opunha às Luzes, e que no século XX estava no cerne das doutrinas totalitárias e de suas lógicas de exterminação.

O papel que desempenhou Paulo de Castro foi fundamental na interpretação do conteúdo político da guerra da Argélia e contribuiu para transformar o modo como eram encarados os rebeldes e a rebelião, vistos daquele momento em diante como revolucionários. A libertação nacional seria uma revolução e “representaria uma linha de combate contra o domínio do imperialismo americano ou o domínio político russo” (Garcez Neto 1965, 62).

José Pedro Galvão de Sousa, professor de direito na Pontifícia Universidade de Católica de São Paulo, é um intelectual católico conservador. Sua atuação junto à revista *Convivium* criou pontes entre civis e militares, tradicionalistas e iliberais. Em seu estudo sobre os problemas da segurança nacional, ele reconhece a ameaça que representam as lutas pela libertação nacional para a civilização democrática e cristã:

A União Soviética incorporou ao seu imenso império vastas áreas e numerosas populações, controlando os Estados-satélites e suscitando uma série de movimentos entre os povos asiáticos ou africanos, na luta contra o colonialismo, e entre as nações centro-sul-americanas, cujas crises econômicas e políticas favorecem as agitações assim provocadas. (Galvão de Sousa 1962, 34)

A ruptura com o domínio colonial nas colônias europeias na África tinha como corolário a expansão do comunismo e da União Soviética. A esse processo de luta pela independência dava-se o nome de guerra revolucionária, que se tornaria um instrumento de conquista do Estado. A guerra de independência da Argélia serviria de ponto de partida para uma reflexão sobre a segurança nacional e a necessidade de lutar contra a expansão da URSS, ao se apoiar num processo de conquista do poder. Não se discutia a legitimidade da ocupação francesa, menos ainda a restauração das tradições religiosas pelos líderes argelinos. A discussão era muito menos relativista. O se discutia eram os meios: a conquista da população, seja por atentados, seja pela persuasão.

Na França, como foi mencionado, há uma preocupação, por parte da extrema-direita, com o que eles consideravam uma crise civilizacional que ameaçava não apenas a França, mas todo o “Ocidente cristão. Algumas questões serviram de base para a leitura das revistas e jornais franceses: em que medida esses jornalistas e intelectuais se interessavam pelos eventos latino-americanos? Consideravam eles a América Latina como parte de uma mesma civilização cristã e ocidental? Se sim, a Revolução Cubana representava uma ameaça para eles também? Tudo seria parte de um mesmo conflito entre o ocidente cristão de um lado e o comunismo e islamismo do outro? São a essas questões que tentaremos trazer alguns elementos de resposta.

Um dos jornais da extrema direita francesa particularmente virulento entre os anos 1950 e 1960 foi o *Rivarol*. Publicado semanalmente, foi fundado em 1951 por René Malliavin e recebeu esse nome em homenagem ao contrarrevolucionário do final do século XVIII Antoine de Rivarol. Nas palavras de Serge Klarsfeld, é o jornal “mais racista, mais antissemita e mais negacionista que existe” (Le Monde, 07/03/2022). Durante as pesquisas, foram levantadas todas as notícias que faziam alguma referência à ideia de “ameaça da civilização cristã e ocidental”, à Portugal e à América Latina de uma forma geral. Chamamos a atenção para três tópicos: a ideia de crise da civilização; a forma como são associados acontecimentos em diferentes partes do mundo são associadas e, enfim, o papel do salazarismo como exemplo a seguir e bastião da civilização cristã e ocidental.

O trecho a seguir, particularmente ilustrativo, faz parte de um artigo de Lucien Rebatet, publicado na edição do dia 22 de janeiro de 1959, ou seja, apenas alguns dias após a vitória da Revolução Cubana. Ele faz um paralelo entre Ahmed Ben Bella, líder do *Front de Libération National* (FLN) e que viria a se tornar o primeiro presidente da Argélia independente, e Fidel Castro:

Poder-se-á objetar que Ben Bella e os seus lugares-tenentes eram criminosos comuns. Se assim fosse, desde a sua detenção deveria ter sido efetuada uma campanha permanente, fornecendo e repetindo as provas dos seus crimes. Durante mais de dois anos, a opinião pública nacional tolerou mais ou menos que estes homens fossem apelidados de “políticos”. Na minha opinião, o grave não é o fato de um governo estar à procura de uma nova casa para os pesados presos que herdou. É o fato de, durante mais de dois anos, ninguém se ter atrevido a julgar estes prisioneiros por nenhuma das acusações. É uma confissão de fraqueza e de consciência pesada, que me preocupa mais do que qualquer outra coisa para o futuro da Argélia [...] Voltemos a esta famosa “Justiça”, que nunca foi tão mal partilhada como desde que tantos zigotos, literatos, atores de bancada e púlpitos se tornaram “sedentos” dela. A tragicomédia de Cuba é um belo teste sobre a fisionomia moderna deste pobre sistema de justiça. Permitiu-nos admirar uma vez mais a inefável ingenuidade destes queridos ianques, combinada, como sempre, com uma saudável dose de hipocrisia. Vimos Fidel Castro, transformado de um dia para o outro num representante da democracia, por sua vez empunhando o ferro contra o cancro das ditaduras sul-americanas [...]. Mas Fidel Castro é um desses democratas que se preocupa com as opiniões da Consciência Universal como se fosse um coco vazio. Transformou as praças e os campos de exercícios de Cuba em campos de tiro ao alvo com uma pressa verdadeiramente impertinente [...] Até agora, nenhum moralista oficial dos EUA reconheceu que o selvagem barbudo tem todo o direito de se recomendar, como o faz, ao “Justice Jackson”, essa grande figura de virtude puritana, juiz de Nuremberg, fiel executor da vingança de Stálin e dos racistas do campo rooseveltiano, de se recomendar até aos subJacksons do “Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente”, perante os quais compareceram os chefes japoneses derrotados [...] Bastou que Fidel Castro usasse um vocabulário fofo e falasse do necessário castigo dos “colaboradores” para que as canetas dos sedentos ficassem subitamente sem tinta (*Rivarol*, 22/01/1959).

Lucien Rebatet foi um escritor antissemita de extrema direita. Seu primeiro engajamento foi nas fileiras da *Action Française*. Abertamente fascista, ele escreve no principal semanário colaboracionista, o *Je suis partout*, Ele é conhecido por suas críticas musicais e cinematográficas, mas mais particularmente por um feroz panfleto antissemita intitulado *Les Déscombres*, de 1942, e pelo romance *Les Deux Étantards*, publicado em 1951 (Belot, 2015). O trecho acima é carregado de significados. Para além da associação entre Ben Bella e Fidel Castro, percebe-se uma forma de pensar ainda impregnado pelas referências da Segunda Guerra Mundial, como pode ser visto pela alusão a Nuremberg. Para Rebatet, estaria havendo uma inversão de valores por parte do pensamento dominante, que ele chama de “consciência universal”, mas que seria um “vazia”. Nela, Nuremberg teria sido justa – quando para ele o célebre julgamento dos nazistas teria sido uma vingança stalinista – e Ben Bella e Castro seriam “democratas” – quando, para Rebatet, eram criminosos comuns que deveriam ser tratados como tais. O que é importante sublinhar, contudo, é a conexão, aos olhos da extrema direita francesa desse período, entre Cuba e Argélia dentro de um quadro mental impregnado pelos combates dos anos 1930 e 1940.

Vários outros textos fazem a ligação entre o que se passava na França e na Argélia com outros eventos. Embora fora do escopo estrito da nosso estudo, vale citar o artigo publicado na edição do dia 05/10/1961, sobretudo porque nesse momento o ditador português Salazar passa a ser visto como o grande modelo a ser seguido pela direita radical francesa. O artigo, intitulado

“Angola et Algérie, le même combat”, faz referência a um panfleto escrito por um político e membro da OAS chamado Robert Pesquet. Num determinado trecho do artigo, lê-se:

Robert Pesquet, em particular, sublinhou muito bem a solidariedade que pode unir os portugueses de Salazar e os defensores da Argélia francesa. O espírito do 13 de maio, a vontade de unir fraternalmente as comunidades contra a subversão que as ameaça a ambas, com a cumplicidade de um falso humanitarismo, encontramos ali “ideias fortes” análogas – levando em conta as diferenças da situação – àquelas que o Presidente Salazar desenvolveu com um domínio incomparável em sua resposta à ONU, aliados – conscientes ou não – do imperialismo de Moscou: “Estamos na África há quatrocentos anos, o que é um pouco mais do que se tivéssemos chegado lá ontem”. Trouxemos uma doutrina para lá, que é diferente de ter ido lá para satisfazer nossos interesses. Estamos aplicando uma política que as autoridades estão executando e protegendo, o que não é o mesmo que abandonar os destinos humanos ao chamado “sentido da história”. Aqueles que falam da emancipação da África portuguesa estão um pouco atrasados: isso já foi feito! Mas esta unidade não envolve alienações, cessões ou rendições – e também é inconciliável com as formas legais de plebiscito, referendo e autodeterminação (*Rivarol*, 05/10/1961).

Há uma mesma lógica do texto de Rebatet, citado anteriormente, em associar as independências das colônias francesa e portuguesas a uma “subversão”, patrocinada pela ONU que, por sua vez, seria uma “aliada” de Moscou. Chama atenção, nesse e em outros textos, o esforço por parte da direita radical em se apropriar de um vocabulário tipicamente marxista. No caso, a independência das colônias africanas seria um “abandono” a um suposto “sentido da história”, quando a África portuguesa (e francesa, embora não dito diretamente no texto) já seria “emancipada” justamente com a presença portuguesa, o que tornaria “inconciliável” as “formas legais de plebiscito, referendo e autodeterminação”. O texto sugere assim uma espécie de união orgânica entre colônia e metrópole não passível de ser sujeitada a normas consideradas “legais”.

A ideia de civilização ameaçada aparece em artigo da edição do dia 13 de julho de 1960 intitulado “*L’Occident comprendra-t-il enfin que la ‘Révolution Mondiale’ n’est pas une formule rhétorique?*”:

É de se perguntar se a tolice e a complacência da grande imprensa serão capazes de orientar a opinião e se aqueles que têm a tarefa de orientá-la serão eles mesmos capazes de se orientar e aprender a lição dos acontecimentos. Lemos artigos tranquilizadores, explicando-nos que os comunistas estavam cada vez mais isolados e que, reduzidos às suas próprias forças, estavam condenados a perecer, mais cedo ou mais tarde, de asfixia! E para dar como exemplos a queda dos votos comunistas na França em novembro de 1958, na época do efêmero triunfo da UNR (Union pour la Nouvelle République), e as discussões públicas que haviam surgido na Itália entre os senhores Nenni e Togliatti, o primeiro pretendia se distanciar do segundo (*Rivarol*, 13/07/1960).

Mas, argumenta o texto, os comunistas voltaram ao centro do palco. Na França, por uma série de razões internas ligadas a reformas escolares e ao debate sobre a laicidade naquele momento; na Itália, por causa da falta de firmeza da Democracia Cristã, que desautorizou um Congresso do neofascista Movimento Social Italiano por pressão dos comunistas. O texto argumenta em seguida que esse « avanço comunista » não se limita ao caso italiano:

Anteontem foi a Coréia e depois o Japão, onde o prestígio americano sofreu um golpe sério e espetacular. Ontem foi Cuba, hoje é o Congo. E quando você olha de perto, é fácil ver que em todo lugar há o mesmo chefe de orquestra, mais ou menos camuflado, e os mesmos “tertius gaudens” prontos para tirar os benefícios da operação. Em Cuba, não é por acaso que Fidel Castro sempre encontra o bloco comunista por trás de si para encorajá-lo e fornecer-lhe ajuda econômica e técnica [...] E agora, no dia seguinte à proclamação de sua independência, o antigo Congo belga é cenário de revoltas e movimentos de deslocamento que são tão perigosos para as vidas dos brancos quanto para a do novo Estado [...] No Congo, como na Guiné, como em Cuba, como em todos os lugares onde “as coisas estão se mexendo”, o bloco comunista pretende estar trabalhando para aproveitar, no melhor de seus interesses, uma situação que muitas vezes tem ajudado a criar [...] Maurras gostava de citar o texto em que Demóstenes pinta – para zombar dele – a atitude do bárbaro que se limita a se desfazer mais ou menos bem dos golpes enquanto são desferidos. Algumas vezes no braço, outras no estômago, quando não na cabeça ou na perna. Se alguém pretende se opor ao comunismo com uma barreira eficaz, é inoperante limitar-se a defender posições à medida que elas são atacadas. Seu dinamismo deve ser contrariado por outro dinamismo, e contra sua ideologia deve surgir outra ideologia para competir pelas mentes e corações da juventude (*Rivarol*, 13/07/1960).

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo apresentar os primeiros resultados de uma pesquisa em curso sobre a circulação de ideias e conceitos entre a França e o Brasil e as ligações entre intelectuais de direita franceses e brasileiros entre 1954 e 1964. Partidos da hipótese de que estes intelectuais formaram uma “comunidade de sistema ideológico transnacional” cuja questão principal era a defesa da civilização cristã e ocidental, ameaçada pelo avanço do comunismo. Tal avanço teria se acelerado consideravelmente com a Revolução Cubana e a Guerra da Argélia. Neste artigo, limitámos a nossa análise, no caso brasileiro, às conferências proferidas na ESG e à revista *Convivium* e, no caso francês, ao jornal *Rivarol*. Estas fontes revelaram uma preocupação enorme, do lado brasileiro, com o conflito entre a França e a Argélia; e do lado francês, com a Revolução Cubana e outras lutas pela independência que estavam ocorrendo no continente africano. Dos dois lados do Atlântico, os acontecimentos que eram presenciados faziam parte de uma mesma ameaça global à civilização cristã e ocidental, daí as suas reflexões sobre a história, a civilização, a cultura, a identidade, mas também sobre o esgotamento dos impérios coloniais, as novas formas de guerra e a psicologia social.

No centro das guerras de independência e das revoluções, estava a imagem idealizada de um inimigo que correspondia aos receios e desejos das elites civis e militares. As soluções encontradas pelos exércitos europeus nas guerras coloniais serviram de modelo para a guerra que os oficiais latino-americanos mais exaltados queriam travar contra os movimentos comunistas no subcontinente. Imaginando o inimigo, prepararam a guerra, elaboraram regulamentos, escreveram artigos e publicaram manuais, cujo objetivo era orientar os oficiais na sua missão e convencer os intelectuais e a sociedade que a “civilização ocidental e cristã”, tal como elas a conheciam, estava

ameaçada. A adoção de uma nova doutrina foi além da construção de um inimigo interno e, no seio da ESG, o papel dos militares na sociedade foi redefinido para os tornar especialistas em questões sociais capazes de influenciar a população. Se os franceses “perderam” a Guerra da Argélia e, nesse país, a retórica da direita radical da “ameaça civilizacional” foi gradualmente substituída pela de uma “decadência do Ocidente”, no Brasil ela foi vencedora. Ainda hoje, há uma crença difundida entre os meios conservadores segundo a qual a “civilização ocidental e cristã” foi salva em 1964. Estes resultados preliminares apontam para a necessidade de prosseguir a investigação neste sentido, a fim de aprofundar o conhecimento destas redes transnacionais de intelectuais de direita e da circulação de ideias contrarrevolucionárias no espaço atlântico.

Referências bibliográficas

Fontes primárias

“Angola et Algérie, le même combat”, *Rivarol*, 05 de outubro de 1961.

Athayde, Austregésilo. “Caraterísticas psicossociais do povo brasileiro”. Rio de Janeiro: Biblioteca da Escola Superior de Guerra (Documento datilografado). Conferência pronunciada na Escola Superior de Guerra em 28 de maio de 1963 (repblicado pela *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº 105, Janeiro-Junho de 1963).

Athayde, Austregésilo. “O panorama mundial da atualidade”. Rio de Janeiro: Biblioteca da Escola Superior de Guerra (Documento datilografado). Conferência pronunciada na Escola Superior de Guerra em 10 de maio de 1955.

Castro, Paulo de. *Terceira Força*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1958.

Galvão de Sousa, José Pedro. “A problemática da segurança nacional”. *Convivium*, 29-43, jul./ago. 1962.

Garcez Neto, Martinho. “As garantias constitucionais das liberdades públicas”. Monografia, Escola Superior de Guerra, T-02-58.

Garcez Neto, Martinho. *Democracia, doutrinas políticas e segurança nacional*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.

“L’Occident comprendra-t-il enfin que la ‘Révolution Mondiale’ n’est pas une formule rhétorique?”, *Rivarol*, 13 de julho de 1960.

“Mil e quinhentos descendentes dos primeiros povoadores se reuniram no Aterro do Flamengo”, *O Globo*, 26 de julho de 1965.

“Notre pays accorde des facilités à ‘Rivarol’, hebdomadaire le plus raciste, le plus antisémite et les plus négationniste qui soit”, *Le Monde*, 07 de março de 2022.

https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/03/07/notre-pays-accorde-des-facilites-a-rivarol-hebdomadaire-le-plus-raciste-le-plus-antisemite-et-le-plus-negationniste-qui-soit_6116395_3232.html

Projeto Memória do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, TJRJ. Verbetes biográficos “Martinho Garcez Neto”. <http://www.tjrj.jus.br/documents/10136/2478089/memoria-jud-rj-desembargador-martinho-garcez-neto.pdf>

Rebatet, Lucien. “Ce sang était-il donc si pur?”. *Rivarol*, 22 de janeiro de 1959.

Livros e artigos

Abreu, Alzira Alves. “Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb)”. Em *As esquerdas no Brasil 2. Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*, orgs. Jorge Ferreira e Daniel Aarão Reis, 409-432, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

Alves, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. São Carlos: Edusc, 2005.

Audigier, François. *Histoire du SAC, la part d'ombre du gaullisme*. Paris : Stock, 2003.

Belot, Robert. *Lucien Rebatet. Le fascisme comme contre-culture*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Brun, Catherine (sous la direction de). *Guerre d'Algérie : les mots pour la dire*. Paris : CNRS, 2014.

Belissa, Marc ; Covo, Manuel; Rakove, Jack et all., “Les indépendances dans l'espace atlantique, v. 1763-v. 1829”. *Annales historiques de la Révolution française*, 2 (n° 384), 2016: 167-198.

Benevides, Maria Victoria de Mesquita. *A UDN e o udenismo. Ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1965)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Bernardi, Bruno. “Pour une histoire conceptuelle du politique. Questions de méthode”. Em *La Démocratie à l'œuvre. Autor de Pierre Rosanvallon*, sous la direction Florent Guénard e Sarah Al-Matary, 31-48, Paris : Seuil, 2015.

Burrin, Phillippe. *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*. Paris : Seuil, 2003.

Chaloub, Jorge. “O Brasil dos bacharéis: um discurso liberal udenista”. *Lua Nova*, São Paulo, 107, 2019: 263-304.

Chaloub, Jorge. “O liberalismo de Carlos Lacerda”. *Dados. Revista de Ciências Sociais*, 61(4), 2018: 385-428.

Charle, Christophe. *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. Paris: Seuil, 1996.

Charle, Christophe. *La crise des sociétés impériales. Allemagne, France, Grande-Bretagne, 1900-1940. Essai d'histoire sociale comparée*. Paris: Seuil, 2001.

Chirio, Maud. *A política nos quartéis. Revoltas e protestos de oficiais na ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

Comblin, Joseph. *Ideologia da Segurança Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Cunha, Diogo. *A Academia Brasileira de Letras durante a ditadura militar (1964-1979). Os intelectuais conservadores entre cultura e política*. Curitiba: Appris, 2019.

Cunha, Diogo, “O campo intelectual no Brasil nas décadas de 1960 e 1970: a ‘estrutura cultural conservadora’, as universidades e as esquerdas”. *Revista História UNICAP*, vol. 3, n° 5, 2016: 100-120.

Cunha, Diogo, “De la ‘Semaine révolutionnaire’ à la ‘Révolution’ de 1964 : itinéraires, réseaux et lieux de sociabilité de la ‘génération de 1922’”, *Brésil(s) – Sciences humaines et sociales*, v. 8, 2015 : 215-241.

Dard, Olivier. *Voyage au cœur de l'OAS*. Paris : Perrin, 2005.

Dard, Olivier, “Jacques Ploncard d’Assac, ‘La voix de l’Occident’” Em *Doctrinaires, vulgarisateurs et passeurs des droites radicales au XX^e siècle (Europes-Amériques)*, éd. Oliver Dard, 15-40, Berne : Peter Lang, 2012.

Dard, Olivier. *Doctrinaires, vulgarisateurs et passeurs des droites radicales au XX^e siècle (Europes-Amériques)*, Berne : Peter Lang, 2012.

Dard, Olivier. *Supports et vecteurs des droites radicales au XX^e siècles (Europe-Amériques)*, Berne : Peter Lang, 2012.

Dard, Olivier. *Références et thèmes des droites radicales au XX^e siècle (Europe-Amériques)*, Berne : Peter Lang, 2015.

Dard, Olivier. *Organisations, mouvements et partis des droites radicales au XX^e siècle (Europe-Amériques)*, Berne : Peter Lang, 2016.

Dard, Olivier. Pereira, Victor. *Vérités et légendes d’une OAS internationale*. Paris : Riveneuve éditions, 2013.

Dosse, François. *A saga dos intelectuais franceses, 1944-1989. À prova da história (1944-1968)*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2021.

Dosse, François. *La Marche des idées. Histoire des intellectuels – histoire intellectuelle*. Paris : La Découverte, 2003.

Dreifuss, René, A. *1964 : a conquista do Estado*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

Espagne, Michel, “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, 2013, [En ligne], 1, <http://rsl.revues.org/219>.

Espagne, Michel. “Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle”, *Genève*, n. 17, 1994: 112-118.

Ferreira, Jorge. *A democracia no Brasil (1945-1964)*. São Paulo: Atual, 2006.

Koselleck, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

Lovatto, Angélica. “Iseb: do nacional-desenvolvimentismo à revolução brasileira”, *Revista Princípios*, n. 162, jul./out, 2021: 9-40.

Maia, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

Marchi, Ricardo. “La Défense de l’Occident : la dernière tranchée pour l’extrême droite européenne des années de guerre froide”. Em *Références et thèmes des droites radicales au XX^e siècle (Europe-Amériques)*, orgs. Olivier Dard, 273-302, Peter Lang : Berne, 2015.

Martins, João Roberto, “A educação dos golpistas: cultura militar, influência francesa e golpe de 1964”, comunicação apresentada no Congresso *The Cultures of Dictatorship: historical reflections on the brazilian golpe of 1964*, Maryland University, 2004.

Martins, João Roberto. “Forças armadas e política, 1945-1964: ante-sala do golpe”. Em *O Brasil Republicano 3. O tempo da experiência democrática, da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*, orgs. Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado, 97-126, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.

Miguel, Luís Felipe. “Segurança e desenvolvimento: peculiaridades da ideologia de segurança nacional no Brasil”, *Diálogos latinoamericanos*, n. 005, Universidade de Aarhus, Aarhus, 2002: 40-56.

Mounier, Emmanuel. *Le personnalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.

Nabuco de Araujo, Rodrigo. “L’art français de la guerre. Transferts de la doctrine de la guerre révolutionnaire au Brésil (1958-1974)”, *Cahiers des Amériques latines*, v. 70, 2012 : 39-58.

Nabuco de Araujo, Rodrigo. “L’appel à l’ennemi : l’anticommunisme à l’École supérieure de guerre au Brésil (1954-1964)”, *Les Cahiers de Framespa*, n. 36, 2021 [En ligne : DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.10584>].

Page, Joseph. *A Revolução que nunca houve*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

Pécaut, Daniel. *Entre le Peuple et la Nation. Les intellectuels et la politique au Brésil (1920-1980)*. Paris : Maison des Sciences de L’Homme, 1989.

Perville, Guy. *Pour une histoire de la guerre d’Algérie*. Paris : Éditions Picard, 2002.

Picco, Pauline. *Liaisons dangereuses : les extrêmes droites en France et en Italie (1960-1984)*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Porfirio, Pablo. *Medo, comunismo e revolução: Pernambuco (1959-1964)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

Rosanvallon, Pierre. *Pour une histoire conceptuelle du politique*. Paris : Seuil, 2003.

Sirinelli, Jean-François. “Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier : l’histoire des intellectuels”, *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, volume 9, numéro 9, 1986: 97-108.

Sirinelli, Jean-François. “Os intelectuais”. Em *Por uma história política*, org. René Rémond, 231-269, Rio de Janeiro, FGV: 2003.

Sirinelli, Jean-François. *Génération intellectuelle : Khâgneux et normaliens dans l’entre deux guerres*. Paris : PUF, 1994.

Sirinelli, Jean-François, e Rioux, Jean-Pierre (Sous la direction de). *La Guerre d’Algérie et les intellectuels français*. Paris : Éditions Complexe, 1991.

Sirinelli, Jean-François, e Ory, Pascal. *Les intellectuels en France. De l’Affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Collin, 2002.

Stepan, Alfred. *The Military in Politics: Changing Patterns in Brazil*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d’Algérie, 1954-1962*. Paris : La Découverte, 2004.

Thénault, Sylvie. *Une drôle de justice. Les magistrats dans la guerre d’Algérie*, La Découverte, 2001.

Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d’indépendance algérienne*. Paris : Flammarion, 2005.

Toledo, Caio Navarro, *ISEB: Fábrica de Ideologias*, São Paulo, Ática, 1978.

Werner, Michel.; Zimmermann Bénédicte, “Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité”, *Annales HSS*, janvier-février, n.1, 2003: 7-36.

Winock, Michel, “Les générations intellectuelles”, *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, 22, 1989 : 17-38.

Winock, Michel. *Le siècle des intellectuels*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

Recebido em 7 de novembro de 2023

Aprovado em 4 de dezembro de 2023

Saúde, política e vida acadêmica: um ensaio sobre Max Weber¹

Health, politics and academic life: an essay on Max Weber

Salud, política y vida académica: un ensayo sobre Max Weber

*Antonio de Pádua Bosi**

<https://orcid.org/0000-0002-0733-1780>

RESUMO: Este texto pretende discutir em que medida a depressão vivida por Max Weber a partir de 1897 resultou da intensidade do trabalho docente. Tento examinar como sua saúde mental influenciou a abordagem sobre a formação do capitalismo, especialmente “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”. Utilizei informações e juízos levantados em biografias e escritos acerca de Weber, o contexto histórico percebido por ele e obras suas pertinentes a este artigo. Defendo a ideia de que a saúde mental de Weber se constituiu relativamente a sua experiência social e cultural, e que sua experiência social e cultural, grandemente responsável por sua produção acadêmica e por sua leitura das conjunturas políticas, se formou decisivamente influenciada por sua depressão.

Palavras-chave: Trabalho e Saúde. Saúde Mental. Max Weber.

ABSTRACT: This text aims to discuss the extent to which the depression experienced by Max Weber from 1897 onwards resulted from the intensity of his teaching work. I try to examine how his mental health influenced his approach to the formation of capitalism, especially "The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism". I have used information and judgments gathered from biographies and writings about Weber, the historical context perceived by him and his works pertinent to this article. I defend the idea that Weber's mental health was constituted in relation to his social and cultural experience, and that his social and cultural experience, which was largely

¹ Este texto é dedicado a José Roberto Zan, professor que ensinou Max Weber para alunos do curso de História da Universidade Federal de Uberlândia quando isso era quase uma transgressão.

* É professor na Universidade Estadual do Oeste do Paraná desde 1999. Tem estudado conflitos em torno da organização do trabalho e dos trabalhadores com ênfase para as experiências mais recentes de precarização das relações de trabalho e de formação da classe trabalhadora no Brasil. Possui pesquisas e publicações sobre catadores, trabalho docente, trabalho em frigorífico, suicídio, vilas operárias e imigração. Coordena o Acordo de Cooperação entre a Unioeste e a Rutgers (Universidade do Estado de Nova Jersey, Estados Unidos) sobre Trabalho e Migração Internacional. Coordena o Curso de Alfabetização História, Cultura e Língua Portuguesa para Migrantes Internacionais. E-mail: antonio_bosi@hotmail.com

responsible for his academic production and his reading of political conjunctures, was formed decisively influenced by his depression.

Keywords: Work and Health. Mental Health. Max Weber.

RESUMEN: Este texto pretende discutir hasta qué punto la depresión que sufrió Max Weber a partir de 1897 fue consecuencia de la intensidad de su labor docente. Intento examinar cómo influyó su salud mental en su enfoque de la formación del capitalismo, especialmente en "La ética protestante y el espíritu del capitalismo". He utilizado información y juicios recogidos en biografías y escritos sobre Weber, el contexto histórico percibido por él y sus obras que son pertinentes para este artículo. Defiendo la idea de que la salud mental de Weber se formó en relación con su experiencia social y cultural, y que su experiencia social y cultural, responsable en gran medida de su producción académica y de su lectura de las coyunturas políticas, estuvo decisivamente influida por su depresión.

Palabras clave: Trabajo y Salud. Salud Mental. Max Weber.

Como citar este artigo:

Bosi, Antonio de Pádua. "Saúde, política e vida acadêmica: Um ensaio sobre Max Weber". *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 187-209.

1. O problema

O objetivo deste artigo é discutir a relação entre o estado de depressão de Max Weber, identificado a partir de 1897, e a intensidade de seu trabalho intelectual. Ao mesmo tempo, examino como sua saúde mental interferiu na elaboração de "A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo". Este não é um assunto inédito desde que se considere diversas publicações que mencionam a doença de Weber, inclusive a biografia escrita por sua esposa, Mariane. Diferentemente disso, de modo mais específico e aprofundado, o que procuro explorar e ressaltar diz respeito ao peso exercido pela obstinação de Weber dedicada ao trabalho sobre o processo de seu adoecimento e como essa depressão *pode* ter influenciado o que existe de pessimismo nos seus dois artigos que deram origem a "A Ética Protestante...".

Neste caso, vale lembrar que Max Weber expressou sua compreensão a respeito do capitalismo por meio de história comparada, deixando-a presente em pelo menos três obras além de "A Ética Protestante..." (1982; 1992; 2006). À medida que escavava o passado, suas incursões

em tempos cada vez mais recuados o fez ver formatos diferentes de economias e sociedades com traços característicos, históricos, peculiares. Desse modo, quando ele tratava o capitalismo moderno, industrial, a tendência era vê-lo como construção unificadora que absorvia diferentes instituições a sua imagem, impondo (de diversas formas) uma racionalização de todas as esferas de vida. Esta interpretação se tornou relativamente aceita sem, contudo, ter sido sondada em seu custo particular para Max Weber quando concluiu que o homem fundou um novo tipo de escuridão disfarçada de razão.

Weber igualmente manifestou seu *desencantamento* com um tipo de desenvolvimento social específico na civilização ocidental cuja característica era expandir sua racionalidade para outros tipos de formações sociais. O termo vai grafado porque se trata de uma chave de análise central de Weber, o *desencantamento do mundo*, (Pierucci 2003) cuja função é explicar, de maneira particular, a racionalização da experiência humana no capitalismo moderno. É um dos tópicos mais controversos sobre a formulação de Weber. Por isso mesmo, seu uso aqui se faz no sentido estrito dos dois artigos publicados em 1904 e 1905, que deram origem a “A Ética Protestante...”. Uma interpretação possível (mas não única) sobre este livro identifica a formalização de uma dimensão do sofrimento humano destacada por Weber quando ele aponta os produtos diretos de um tipo específico de isolamento religioso. Trata-se de determinada forma de racionalidade, inicialmente fundada pelo protestantismo, que retiraria do homem a certeza da salvação, lançando-o numa angústia permanente. Em síntese apertada esta é uma tese bastante conhecida. Emancipada da religião, esta racionalidade estudada por Weber impulsionaria o capitalismo e práticas individuais vinculadas à vontade ganho. Depreende-se disso que a irracionalidade mencionada por Weber não seria uma força que operaria fora da esfera da racionalidade recém-inaugurada, mas resultaria de transtornos emanados da própria racionalização da vida que chamou tanto a atenção de Weber. Este seria um universo social em construção onde as possibilidades para o homem estariam literalmente interditas. Ele parece não ter gostado do que viu. Como disse, expressou sua contrariedade em artigo publicado em duas partes nos anos de 1904 e 1905. Em 1920, quando os reuniu em livro, reafirmou uma avaliação sombria da civilização que se constituía. Além disso, se houvesse rotas de fuga para fora dessa irracionalidade, Weber não as deixa evidentes.

Até 1903, ano da primeira trégua de um “colapso nervoso” sofrido por Weber, ele já havia contribuído significativamente com o processo de constituição da Sociologia – vista e estruturada como disciplina independente - cujo objeto consistiu, para a maioria dos sociólogos, do estudo das religiões, embora Weber não possa ser tipificado exclusivamente como um sociólogo da religião. (Pierucci 2003, 15-22). Naquele contexto, o interesse de Weber esteve em compreender articuladamente religião e economia de modo que as religiões entravam como uma chave

sociológica para identificar empiricamente e entender teoricamente as dinâmicas de racionalização da vida. Por isso também, suas primeiras reflexões foram sobre história econômica comparada, possíveis coligações entre comportamentos econômicos e éticas religiosas e racionalidade e formas de dominação. Na montagem desta agenda, o capitalismo pontuou suas preocupações à medida que aparecia ligado aos assuntos mais recorrentes como o campo do Direito, as tipologias de comunidades e associações mercantis e, principalmente, as categorias sociológicas já esboçadas sobre as tipologias da vida econômica, num enorme e profundo detalhamento empírico que resultaria, mais tarde, por exemplo, em “Economia e Sociedade” (1992). O Weber pessimista que muitos têm “lido, apropriado, criticado, modificado e incorporado dentro do discurso da ciência social moderna e da vida política tem sido [o Weber] dos textos escritos nos últimos dezesseis anos de sua vida, a começar de 1904.” (Scaff 2011, loc.341)

Posto isso, o que mais interessa salientar é que não havia no desenvolvimento desta pauta uma visão determinada que conduzisse o conhecimento histórico de Weber para a formulação de um juízo cético acerca do capitalismo moderno, conforme somos capazes de encontrar em “A Ética Protestante...”, e que informa a chave analítica deste artigo. A força do espírito capitalista, permanentemente ativo e despregado de qualquer zona social específica, funcionaria de modo a interpelar indivíduos e os pressionar a serem “especialistas sem espíritos”, uma expressão de sensibilidades fingidas porque “sem coração” e sem experiências insubmissas. Pode-se pensar a partir disso que, sutilmente aprisionados pela força da cultura e o que ela traz consigo em termos de valores, crenças, normas, hábitos, tradições, mudanças para preservar a ordem, os indivíduos seguiriam planos de se manterem nessa linha e não decepcionarem a si mesmos. Seriam seus próprios cárceres.

Nas páginas finais de “A Ética Protestante...” ele registrou nessa metáfora o sentimento capturado num estudo iniciado na última década do século XIX e que duraria até 1920. Foram trinta anos sondando algo que hoje podemos nomear de uma falta de perspectiva do capitalismo para a humanidade. Contudo, o olhar inclemente consigo e com o mundo de seu tempo se formou em meio a um quadro de combalida saúde mental e interdições temporárias de sua capacidade de trabalho. Weber precisou se acostumar com uma saúde incerta para que pudesse se concentrar inteiramente no trabalho quando suas forças eram suficientes. A intensidade com que lecionava, pesquisava, escrevia, orientava, lhe drenava rapidamente as energias e o deixava letárgico.

Sua principal testemunha, a esposa, relatou pontualmente como o espírito de Weber se mostrou progressivamente desanimado com o mundo que entrava no seu radar, um desânimo que decorria ao mesmo tempo de seus colapsos nervosos e de suas crises de depressão. Ou, dito de outra forma, sua produção intelectual desde então parece ter fundamentado um tipo de pessimismo

histórico, alimentado por um pessimismo pessoal. É certo que o colapso nervoso por ele sofrido em 1897 foi causado por um razoável número de complexos fatores pessoais e psicológicos, mas o que se pretende colocar em discussão aqui diz respeito a (i) como e por que uma sobrecarga de trabalho intelectual contribuiu vigorosamente para debilitar o estado de saúde de Weber, fato manifestado claramente a partir de 1897, e, (ii) com força de hipótese, quais foram as conexões entre esta condição e a formação de uma abordagem tão crítica quanto cética sobre o capitalismo e a experiência de progresso testemunhada por ele na virada do século XIX para o XX.

2. Saúde e trabalho docente

Marianne Weber escreveu uma biografia sobre o marido, publicada em 1926. Igualmente a outros biógrafos, a lógica de Marianne foi adotar um eixo sobre o qual os aspectos da vida pessoal, intelectual e política de Weber fossem organizados. Nesse caso, Weber foi o eixo de Weber. A esposa, mais do que a biógrafa, escolheu mostrar um gigante premido por constantes e urgentes batalhas intelectuais. Havia na figura narrada algo idealizado. Mas houve espaço para falar da saúde mental do marido. Ela reservou um capítulo para isso.

A biografia escrita por Mariane é a principal referência para desenvolver as hipóteses enunciadas aqui. Muitas biografias sobre Weber tomam a narrativa de Marianne como a base principal de suas teses e argumentos. Dentre outras publicações de caráter biográfico, destaco Reinhard Bendix (1960), Paul Honigsheim (2003), Arthur Mitzman (2002), Donald MacRae (1993), Fritz Ringer (2004), Joachim Radkal (2009) e Lawrence Scaff (2011), além de artigos sobre pontos específicos que vinculam a sociologia à vida de Weber cujo volume torna inviável citá-los neste artigo.

Relativamente ao objetivo deste artigo, a intervenção de Michael Pollack merece destaque à medida que ele propôs vincular a depressão de Weber e sua produção intelectual, argumentando que uma vez afastado compulsoriamente do trabalho devido ao colapso sofrido em 1897, sobrara algum tempo ocupado de modo intermitente para avaliar objetos de estudo sem os compromissos da universidade. Contudo, o ponto de vista de Pollack busca mostrar que os períodos de reclusão de Weber para tratamento médico possibilitaram-no concentrar-se na reflexão (e produção) intelectual e política. Mesmo estando doente, Weber teria formalizado intervenções para disseminar suas próprias posições acerca da sociologia e da política. Todavia, Pollack não conferiu importância à depressão de Weber como fez relativamente a outros elementos, tais como a tensão auto-infligida sobre questões políticas e morais.

Por outra via, Pollack argumentou que o colapso de Weber resultaria de determinado tipo de libertação familiar atribuída à morte do pai e aos limites encontrados para que ele realizasse suas

ideias políticas, algo como “uma revolta contra os pais” acrescido de “ressentimentos políticos de um jovem burguês envolvido [insatisfeito] na Alemanha de Guilherme II”. (Pollack 1996, 60) Joachim Radkal apresentou uma variante desta tese, em versão mais desenvolvida e detalhada, quando escreveu biografia sobre Weber, onde chegou a especular sobre uma impotência conjugal e desinteresse por “assuntos eróticos” com alguma repercussão na vida do sociólogo. Relativamente a infância e a juventude de Weber, Radkal mencionou o “Complexo de Édipo” para explicar os conflitos com o pai. (Radkal 2009) De qualquer modo, referindo-me a Pollack e a excelência de seu artigo, o vínculo entre a intensidade do trabalho intelectual e o adoecimento de Weber foi pouco investigado (ou explorado), principalmente porque ele não teve a intenção de mapear a repercussão desta conexão em “A Ética Protestante...” e noutros livros menos conhecidos.

Todavia, a literatura constituída acerca de Weber tendeu a separá-lo em dois tomos, fazendo disso visão autorizada para abordar sua obra. As conferências de Weber sobre ciência e política, pronunciadas em 1919, alimentaram esse tipo de leitura para a qual a metodologia deveria fracionar a realidade ou manter o juízo político fora do universo científico. Em alguma medida a força e o alcance desta leitura encobriram – ou deixaram em segundo plano - aspectos que tornaram a vida e as preocupações intelectuais de Weber mais evidentes e compreensíveis. Tentei mapear duas dessas dimensões. Há o Weber combatido que luta contra sua doença, e há o Weber que interroga o capitalismo auscultando o trabalho sem necessariamente inquirir de modo direto os trabalhadores.

Registros biográficos sobre Weber mencionam, mesmo que rapidamente, a gravidade da depressão em sua vida. Tais registros apontaram sua saúde deteriorada, sua capacidade intelectual comprometida e um humor inconstante todas as vezes em que se via deprimido. É razoável ponderar que este estado de tristeza, irritação, impaciência com a demora da recuperação interferia em sua visão de mundo e trabalho, mais ou menos como um pintor ou um escultor imprimem seus sentimentos numa tela ou numa rocha.

Uma carga peculiarmente grande de trabalho combinada a uma atividade intelectual incomum, de projetos acadêmicos e políticos, pressionaram a saúde de Weber, na visão de Marianne. Conflitos de natureza pessoal e familiar, centrados principalmente no pai e na mãe, compuseram esse vetor que conduziu à incapacidade mental para trabalhar. O primeiro colapso esteve enfiado à morte do pai, em 1897, e se prolongou até 1903, revelando a incapacidade de Weber trabalhar como docente. A partir de 1903, ele ajustou suas energias e carga de trabalho para cumprir uma agenda que lhe permitiu sintetizar o pensamento de três décadas em “A Ética

Protestante...” e intervir com alguma regularidade na política alemã, não mais do que isso (o que era muito para alguns, mas considerado pouco por ele).

Difícil dizer a origem de seu interesse por política, mas era um sentimento tão forte quanto seus esforços em torno de história agrária e em comum tinha a preocupação de pensar a autonomia e independência de uma Alemanha frente ao mercado mundial. Politicamente Weber impôs a si um raciocínio de fundo liberal sobre a infrutuosidade de manter legislações contra a acumulação de capitais por bancos e comerciantes majoritários no país, fato que, para ele, favorecia outros países. Seu vínculo partidário era nacionalista, uma militância organizada dentro de um partido inspirado no protestantismo, cuja escolha de matiz conservadora foi expressão de seu estado de ânimo em alguma medida já estruturado em 1897. Tal percepção mudaria sutilmente nos anos seguintes.

Sua saudação à revolução de 1905 na Rússia, contrária ao regime czarista, embora parecera mais um cumprimento liberal, foi a primeira e mais clara demonstração de que o curso político conservador não era mais pleno. Ao mesmo tempo, Marianne, desde antes o casamento, tinha alguma militância feminista (entenda-se por feminismo o que havia no final do século XIX), que sobre Weber funcionava como um tipo de pressão doméstica que o fazia reconsiderar suas próprias posições. Ao final da 1ª grande guerra, Weber pensava com rara crítica intelectual os desdobramentos dos acordos entre URSS e Alemanha, avaliando que “Esta coisa de Brest-Litovsk não me causa uma impressão favorável [a Alemanha]. Os resultados mostrarão o que não se pode esperar deste tom desnecessariamente rude, mas eu creio que Trotsky é mais sagaz que os nossos [negociantes].” (Weber 1995)

No Brasil, não sem alguma resistência, Weber foi estigmatizado de conservador (às vezes de reacionário) a partir de leituras mais ideológicas do que acadêmicas geralmente realizadas no campo da esquerda. Seria preciso forçar o pensamento de Weber para colocá-lo dentro de um espectro conservador e atribuir-lhe um comportamento agressivo contra o conjunto da esquerda, mesmo quando ele se referia com certo desdém ao marxismo, pois, neste caso, o fez como crítica teórica e metodológica, refutando sua eficácia sem interditar suas ideias e direito ao debate, reservando espaço para discutir o que avaliava ser a “doutrina do mais ingênuo materialismo histórico, segundo a qual tais ideias se originaram como um reflexo ou como uma superestrutura da situação econômica.” (Weber 2014, 22) Um juízo mais apurado o aponta como “liberal atípico”. (Löwy 2014, 56)

Não raras vezes, a narrativa de Weber também era incomum, principalmente quando manejava recursos estilísticos como a ironia para apresentar críticas carregadas de afetos intelectuais

e políticos. Foi assim que ele expressou uma visão pessimista a respeito do capitalismo, um irônico elogio a tragédia, numa passagem inigualável de “A Ética Protestante...”:

(...) quando o ascetismo foi levado para fora das celas monásticas e introduzido na vida cotidiana e começou a dominar a moralidade laica, desempenhou seu papel na construção da tremenda harmonia da moderna ordem econômica. Esta ordem está hoje ligada às condições técnica e econômica da produção pelas máquinas, que determina a Vida de todos os indivíduos nascidos sob este regime com força irresistível não apenas os envolvidos diretamente com a aquisição econômica. E talvez assim a determine até que seja queimada a última tonelada de carvão fóssil. (Weber 2014, 86)

Esta posição foi manifestada em 1904 e preparada desde, pelo menos, seu colapso de 1897. Naquele ano, Weber se viu em profunda crise de depressão, impedido pela doença de trabalhar normalmente e de manter contato com amigos e conhecidos. Internado pouco tempo depois, recebeu o diagnóstico de “neurastenia”, diagnóstico muito frequente no século XIX cuja nosologia descrevia “exaustão física e mental, dores generalizadas, cefaleias, pressão e peso na cabeça, zumbidos no ouvido, dificuldade de concentração, medos mórbidos, inquietação, transtornos do sono” (Zorzanelli 2010, 432) dentre outras queixas observadas. À época de Weber, a neurastenia era tida como incurável e ao doente restava conviver com ela adotando um conjunto de cuidados diários. A terapia de Weber consistiu de hidroterapia, eletricidade e relaxamento, recursos que se tornaram comuns a ele durante as vezes que esteve internado. Especula-se que sua intermitente insônia e inibições motoras decorreram de um quadro de histeria. (Radkal 2009) Suas habilidades sociais, que no auge de sua saúde não eram muitas, lhe faltaram junto às energias próprias e necessárias à rotina acadêmica. Sabe-se disso porque Marianne se dispôs a explicar essa dimensão da vida de Weber cujo entendimento público (ou interpretação) ainda continua incerto.

A biografia escrita por Marianne ainda é singular porque o material de pesquisa levantado (ou sob sua guarda à época) era exclusivo e inédito para a maioria dos interessados. Weber pareceu ter sido mais amigo e confidente de Marianne do que um marido geralmente é, o que deu a ela uma perspectiva atípica e talvez única a respeito dos percalços de uma carreira acadêmica construída nos vãos de uma saúde trôpega e uma intervenção política que não deixou qualquer pegada ou rastro na memória alemã pré-Weimar, apesar de ter deixado algumas referências importantes e influentes para as áreas de ciências humanas e sociais, como “Ciência e Política: duas vocações”, publicado em 1919. (Weber 1993) Essa proximidade fez de Marianne uma testemunha incomparável e uma narradora privilegiada. São dela as seguintes frases:

Tudo lhe parecia excessivo. Não podia ler, escrever, participar de reuniões, caminhar ou dormir sem que tais atividades fossem um tormento. (...) Sentia como se fosse cair num furacão de ansiedade que lançaria sua razão na mais completa escuridão. (Weber 1995, 131)

Marianne ocupou a maior parte do capítulo sobre o colapso citando as diversas e sistemáticas tentativas de o marido retornar ao trabalho. Ressaltou que a queixa maior de Weber era a distância crescente entre ele e uma vida considerada normal de trabalho acadêmico, interrompida em 1897. Decorre disso que o trabalho realizado cotidianamente por Weber, e sua expectativa de continuá-lo em meio ao colapso e depois dele, tornou-se uma chave de análise para entender a degradação de sua saúde mental e as repercussões sobre sua visão de mundo.

Até aquele momento, Weber começara a estruturar parte de sua sociologia da religião, de sua teoria sobre as características da economia do moderno capitalismo, de uma história agrária do mundo antigo com textos que sedimentariam a importância da cultura na compreensão das sociedades históricas. Ao mesmo tempo, desenvolveu as bases de uma abordagem mais teórica do que metodológica cuja lógica atacava diferentes tipos de economicismo sob o argumento de que comportamentos econômicos são formados (e condicionados) por éticas de fundo moral a exemplo de determinadas crenças religiosas. Este último ponto foi, aliás, representativo de seu interesse pela disciplina de História, um esboço legível sobre a importância da cultura na constituição da experiência social.

O trabalho duro vinha sendo feito desde cedo, sob exarado rigor e disciplina, uma persistência tipicamente calvinista e um senso de dever internalizado por força (ou pode-se dizer inspiração) dos anos vividos na companhia do pai durante reuniões frequentes organizadas na casa da família com intelectuais. Não haveria melhor ambiente para incentivar o apetite pelo trabalho intelectual, o prazer da descoberta científica, o lugar apropriado para se alcançar status e prestígio. O resto (ou grande parte do que realizou até a morte) ele fez doente e sofrendo.

Relativamente ao mesmo período é preciso considerar que, qualquer que tenha sido o motivo responsável por ter tirado Weber de uma vida acadêmica plena em 1897, tal razão *nunca o abandonou*. Um movimento pendular representa bem as descrições que Marianne fez dos altos e baixos do marido. Foram períodos de intensa atividade no trabalho, intercalados por quadros de tristeza, melancolia e arrivismo social. Atualmente, há outras definições de “distúrbios psíquicos” associadas ao trabalho docente que deixariam professores universitários próximos (ou no mesmo grau) de Weber e de uma doença que talvez ele sequer chegou a compreender.

É no mínimo curioso o fato de a maioria dos médicos consultados por ele não terem prestado muita atenção às suas queixas. Marianne disse que em 1897 nem ela nem Weber entenderam a evasão das energias do marido. No final do semestre letivo daquele ano, Weber decidiu consultar um médico, talvez o primeiro. Marianne relata que, apesar do acompanhamento profissional, o marido continuava bastante desanimado. O médico afastou qualquer hipótese de desordem clínica porque considerou Weber um homem robusto. Atribuiu o desconforto sentido

ao excesso de trabalho e a grandes emoções. Recomendou a ele descanso, uma viagem. Parcialmente, parece ter acertado o diagnóstico alertando haver mais trabalho do que Weber poderia suportar, mas é provável que não tivesse noção da insalubridade que o trabalho docente fora capaz de causar ou, numa hipótese mais branda, de agravar.

O relato de Marianne relaciona o excesso de trabalho como uma razão importante do colapso. Nesse ponto, não importa muito se ela reconstruiu suas impressões aproximadamente 30 anos depois dos fatos transcorridos. Interessa a leitura acerca do ânimo do marido, do humor que iria acompanhá-lo dali em diante. Ao mesmo tempo, as fortes emoções estariam ligadas à morte do pai e a questões afetivas não resolvidas. Daquele ano em diante, Weber não conseguiu exercer uma carreira docente *full time*. Quando conseguia forças para trabalhar, ele escrevia textos primorosos como “A Ética Protestante...”. Todas as vezes que suas energias eram drenadas pela depressão, ele se tornava inservível para o trabalho.

Depois das viagens aconselhadas como terapia, Weber permaneceu sem compreender sua nova condição. Numa carta endereçada a mãe em abril de 1898, ele ofereceu uma perspectiva otimista sobre si, quase extravagante.

Nossa estadia realmente foi muito proveitosa. Agora que estou começando a voltar a trabalhar com vigor noto os resultados e, em poucas semanas, espero livrar-me dos últimos vestígios. Evidentemente, são sintomas de convalescência porque, deixando de lado a tensão de certos nervos da cabeça e congestões benignas, tenho me sentido especialmente bem física e mentalmente, sobretudo agora. (Weber 1995, 248)

A forma predominante de lidar com esse tipo de fracasso (assim percebido por ele) era as viagens para descanso em lugares da Europa considerados terapêuticos. Mas a “cura” era demorada e o compromisso com o trabalho o espremia para um retorno rápido à pesquisa, aos seminários, às orientações de doutorado, aos escritos, às reuniões de trabalho. Weber manteve contrato de trabalho com a Universidade de Heidelberg e gozava informalmente de algo parecido com uma licença saúde.

As recuperações eram vagarosas e discretas. A cada novo colapso os reparos feitos à saúde se tornavam mais lentos e incompletos. Por volta de 1898, Marianne relatou que “Ele está um pouco melhor, mas não consegue sequer orientar os trabalhos de seus alunos sem sofrer algum dano.” (Weber 1995, 254) Entre 1897 e 1903, Max Weber foi internado e medicado em sanatórios pelo menos três vezes, no Konstancker Hof e no Klüffel, em Urach. (Radkal 2009) Devido ao seu prestígio intelectual foi mantido como professor remunerado na Universidade de Heidelberg. Seu esforço para voltar ao trabalho universitário, por maior que tenha sido, mostrou-se insuficiente. Em 1902, Marianne registrou que “Pela manhã ele sempre trabalha de uma a duas horas, mas com relutância, e logo tem que dormir no sofá, durante toda a tarde.” Referindo-se a 1903, ela disse que

“O seu estado de saúde flutua de um dia para o outro. Seu humor e seu estado geral estão muito piores.” (Weber 1995, 269) Até a viagem aos Estados Unidos, em 1904, o melhor que se podia esperar dele era: “Trabalha umas quatro horas diárias. Ao primeiro sinal de que recupera sua capacidade de escrever, escreve uma resenha.” (Weber 1995, 268) A falta de energia para o trabalho e a incapacidade de controlar e executar uma agenda para a docência lhe causavam profunda tristeza que passou a se manifestar ao longo do tempo como sentimento de melancolia, de interdição incalculável que o fazia entregar-se intensamente nas vagas saudáveis quando a depressão deixava espaço.

O período em que Weber esteve mais doente, maior foi sua dependência de Marianne. Ela viu nisso momentos particulares de felicidade no casamento. Ao mesmo tempo, em tom de balanço, ele registrou em carta o que considerou uma vantagem de sua precária saúde mental.

Este tipo de enfermidade realmente tem coisas boas: a mim, por exemplo, ajudou-me a reabrir o lado puramente humano de viver que mamãe sempre achou de menos em mim, até um ponto que eu desconhecia. (...) Em anos passados minha má saúde se expressou numa obsessão compulsiva pelo trabalho universitário como se fosse um talismã, sem que eu pudesse dizer contra o que eu deveria me defender. Agora, recordando, vejo isto com total clareza, e sei que, doente ou são, nunca voltarei a ser assim. Tem desaparecido essa necessidade de sentir que eu sucumbia frente a carga de trabalho. (Weber 1995, 249)

Podia se tratar de uma ironia não fosse ele ter ressaltado a conexão com a mãe e o desenvolvimento de uma sensibilidade inexistente ou reprimida até a morte do pai, sobre quem haveria ali algum ressentimento. Superado ou não aquele colapso e seus desdobramentos, Weber asseverava nunca retornar ao estado de renúncia intelectual involuntária. A passagem mais representativa desse momento é do próprio Weber ao se indagar: como se sente um professor universitário doente “para quem toda atividade intelectual é um veneno?” (Weber 1995, 249)

3. Uma “jaula de ferro” feita sob medida

Quando Weber terminou “A Ética Protestante...” ele sugeriu que se tratava de um escrito identificado com história cultural e que havia trabalhado como um historiador cujo método ressaltou a cultura em sua abordagem. (Scaff 2011, loc.4333) No limite isto serve para posicionar “A Ética Protestante...” como uma chave analítica capaz de decifrar o processo de formação do capitalismo a partir de seu tempo presente, o que torna a referência à cultura algo relevante.

Traduzir e entender determinado comportamento econômico em sua relação com determinada ética cultural (de fundo religioso) está no domínio público das introduções mais instrumentais e escolares sobre Weber. Nunca é demais lembrar que para ele a religião *nunca* determina de modo exclusivo uma ética econômica. (Weber 2015) Outra coisa é saber que tipo e qual modalidade de “trabalho” e “espírito” Weber se referiu ao formatar sua proposta de uma ética (de fundo religioso) fecundando (ou potencializando) uma propensão ao trabalho e a acumulação

de capital. Ou, dito em seus próprios termos, uma racionalização metódica da conduta para a vida que teria relação – como se tenta enfatizar neste texto – com sua trajetória pendular entre sentir-se bem e sentir-se mal. Muitas vezes vê-se nesse movimento um balanço oblíquo que, estando fora ou dentro do espaço e duração dos quadros mais severos da doença, tendia a enxergar o mundo com relativo pessimismo. Sob esse propósito encontraremos reflexões de Weber que denunciam ao seu modo a desumanização do homem sob o tempo presente comparativamente a formas de viver tradicionais, místicas e mágicas.

Uma interpretação possível é de que Weber buscava diagnosticar um mundo dividido e tensionado entre a vida material e a vida espiritual, cindidas pelo capitalismo. Em passagem tão curiosa quanto relevante no tratado sobre sociologia da religião escrito em 1917 e 1918, Weber escolheu o místico (tipo ideal) para contrapor ao homem racionalizado do presente, alguém que se alimenta da devoção e cuja característica é sempre evadir-se do mundo. Weber empresta a ideia de Charles Baudelaire de que o tempo pode ser simultaneamente perene e fugaz, “a sagrada prostituição da alma”, distinto do cálculo racional que predominaria como valor e prática a partir da economia capitalista. (Weber 2015, 60). Mas este raciocínio começou a ser formado antes de Weber escrever *Sociologia das Religiões* e de recorrer a Baudelaire.

Na viagem para América em 1904, a pluralidade étnica testemunhada no navio foi um dos pontos que influenciaram a visão de Weber sobre o trabalho no capitalismo moderno. Durante a travessia do atlântico, na companhia de Marianne ele pôde observar uma presença de imigrantes que julgou incomum. Havia católicos e protestantes dentre italianos, boêmios, irlandeses, lituanos e outras famílias de trabalhadores que buscavam trabalho na América. Sabe-se disso porque grande parte dos imigrantes chegados pelo porto de *Ellis Island*, entre New Jersey e New York, tomavam o rumo de Chicago, a maior empregadora à época junto a New York. (Hoerder 1985)

O navio transportou 1679 passageiros, aproximadamente 60% de imigrantes. Muitos destes iriam se empregar nos frigoríficos de Chicago, que já eram grandes empresas monopólicas organizadas num truste cuja eficiência pressionava a padronização do comportamento operário. Weber identificou isso em sua visita àquela cidade. Sua impressão tem sido reforçada pela literatura acadêmica nos últimos 50 anos. Na virada do século XIX para o XX, além de americanos brancos e negros, havia boêmios, alemães, irlandeses, lituanos, mexicanos, poloneses, russos, austríacos, eslovenos e tchecos ocupados nos frigoríficos. Assim, um dos principais mecanismos de dominação sobre a força de trabalho na América residia em manter os trabalhadores isolados em seus antagonismos culturais e chantageá-los com a perda do emprego. As diferenças étnicas e religiosas, por exemplo, quando açodadas, tendiam a ser tratadas como vantagem pelo patronato, unindo ou separando trabalhadores em torno de seu próprio programa.

O grande número de trabalhadores estrangeiros que chegou na América do Norte no final do século XIX e início do XX também chamou atenção de outros observadores e pesquisadores contemporâneos de Weber. O escritor Upton Sinclair redigiu artigos a respeito do trabalho nos frigoríficos de Chicago e os publicou no semanário de esquerda *Appeal to Reason*. Em 1906, ele publicou o livro *The Jungle* (Sinclair 1965) sobre o mesmo assunto. Jürgis, um lituano que cruzou o atlântico para tentar a sorte nos Estados Unidos, compartilhava uma expectativa presente no universo operário europeu de ir atrás do sonho americano. A propaganda os cercava de todos os lados. Teoricamente, os trabalhadores tornados excedentes na Europa viam na imigração uma opção. Empregados nos frigoríficos, muitos tiveram sua saúde avariada pelo trabalho pesado, inadequado e incessante. A pobreza e a demência social eram uma característica coletiva, bastante visível nos bairros improvisados detrás dos currais. Repertórios desesperados como a prostituição não eram incomuns. Tudo isto formava e marcava a experiência daqueles trabalhadores. Enfim, nos anos testemunhados por Sinclair o frigorífico foi palco de uma tragédia de onde ele enviou uma mensagem direta: aquele tipo de trabalho destrói. (Sinclair 1965)

Weber chegou a Chicago em meio ao término de uma greve de trabalhadores de frigoríficos numa dinâmica de organização sindical existente desde a década de 1890 contra o oligopólio da indústria da carne formado pela Armour, Swift, Wilson, Cudahy e Morris, conhecido por “Big Five”. (Brody 1964, 34-58) Mas, diz Marianne, sua atenção se deteve mais aos contratos da “anatomia da cidade”, em especial os “tenements” (cortiços), ocupados por famílias mais empobrecidas, localizados em “ruas absurdamente sujas, sem pavimentação”. O que mais o impressionou foram os currais, o “oceano de sangue” dos matadouros e, especialmente, a linha de desmontagem de bois e porcos. (Weber 1995, 290-291) Ali, Weber reconheceu a olho nu como a produção se mecanizava e antecipava a famosa e revolucionária linha de montagem de Henry Ford, nove anos depois, em 1913. Também foi lá que ele encontrou material empírico para sua visão relativamente a desumanização do homem, ou “a irracionalidade do cálculo racional”.

As reflexões que Weber dedicou aos trabalhadores tomaram por base empiricamente a experiência norte-americana. Há observações importantes tais como a de que a situação imediata da classe trabalhadora e dos empresários é definida pelo mercado de trabalho, pelo mercado de bens e pela exploração capitalista ou, numa linguagem marxista, pelo regime da propriedade privada dos meios de produção. (Weber 1992, 686). Também relevante é a afirmação de que os trabalhadores tendem a se manifestar contra empresários por aumento de salários e negligenciarem rentistas, acionistas e banqueiros – o capital financeiro –, sugerindo que as ações sociais desta classe se referem a contextos vivenciados diretamente. (Weber 1992, 683) Simultaneamente, Weber pautou diretamente os trabalhadores em suas reflexões quando criticou refinadamente as

repercussões da racionalidade do capitalismo sobre as pessoas. O trabalho entrava em seu radar conduzido pelas estruturas econômicas, jurídicas e manifestações históricas do capital, tais como a função do dinheiro, o comércio e as operações de crédito ao longo do tempo. Os trabalhadores e os burgueses aparecem nos textos de Weber emoldurados sob éticas religiosas (portanto, no âmbito da análise cultural) e no processo de secularização no capitalismo. (Weber 2006). Analiticamente o trabalho era objeto de Weber, mais do que os trabalhadores.

Em 1906, Weber diferenciou uma das formas do desenvolvimento do capitalismo na Europa e seu correspondente na América. Ele opôs, para fins de análise, a guilda e as seitas religiosas, argumentando que a primeira “unia os membros da mesma ocupação; daí, unia *concorrentes*. E assim fazia limitar para limitar a competição, bem como a luta racional pelo lucro, que funcionava através dela.” (Weber 1982, 369) Desse modo, Weber rejeitou a ideia de que as guildas deram origem ao moderno “*ethos* capitalista burguês”. Esta reflexão assemelhava-se a de Marx para quem as guildas literalmente emperravam o desenvolvimento do capitalismo à medida que travavam passagem para a economia de mercado. Reafirmava novamente que “só o modo de vida metódico das seitas ascéticas poderia legitimar e colocar um halo em torno dos impulsos econômicos ‘individuais’ do *ethos* capitalista moderno.” (Weber 1982, 370). Neste ponto, Weber deixa evidente que se trata de descobrir o *halo* que recobriu o individualismo necessário ao capitalista burguês em seu impulso de acumulação ascético. Os trabalhadores entraram periféricamente nesta equação. Ele pressupôs (com apoio estatístico) que os fundamentos ascéticos do protestantismo atingiram a todos igualmente, como uma fagulha. Mas a repressão dos instintos e a descarga de toda energia represada no trabalho não podia ser verificada entre os trabalhadores em grande escala. A tese de Weber se voltava para a formação do burguês capitalista, tipificado em Benjamin Franklin. Para Weber, a miséria da moderna sociedade capitalista não decorreria de padrões materiais de mensuração nem das condições de trabalho e menos ainda da luta de classes. Sua primeira linha de análise não era econômica nem política. Por isso também visões como a de Sinclair não impactavam sua atenção. Algo diferente o assustava.

A literatura contemporânea a Weber foi pródiga sobre os efeitos colaterais do capitalismo. H.G. Wells não deixou espaço para dúvidas quando sugeriu que tanta modernidade e desenvolvimento poderia dizimar a humanidade e substituí-la por simulacros humanoides, os Morlocks, seres mutantes que viviam nos subterrâneos da terra e que perdiam progressivamente as capacidades humanas como pensar, criar e amar. (Wells 2010) Além dos Morlocks, o Schmidt, de Taylor, estaria acompanhado do “bravo soldado Schweik”, de Jaroslav Hasek, alguém representativo do antiintelectualismo da 1ª grande guerra, capaz de uma servidão voluntária planejada por um tipo de civilização desejada e defendida por Taylor. O raciocínio de Schweik,

embalado pela ideia de que a civilização nos deixa melhores a cada dia, exuma o passado sob o pretexto de provar nossos avanços. “Antigamente teve uma guerra de trinta anos. Morreu muita gente. Mas agora nós somos muito mais inteligentes. Esta só vai durar uns cinco anos. É verdade que vai morrer muito mais gente, mas isso não faz mal. A inteligência acima de tudo!” (Hasek 1967) Weber não estava só em seus temores.

Weber imprimia uma corrida extenuante na investigação e na preparação de textos seguindo uma agenda de trabalho para decifrar o capitalismo. Em alguma medida ele se viu melancólico, fosse pelo que descobria a respeito do ethos capitalista, fosse pelo descobria de si mesmo. Crescia nele uma tristeza profunda que o fazia se afundar em fracassadas tentativas de retomar algo da normalidade de sua vida depois de 1897. Isso deixava seu mundo mais cinza e sombrio. Os trabalhadores, como sabemos, em meio a mudança de marcha da economia mundial, se reposicionavam para uma linha de resistência ainda maior. Marx teve melhor sorte ao compreender a civilização também como expressão da barbárie burguesa. Sua teoria, em simplificado sentido, apresentou solução opondo revolução proletária à barbárie, mas Weber sequer se aproximou desse limite.

Se o caminho de Taylor foi abraçar a barbárie, Weber advertiu que não haveria autonomia (social, intelectual, política) no plano daquela racionalização. Tal posição de Weber aparece legível no conjunto de “A Ética Protestante...”. E no final da obra ela é posta em destaque, sustentada no pessimismo do autor. Alguns trechos de cartas dele que Marianne incluiu na biografia, permitem conhecer a fragilidade pessoal provocada pela doença. Weber se tornou mais sensível. Citei anteriormente passagem em que ele enxergava, sem ironia, “coisas boas” em sua “enfermidade”, tais como ajudar a “reabrir o lado puramente humano de viver que mamãe sempre achou de menos em mim, até um ponto que eu desconhecia.” (Weber 1995, 249). Se esta verdade teve proporções abrangentes, e na visão de Marianne teve, a percepção de Weber das relações pessoais e da realidade onde intervinha na condição de pesquisador se tornou notadamente sensível. Por óbvio, a preparação do material de pesquisa para “A Ética Protestante...” (submetida a ideia de objetividade e validade heurística) e a exposição dos resultados estiveram enraizadas em quadros intermitentes de depressão. Saber o quanto suas crises e seu estado de espírito interferiram na formulação de seus trabalhos é outro problema difícil de responder.

Fora da primeira crise por volta de 1903, aproximadamente um ano antes de viajar para os Estados Unidos, Weber concluiu a preparação dos documentos utilizados nos dois textos publicados em 1904 e 1905. Em 1920 eles foram reunidos, revisados e publicados como livro, “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”. Também nesse caso Weber se pressionou para entregar resultados em prazos que julgou adequados e profissionalmente éticos. Sobre isso,

Marianne disse que Weber, na condição de codiretor do periódico *Archiv für Sozialwissenschaften*, “se sentia obrigado antes de tudo a manter a revista abastecida de material. Por isso, ele tinha pressa em publicar, e uma publicação modesta assim, como uma revista, era a mais conveniente.” (Weber 1995, 324) A convivência com a pressão era cotidiana. Ele se acostumou a ela, o que não significa dizer que tenha encontrado uma chave para evitar os estragos causados por tamanha intensidade no trabalho. Isso não.

“A Ética Protestante...” foi preparada para publicação por um intelectual seguramente afetado por depressões descontínuas. O tipo de sensibilidade que fluía de Weber o fez propor a principal de suas equações a respeito da formação do capitalismo e da moderna mentalidade mercantil. A escolha de Benjamin Franklin como o mais famoso de seus tipos ideais também foi expressão do que Weber encontrou na América. Seu historicismo o fez olhar para o capitalismo a partir do tempo presente. Ele pressupunha cada época histórica como única e, também por isso, metodologicamente estruturava suas reflexões no corredor de uma história comparada. Assim, não caberia julgar nenhuma cultura, senão compará-la a outras. Sabemos hoje que essa promessa de imparcialidade não resistiu quando suas afinidades com o objeto eram agudas. Pode-se considerar ainda que Weber interpretou o “Time is Money” a partir de sua própria ética obsessiva e compulsiva de trabalho. Ele não cogitou a possibilidade de Benjamin Franklin sentir prazer naquilo que aconselhava.

Se o capitalismo era tido como ápice econômico da civilização (criticado quase que exclusivamente pela esquerda), o que dizer sobre isso? Ele falava do presente quando registrou uma visão pessimista na parte final de “A Ética Protestante...” e, nesse estrito sentido, ele contava o que sentia e como se sentia. Cada homem construía sua própria “jaula de ferro”, ou “prisão de ferro”, ou “crosta de ferro”, ficando ali confinado dentro de uma eterna angústia que sobreviveria à medida que tentasse e conseguisse disfarçar sua dor e sofrimentos. Seria, pois, seu próprio cárcere.

Weber encerrou o livro enquadrando um retrato aterrador e assombroso sobre nós, mas até chegar nesse ponto, pareceu ter entusiasmo com a política quando tinha saúde adequada para intervir. Comemorou o ensaio geral da queda do Czarismo na Rússia em 1905, pensou com seriedade ímpar as repercussões do tratado de Versalhes e o imenso passivo sob a responsabilidade da Alemanha dentre outras questões. Às vezes expressava sentimentos de euforia e satisfação em suas intervenções no universo político (coincidentes com a ideia de dever cumprido), principalmente no papel de militante partidário, que cediam tão logo se via abatido por novos colapsos. Fosse qual fosse seu humor, sua postura mostrava uma resiliência praticamente imbatível. Nos últimos anos de sua vida, uma depressão drenou suas energias. E igualmente às outras vezes,

Weber se viu diante de fortes conflitos que, neste caso, teve algum desdobramento em “A Ética Protestante...” e particularmente no desfecho deste livro.

Weber permanecia aberto a consultas feitas sobre o acordo de Versalhes e à Constituição de Weimar, embora sob uma zelosa crítica coberta de decepção. Sua saída do Partido Democrata Alemão, dois anos depois de nele ingressar, expressou uma concepção idealizada de militância, momento em que se percebeu, por seus próprios meios e razões, tencionado entre a “realpolitik” e a política orientada por princípios. Duvidava fortemente que a Alemanha chegaria a bom termo uma vez cessada a guerra. (Mömmesen 1984, 309). Dentre outras coisas isso podia significar um desacordo surdo com os termos da própria racionalidade da política moderna, fato que o faria recolher suas energias nesse campo. Transitava rapidamente da política ao campo inteiramente intelectual, de uma agenda profissional, intercalada com depressões, para se dedicar a inusitada vida de pai. Mas estava desencantado com seu mundo.

Em abril de 1920 a irmã caçula de Weber morreu. Ela tinha 40 anos de idade e deixou quatro filhos. Marianne escreveu que ele não titubeou sequer um suspiro nesta questão, assumiu os sobrinhos e iniciou uma nova família. Os amigos mais próximos acharam apressada a decisão de acolher os sobrinhos. A memória de Marianne sublinhou que muitos achavam o casal “demasiado velho, demasiado rígido nos costumes”. Weber teve dificuldade em se adaptar e talvez não tenha conseguido. O fato é que o esforço para acolhe-los aconteceu junto a renovado fôlego no trabalho e, paralelamente, à perda (ou diminuição) da convicção na militância que exercia nos quadros do Partido Democrata Alemão. Em alguma medida difícil de mensurar a experiência da paternidade interferiu em seu humor e lhe emprestou energia suficiente para lidar com a pesquisa, a docência e a nova família. No último ano de vida, Weber se revelou gratificado com a conclusão de uma tese sob sua orientação. Foi também o ano da publicação de “A Ética Protestante...” e de textos seminiais sobre “Sociologia da Religião”. Esta disposição, sabemos, não atravessaria 1920.

“A máquina já não quer trabalhar”. Foi assim que Weber julgou seu estado alguns meses antes de morrer. Havia detrás dele trinta anos de experiência com as pequenas e seguidas vinganças de sua saúde quando o limite para o trabalho nunca se pôs visível, tangível ou admissível. A essa altura pode-se pensar que a rotina intelectual de Weber cobrava preços cada vez mais vultuosos de sua sensibilidade os quais na maioria das vezes ele não tinha como pagar. Nessa equação, o pai, a mãe, a importância da política e do trabalho intelectual, Marianne, os sobrinhos no final da vida, foram pontos decisivos numa economia da sensibilidade que Weber percebia e assimilava ao seu jeito, tendo manifestado parte disso em seus escritos, especialmente no mais afetivo deles, “A Ética Protestante...”.

A obra sobreviveu ao autor e o tornou popular na academia de tal modo que ele mesmo talvez nunca imaginou. Nela encontra-se rastros evidentes da “sociologia compreensiva”, da construção de “tipos ideais”, da objetividade do conhecimento nas ciências sociais e da distinção entre política e ciência. Além da tese contida no livro, tornou-se comum estudá-lo e consultá-lo a respeito das contribuições metodológicas de Max Weber e da formação da Sociologia. Em escala comparativamente menor, quase imperceptível, “A Ética Protestante...” não fala somente de ética nem de espírito entrosados na constituição do capitalismo moderno. Quem procura o autor nessa obra topará com um domínio extraordinário sobre as palavras (com poucos precedentes) usado para empregar-las na demonstração e irrefutabilidade da tese. Mas quem procurasse por Weber encontraria nesses milhares de vocábulos uma força narrativa contida, presente nos pouquíssimos pontos onde tentou falar de si como um dos homens aprisionados sem causa e sem honra, acostumado a autoimolação de cada gesto e pensamento condenados pelo espírito capitalista, um processo progressivamente naturalizado. Com tantos recursos à mão, não conseguia elaborar facilmente uma narrativa cuja verdade fosse a sua, cujo mal-estar fosse o seu, cuja luta inglória orientada numa ética do trabalho o representasse.

A imagem de um homem intelectualmente infalível, autor de obra memorável e ainda funcional em cursos de humanidades, é a mais divulgada de Weber. A distância no tempo não desfez nem relativizou esse retrato tantas vezes reforçado em curtas biografias, mas permitiu que outras perspectivas se pusessem. Hoje é possível ler este Weber, por exemplo, numa passagem específica que integra parte de seu testamento ou de uma advertência sobre o quão longe o trabalho desfigurado, consentido e sem sentido pode levar.

Ninguém sabe ainda a quem caberá no futuro viver nessa prisão, ou se, no fim desse tremendo desenvolvimento, não surgirão profetas inteiramente novos, ou um vigoroso renascimento de velhos pensamentos e ideias, ou ainda se nenhuma dessas duas – a eventualidade de uma petrificação mecanizada caracterizada por esta convulsiva espécie de autojustificação. Nesse caso, os “últimos homens” desse desenvolvimento cultural poderiam ser designados como “especialistas sem espírito, sensualistas sem coração, nulidades que imaginam ter atingido um nível de civilização nunca antes alcançado”. (Weber 1989, 131)

Tornar-se insensível, ou manter-se assim, era algo que assustava Weber desde a morte do pai. Sabe-se disso lendo a biografia que Marianne escreveu e as poucas cartas do marido ali transcritas. Ele não quis ser um homem distante ou infenso a família, como foi seu pai, sobre o qual os relatos de Weber nunca foram bons, o que fez se projetar noutra direção. Cada vez mais, seus estudos e escritos falariam de si, um asceticismo sem sentido (ou inútil para uma vida feliz), reflexões sobre como ser cientista e político simultaneamente – mesmo que isso não fosse aconselhável. Em grande medida Weber fez isso. Ele fez política como se estivesse ensinando, e ensinou como se estivesse fazendo política. Ele olhou para isso de uma perspectiva pessoal,

principalmente em “A Ética Protestante...”. Escreveu a respeito da sociedade sob os arcos dos problemas que lhe atormentavam. E não há nada de errado nisso se valorizarmos o desfecho do livro, onde menciona a “jaula de ferro”, como uma metáfora pessoal, semelhante as repetidas vezes que tentou modelar em argila o Leão de Lucerna, durante o pior período de sua doença, de 1897 a 1903.

Marianne guarda pouco espaço para esse evento, mas o cita como um acontecimento relevante, um tipo de terapia, e não uma distração, embora sem indicar qualquer relação de identificação de Weber com a escultura. Ela disse que nas inúmeras tentativas de Weber reencontrar seu equilíbrio e energia intelectual, começou um trabalho com argila conseguida pela esposa. A modelagem era sempre a mesma, semelhante ao treinamento de violino, repetindo nota após nota, acertando a velocidade, o tom, o volume, certo de que alcançaria o planejamento feito. Weber insistia em imitar o Leão de Lucerna.

Trata-se de uma escultura feita em Lucerna, na Suíça, em homenagem aos guardas suíços mortos no ano de 1792, durante a Revolução Francesa. Aproximadamente 1200 soldados da guarda suíça foram emprestados a Luís XVI para conter a revolução. Cerca de 700 morreram em combate e o restante sobreviveu. O monumento foi construído em 1821 e retrata um leão solitário, ferido, em agonia, fora de combate, ou quase. A fatalidade que mobilizou os esforços de um escultor dinamarquês para cravar numa rocha parte de trauma embaraçado num empréstimo político feito a monarquia francesa na expectativa de derrotar uma revolução que disseminou o ideário liberal e democrático por quase todo planeta, seria menos importante do que a dor, o sofrimento e o sentimento de derrota estampados no símbolo mais poderoso do reino animal. Raciocinando por hipótese, talvez o espírito de Weber ao tentar reproduzir o Leão de Lucerna em caracteres estéticos e provisionais fosse o de acumular forças para finalizar um percurso de luto cujo objeto seria seu pai. Ele via necessidade de pacificar a relação com o pai e de seguir dali em diante na condição de Weber mais velho, e isso não parecia fácil. De qualquer modo, se mantivermos esta chave como hipótese já conhecida e levantada em grande parte da literatura que se interessou pela vida de Weber, a ligação com o Leão de Lucerna pode ser explorada como ponto específico da percepção e da imagem que fazia de si mesmo.

Em seu último mês de vida, quando a intensidade do trabalho perdeu espaço rapidamente para o tipo de prostração que Weber conhecia bem por conta de repetidas experiências no passado, ele foi levado novamente ao silêncio intelectual. Simplesmente não se sentia capaz de ser Max Weber. Marianne sublinhou a resiliência do marido. Dele saiu um estranho “nada pode dizer o que é a morte”, e depois, “Mas basta disso! Ainda estamos vivos!”. (Weber 1995, 623) Marianne selecionou uma manifestação de coragem para ilustrar o espírito dos dias finais, o que não significa

que esse era o sentimento que prevalecia em Weber.

“Política e Vocação”, aclamada conferência de Weber publicada em 1919, ajuda a pensar sua desconfiança sobre as realizações do espírito do capitalismo, ou, especificamente, seu legado para a civilização. A linha de argumentação se manteria relativamente à advertência feita contra uma sociedade cujas sensibilidades ensaiadas a exaustão não tinham coração. Que sentidos teriam então? Ao final do texto, resultado de uma conferência apresentada a estudantes da Universidade de Munique em 1919, Weber citou o Soneto 102, de Shakespeare, para alertar a respeito de uma aridez desolada que comporia a vida do político, aquele sujeito entregue sem vaidades, com “esforço tenaz e enérgico para atravessar grossas vigas de madeira.” (Weber 1993, 123)

Nosso amor era jovem, então, na primavera,
Quando queria saudá-lo com meus encantos;
Como o rouxinol que canta assim que o verão principia,
E interrompe seu trinado à espera de dias mais maduros: (Shakespeare, apud Weber 1993, 123)

Com Shakespeare, Weber preparou uma dúvida para o político vocacionado responder quando os tempos de fartura dessem lugar ao inverno. E de maneira específica falava também do quão desastroso seria uma política de continuidade para a civilização fundada pelo capitalismo moderno. “Pouco importa quais sejam os grupos políticos a quem a vitória tocará: não nos espera a floração do estio, mas, antes uma noite polar, glacial, sombria e rude.” Todos perderão, ele pensa. “Quando nada existe, não somente o Imperador, mas também o proletário tem perdidos os seus direitos.” Weber falou (contra os resultados) da luta de classes num momento de ascensão do operariado e da social democracia na Alemanha. Mas este não era o centro de seu apelo. Naquele caso, ele mencionou a pior das soluções: a renúncia mística ao mundo, como uma moda em que muitos embarcavam certos de estarem acima do bem e do mal. Weber acreditava que caberia ser político e se lançar fortemente contra os desafios (em 1919 o maior deles era a reconstrução da Alemanha) e vencê-los ou cultivar modestamente a fraternidade de homem para homem e se entregar, “com simplicidade, ao trabalho cotidiano”. (Weber 1993, 123)

Mesmo doente, a “renúncia mística” não lhe pareceu uma opção com a qual conseguisse conviver. Ao contrário, olhando textos com esta formatação política e social numa ordem cronológica invertida é possível observar como Weber buscou racionalizar seu sofrimento e tratá-lo como parte de uma agenda de pesquisa, em textos como “A Ética Protestante...” e “Política como Vocação”, e em esforços inglórios para reabilitar-se ao que ele não queria voltar a ser, a exemplo de suas tentativas de reproduzir o Leão de Lucerna. É dele ainda o último conselho registrado no texto que talvez tenha dito ao público de estudantes em Munique, um ano antes de morrer: “E mesmo os que não sejam uma coisa nem outra devem armar-se da força de alma que lhes permita vencer o naufrágio de todas as suas esperanças.” (Weber 1993, 124)

Sua vocação para a ciência e para a política foi tão intensa que era de sua própria vida que ele sempre falava.

4. Considerações Finais

Em conclusão, retomo dois pontos que constituíram este artigo. Tentei mostrar conexões entre a intensidade do trabalho intelectual de Weber e seu adoecimento e busquei evidenciar como e em que medida este adoecimento influenciou sua leitura crítica e pessimista da cultura moderna elaborada na escrita de “A Ética Protestante...”.

Utilizei uma literatura acadêmica que documenta, sublinha e vê no apego ao trabalho o principal traço do caráter intelectual de Weber. Não são poucas as referências de especialistas feitas ao fato de que a erudição e a visão prospectiva de Weber que construíram rico campo teórico e metodológico (influenciando particularmente a História e as Ciências Sociais), resultaram de trabalho intenso e uma agenda de pesquisa meticulosamente definida. O próprio Weber prescreveu ao seu público a necessidade de a vocação para a ciência exigir esforço árduo e continuado. (Weber, 1993) quando criticou o trabalho *sem sentido*, predominante na sociedade capitalista moderna, ele mesmo se ressentiu do desgaste sofrido na rotina dos afazeres intelectuais. Mas como Weber poderia lutar contra limites físicos e mentais da realização do trabalho intelectual se ele sistematicamente os forçava a ceder?

Os termos desta equação exerceram continuamente um papel importante no comprometimento de suas energias. São termos análogos às equações matemáticas irracionais cuja expressão principal está aprisionada em seu radical. Libertar a incógnita matemática significaria, no caso de Weber, refazer a ética do trabalho e retirar-lhe o conteúdo insalubre. Isto não foi possível. Weber morreu aos 56 anos, idade incomum para alguém de sua classe social e condição financeira.

No presente, sua obra permanece atual e inspira o aprendizado da investigação social e a compreensão de inúmeras dimensões da realidade, principalmente a constituição do capitalismo moderno. Sua erudição encanta quem trabalha no campo das humanidades, e sua dedicação e disciplina de estudo ainda são olhadas com admiração. É um intelectual raro. Por outro lado, embora o colapso nervoso sofrido em 1897 tornou-se razoavelmente conhecido por estudantes, docentes e demais profissionais com formação na área, o caráter intermitente de sua depressão é pouco mencionado e, menos ainda, considerado como fator relevante e influente na sua produção intelectual. Busquei explorar este ponto e espero ter entregue material que possa auxiliar reflexões acerca da interação entre *saúde e vida acadêmica* na trajetória de Weber.

Referências Bibliográficas

- Bendix, Reinhard. *Max Weber: an intellectual portrait*. New York: Doubleday, 1960.
- Brody, David. *The Butcher Workmen. Study of unionization*. Harvard University Press/Cambridge, Massachusetts, 1964.
- Freud, Sigmund. *Notas sobre um caso de neurose obsessiva: o homem dos ratos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.
- Hasek, Jaroslav. *O Bravo Soldado Schweik*. Rio de Janeiro: Editora Fonfon, 1967.
- Hoerder, Dirk (Org.) *Labor Migration in the Atlantic Economies. The European and North American Working Classes During the Period of Industrialization*. Westport, London: Greenwood Press, 1985.
- Honigsheim, Paul. *The Unknown Max Weber*. New Brunswick: Transaction Books, 2003.
- Löwy, Michael. *A jaula de aço. Max Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- Macrae, Donald. *As ideias de Weber*. São Paulo Editora Cultrix, 1993.
- Mitzman, Arthur. *The Iron Cage: An historical interpretation of Max Weber*. New Brunswick: Transaction Books, 2002.
- Mommsen, Wolfgang J. *Max Weber and German Politics 1890-1920* Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Pierucci, Antônio F. *O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito de Max Weber*. São Paulo, Editora 34, 2003.
- Pollack, Michael. Elementos para uma Biografia Sociointelectual. In *MANA*. Revista de Estudos de Antropologia Social. Volume 2. N.1, abril de 1996.
- Radkal, Joachim. *Max Weber. A Biography*. Cambridge: Polity Press, 2009. Kindle Version.
- Ringer, Fritz. *Max Weber: An intellectual biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Scaff, Lawrence. *Max Weber in America*. Princeton: Princeton University Press, 2011. Kindle Version.
- Sinclair, Upton. *The Jungle*. Harmondsworth: Penguin Modern Classics, 1965.
- Twain, Mark. *A Tramp Abroad*. Hartford Conn. American Publishing Company. Chatto & Windus: London, 1880. Disponível www.gutenberg.net.
-

- Weber, Marianne. *Biografia de Max Weber*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Weber, Max. *Economia y Sociedad*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Editora Pioneira, 1989.
- Weber, Max. *Ciência e Política: duas vocações*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.
- Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.
- Weber, Max. *História Geral da Economia*. São Paulo: Editora Centauro, 2006.
- Weber, Max. O Estado Nacional e a Política Econômica. In COHN, G. *Weber*. São Paulo: Ática, 1989.
- Weber, Max. *Sociologia das Religiões*. São Paulo: Ícone Editora, 2015.
- Wells, H.G. *A Máquina do Tempo*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2010.
- Zorzanelli, R.T. Neurastenia. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.17, supl.2, dez. 2010, p.431-446.

Recebido em 08 de junho de 2023
Aprovado em 18 de setembro de 2023

De encontro ao passado

Against the past

Contra el pasado

Francisco Carlos Palomanes Martinho*

<https://orcid.org/0000-0001-7859-9533>

Resenha do livro: Rollemberg, Denise. *Valquírias: memórias da resistência alemã ao nazismo*. Niterói: EdUFF, 2021.

Como citar esta resenha:

Martinho, Francisco Carlos. “Resenha do livro *Valquírias: memórias da resistência alemã ao nazismo*, de Denise Rollemberg”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 210-215.

O passado das diversas ditaduras e dos regimes totalitários do século 20 vem sendo revisto, consoante a abertura de novos arquivos, depoimentos de testemunhas, descoberta de ossadas etc. Decorrido um período inicial de “evocação das vítimas”, transformadas não poucas vezes em “heróis da resistência”, as reflexões acadêmicas têm se voltado para o que é ambivalente nos comportamentos de indivíduos e coletivos. Tais reflexões ganharam espaço, sobretudo, com a adoção de políticas de memória por diversos Estados, muitas vezes pressionados por associações civis vinculadas à defesa dos direitos humanos. Embora no Brasil e na América Latina este debate seja recente, ele tem início com a derrocada dos regimes fascistas a partir de meados dos anos 1940

* Professor Titular do Departamento de História da USP; Pesquisador do CNPq. Dedicou-se à História Política do Portugal Contemporâneo e aos Estudos Biográficos. Seus trabalhos mais recentes são: “A filósofa, a história e a escrita biográfica: um diálogo com Hannah Arendt”. *Revista de História*. USP, n.182, a04623, 2023: 1-23; *Portugal e os 60 Anos da Guerra em África*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022 [livro organizado com Helena W. Moreno e Marina S. Galvanese]; “Indivíduo, história e responsabilidade”. *Estudos Ibero-americanos*, v. 48, e42411-9, 2022: 1-9; “Marcello Caetano: história, historiografia e identidades nacionais”. *Topoi*. Rio de Janeiro, vol. 22, 2021: 330-350.

e tem sua continuidade em diversas conjunturas transicionais, como, por exemplo, aquelas da década de 1970, nas democratizações portuguesa, espanhola e grega (Barahona de Brito *et al.* 2004; Costa Pinto e Martinho 2013; Quadrat e Rollemberg 2010; Reis Filho 2014).

Ao mesmo tempo, movimentos sociais, organizados ou espontâneos, impulsionam governos e sociedades a repensarem o tratamento que, no presente, conferimos ao passado. Foi o que ocorreu no ano de 2020 quando, no bojo de uma série de protestos contra o assassinato do cidadão estadunidense George Floyd, um conjunto de estátuas e símbolos do colonialismo e da escravidão, como que numa “onda iconoclasta”, foram formalmente destruídos ou, ao menos atacados. São, entre outros, os casos do rei Leopoldo II na Bélgica, do bandeirante Borba Gato no Brasil ou do padre António Vieira em Portugal. E, permanecendo neste país, não poucas linhas foram escritas, não poucas palavras foram pronunciadas a respeito da criação de um *Museu Salazar* na residência do velho ditador, em Santa Comba Dão (Aíán 2022; Rodrigues 2008; Silva 2019). Enfim, de uma forma ou de outra, o passado é, não apenas reelaborado, mas alterado de acordo com circunstâncias políticas, sociais ou culturais. Ele é imprevisível, portanto.

Preocupada com o tratamento dado ao passado, nomeadamente através de políticas de museus na Alemanha, a seguir à 2ª Guerra Mundial, Denise Rollemberg traz a público *Valquírias: memórias da resistência alemã ao nazismo*. Ao estudar as narrativas de dois museus-memoriais berlinenses, o *Memorial da Resistência Alemã* e o *Memorial dos Heróis Silenciosos*, a autora procura desvendar e problematizar as diversas facetas da resistência alemã ao nacional socialismo. Além da escolha do objeto, chama a atenção o espaço onde ele se materializa. Berlim, “Palácio da Memória, [onde] a história contemporânea brota a cada esquina” (p. 27), como diz a autora; “lugar central da memória”, nas palavras de Peter Reichel (p. 28). Daí Rollemberg iniciar seu trabalho destrinchando a polêmica em torno dos *lugares de memória*, como quer Pierre Nora, ou dos *espaços de memória*, na interpretação mais abrangente de Aleida Assmann. O espaço, seja ele uma cidade ou um país, não é casual, e não por acaso a obra de Denise Rollemberg percebe as diferentes e mesmo antagônicas leituras que do passado fizeram a Alemanha, a Itália ou França (p. 30-37). Berlim, assim, se configura como um espaço único, talvez até mesmo em relação a outros espaços de memória dentro do próprio país. “Conglomerado de signos”, do Império Guilhermino, do nacional-socialismo, da divisão Oriente x Ocidente e, por fim, de seu reencontro, andar pelas *strassen* de Berlim significa esbarrar cotidianamente com sua História e seu passado (p. 36). Os berlinenses, em larga medida, compartilham a “mesma memória” e a “mesma espera” (Reis 1996, 237), dando razão a Marc Ferro quando nos lembra “o quanto é artificial o corte entre passado e presente – um vive no outro, o passado tornando-se presente, mais presente que o presente” (Ferro 2009, 14). Talvez, por isso, Marc Bloch tenha razão ao afirmar que “os franceses [...] vivem suas lembranças

coletivas menos intensamente que os alemães” (Bloch 2001, 42). Em consonância com esta interpretação, a autora nos lembra que, ao contrário do que ocorrera na Alemanha, na França, o mito da Resistência (re)agregou um país em pedaços omitindo, no entanto, ao menos durante largo período, o papel colaboracionista de parte de sua sociedade (p. 35; Laborie 2010, 31-44). Trata-se de uma escolha: o passado, na medida em que reelaborado, pode tanto ser compreendido criticamente quanto exorcizado. Neste último caso, ora de modo a edificar heróis, ora na combinação de silêncio e esquecimento (Martins 2007; Pollak 1989).

Nessa relação tensionada com o tempo, a autora percebe, em seu objeto de pesquisa, opções distintas. Enquanto o *Memorial da Resistência Alemã*, criado em 1952, busca a mediação entre a homenagem às vítimas e a crítica do comportamento humano, o *Memorial dos Heróis Silenciosos* sacraliza a memória, homenageando suas personagens ao mesmo tempo em que “amordaça o conhecimento”. Enquadrada, na expressão de Henry Rousso (1985), esta memória desenha os “heróis” à imagem e semelhança daquilo que pretendemos ser. Ulpiano Bezerra de Meneses denomina tais espaços de “museus de objetivo”; diria eu, de objetificação. É ainda Bezerra de Meneses quem nos alerta:

Não há, em nossa sociedade, realidade [...] que seja homogênea e estática. Daí o perigo de tais museus exercerem papéis compensatórios de refúgio para simbolicamente "recuperarem" uma unidade perdida ou (o que é pior) de espelhos em que narcisisticamente se procure a devolução da imagem que já tinha sido atribuída a si próprio - e que agora retoma sedutora, pronta a se transformar num termômetro com o qual se mede (etnocêntricamente) toda a realidade. (Meneses 1993, 214).

É claro que a intencionalidade manifesta na construção de um e de outro museu é, mais ou menos, alterada com o tempo, impondo a esses espaços/lugares de memória, constantes *aggiornamenti*. Foi-se, portanto, o tempo do “censo, mapa e museu” para a estabilização da política, da sociedade ou da memória (Anderson 2008, 226-255). O trabalho de Rollemberg, por isso, percebe as revisões e alterações sofridas no tempo por esses museus. A narrativa dessas edificações, ao contrário de suas paredes e seus muros, é incerta e bem mais complexa.

Ao mesmo tempo, se a intenção impressa é a de desvendar como o Estado alemão se preocupou em produzir o seu passado, o livro traz ainda um outro contributo, que diz respeito à memória coletiva dos judeus – alemães ou não – a respeito de sua história. Uma das epígrafes mais marcantes de *Valquírias* é aquela pronunciada por Shlomo Perel, judeu alemão que serviu na Wehrmacht com o nome falso de Joseph Perjetl: “É difícil ser judeu, mas é mais difícil ainda tentar não sê-lo” (p. 177). A tradição judaica do Ocidente é marcada por esse tipo de comportamento, inclusive em situações menos traumáticas. Desde antes do século 20, inclusive. Rahel Varnhagen, personagem biografada por Hannah Arendt, odiava a sua condição judaica e lutou a vida inteira

para dela se desfazer. Em correspondência a seu irmão, disse com todas as letras que “o judeu deve ser extirpado de nós; essa é a verdade sagrada, e isso deve ser feito mesmo que a vida o seja junto” (Arendt 1994, 111-112). Também Stefan Zweig, anos depois de Rahel, distanciava-se da comunidade de judeus *ashkenazi* que ocupavam, desde finais do século 19, as ruas e praças de sua Viena. Chegou mesmo, em algumas ocasiões, a demonstrar desprezo “pelo tradicionalismo tacanho e pelo comunitarismo de gueto daqueles proletários galicianos, poloneses e russos [...] cujo comportamento, às vezes, contrastava marcadamente com seu próprio refinamento cortês” (Spitzer 2001, 163-165). Em breves palavras, podemos dizer que certo “ódio de si judaico”, como diz Elizabeth Roudinesco, era relativamente comum entre os judeus assimilados da Europa (Roudinesco 2010, 78). Daí a opção de resistir, quando resistiam, individualmente e não como parte integrante de um coletivo discriminado e formalmente perseguido. Pode-se dizer, portanto, que a memória da *Shoah* e da unidade judaica contra o nazismo é uma *tradição inventada* (Hobsbawm; Ranger 1984), uma resposta necessária frente à vida que se seguia. O passado precisava ser transformado para que fosse, no futuro, minimamente tolerável.

Assim procedendo, Denise Rollemberg oferece um determinante contributo para pensarmos o ofício de historiador. Sem qualquer “problema de consciência”, *Valquírias* é um estudo revisionista. Aliás, a própria autora organizou, com Janaina Cordeiro, um livro sobre o tema (Rollemberg & Cordeiro 2021). Revisionismo que, como afirma na obra aqui resenhada, “nada tem a ver com o negacionismo, que pretendeu negar os fatos e realidades inquestionáveis, por exemplo, a *Shoah*” (p. 253). É que o trabalho historiográfico que prescinde da revisão, se enrijece na ortodoxia, não tem saída e, portanto, recusa as possibilidades abertas pelos *vestígios* que do passado chegam até os nossos dias (Ricoeur 2010, 197-198). Aprisiona-se em si mesmo, afirmando uma suposta verdade e negando, por conveniência ou medo, evidências em contrário. Compreender “que a história vive sob a férula da verdade” (Loriga 2011, 230-231), não significa interpretá-la como absoluta, sem questionamentos e sem abertura a novos olhares e indagações; igualmente não significa o aprisionamento em “verdades interessadas”. A incerteza, sem que isso se constitua em problema, faz parte do ofício do historiador.

Pensando abrangentemente em *Valquírias*, diria que Denise Rollemberg vai de encontro ao passado, enfrenta-o e reinterpreta-o aproveitando-se dos indícios que dele chegaram até nossos dias. Mas esse passado encontrado pela autora não se resolve no livro e mantém sua marcha em direção ao futuro. O que será dele dependerá de nós e de nossas narrativas. Não da “narrativa exemplar”, através da qual fixamos uma identidade homogênea e destituída de conflitos, mas de uma narrativa, sim, entendida como “espaço linguístico crítico” (Martins 2007, 45). E que, em sendo crítico, não se vedará às críticas que forçosamente lhe serão formuladas no futuro.

É provável que as restrições impostas à política editorial no Brasil tenham impedido a autora de incluir, em sua obra, imagens que só a enriqueceriam. Este, talvez, seja o principal problema do trabalho. Que não obsta, entretanto, seu interesse e sua importância. Erudito, bem escrito e bem fundamentado, é leitura obrigatória para pensarmos o “futuro do [nosso] passado” (Bauer 2017).

Referências bibliográficas

- Aián, Xurxo. Casas com fantasmas. Sobre las recientes polémicas entorno al museo Salazar y el pazo de Meirás. *Actes de la IV Jornada d'Arqueologia i Patrimoni de la Guerra Civil al front de L'Ebre*. Barcelona: Consorci Memorial dels Espais de la Batalla de l'Ebre, 2022, p. 8-35.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Arendt, Hanna. *Rabel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- Bauer, Caroline. *Como será o passado? História, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade*. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- Costa Pinto, António, e Francisco Martinho, org. *O passado que não passa: a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- Ferro, Marc. *O ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- Hobsbawm, Eric, e Terence Ranger, org. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Laborie, Pierre. “1940-1944. Os franceses do pensar-duplo”. Em *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*, org. Denise Rollemberg, e Samantha Quadrat, 31-44. vol. 1. Europa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Loriga, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- Martins, Estevão de Resende. “O enigma do passado: construção social da memória histórica”. *Textos de História*. Vol. 15, nº 1 / 2, 2007: 35-48.
- Meneses, Ulpiano Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Universidade de São Paulo, vol.1, 1993: 207-222
- Pollak, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- Reis, José Carlos. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e *Annales*: uma articulação possível *Síntese Nova Fase*. Vol. 23, n. 73, p. 229-52, 1996.
- Reis Filho, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
-

- Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa. 3. O tempo narrado* (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010).
- Rodrigues, Sofia. Criação de Museu Salazar divide esquerda e direita parlamentares. *Público*, 5 de julho de 2008.
- Rolleberg, Denise, e Janaína Cordeiro, org. *Por uma revisão crítica: ditadura e sociedade no Brasil*. Salvador: Sagga, 2021.
- Rolleberg, Denise, e Samantha Quadrat, org. *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 3v.
- Roudinesco, Elizabeth. *Retorno à questão judaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- Silva, Pedro Adão. O museu Salazar nunca existiu. *Expresso*, 7 de setembro de 2019.
- Spitzer, Leo. *Vidas de entremeio: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental (1780-1945)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

Recebida em 9 de agosto de 2023

Aprovada em 15 de novembro de 2023

**“A Universidade em debate”. Entrevista com Luís Reis Torgal
(Universidade de Coimbra)**

“The University in debate”. Interview with Luís Reis Torgal (University of Coimbra)

“La Universidad en debate”. Entrevista com Luís Reis Torgal (Universidade de Coimbra)

*Angelo Brigato Ésther**

<https://orcid.org/0000-0001-9084-3746>

Como citar esta entrevista:

Ésther, Angelo Brigato. “A Universidade em debate”. Entrevista com Luís Reis Torgal (Universidade de Coimbra). *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 216-234.

Luís Reis Torgal é historiador e professor catedrático aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal. Licenciou-se em História em 1966, doutorou-se em 1978 e tornou-se catedrático em 1987. Lecionou disciplinas de História Moderna e Contemporânea

* Professor titular da Faculdade de Administração e Ciências Contábeis da Universidade de Juiz de Fora (FACC/UFJF). Doutorou-se em Administração, em 2007, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com uma tese sobre a identidade dos gestores da alta administração de universidades federais. Realizou seu pós-doutorado no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20), tendo como objeto de estudo a universidade brasileira, no que diz respeito à sua história e identidade institucional, temas sobre os quais tem publicado no Brasil, em Portugal e Espanha. Atualmente tem pesquisado e publicado acerca da relação entre história, identidade e gestão das universidades, a partir das concepções de diversos atores sociais e da posição oficial. Colaborou, ainda, com colegas do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFJF na realização de estudos acerca de política industrial, com a decorrente publicação de “Variedades de capitalismo e política industrial: formas institucionais e inovação tecnológica” e “Política industrial de países selecionados: Brasil, Rússia, Índia, e China (BRICS)”, livros publicados pela Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI), em 2011. E-mail: angelo.esther@ufjf.br

e de Teoria da História na Universidade de Coimbra. Doutor honoris causa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fundador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20). Foi diretor da Revista de História das Ideias e da Revista Estudos do Século XX, da mesma universidade. Tem publicada uma série de artigos acadêmicos em várias línguas, bem como colaborou com universidades em diversos países, por meio de cursos e conferências.

Em 1998, candidatou-se a reitor de sua universidade, mas foi derrotado em segundo turno pelo rival Fernando Rebelo, com quem manteve “as melhores relações” a despeito do resultado.

Autor de diversos livros de história contemporânea, especialmente sobre o Estado Novo português. Sobre a universidade destacam-se os livros “A revolução de 1820 e a instrução pública” (1984), em coautoria com Isabel Nobre Vargues, “A universidade e o Estado Novo” (1999), “Que universidade: Interrogações sobre os caminhos da Universidade em Portugal e no Brasil” (2014), em coautoria com Angelo Brigato Ésther, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e “A Imprensa da Universidade e a consciência crítica” (2015).

Cinéfilo assumido, sobre o qual costuma escrever, é apreciador de teatro, dos livros, das viagens, da boa mesa e do futebol, sendo torcedor fiel da Académica de Coimbra, cujas partidas acompanha com afínco.

A entrevista com o Prof. Dr. Luís Reis Torgal foi realizada em setembro de 2022, em sua residência de Figueira do Lorvão, Portugal, onde nos recebeu da forma mais hospitaleira possível, pouco antes da eleição presidencial no Brasil. Após a transcrição, o Dr. Reis Torgal, como normalmente é conhecido, revisou o texto promovendo ligeiras modificações e atualizações, mas de modo a não alterar seu caráter espontâneo. A seu pedido, o texto a seguir foi escrito em português usado em Portugal, e não seguindo o mais recente acordo ortográfico (AO90), o qual não adota.

- **Gostaria de iniciar lhe perguntando sobre sua visão acerca da Universidade hoje em Portugal e, em alguma medida, sobre a universidade brasileira.**

O que eu considero é o seguinte: houve uma grande exclusão da Universidade em Portugal no seio das reformas de Ensino. Por exemplo, basta pensar que até 1973, praticamente, havia 4 universidades em Portugal (em Lisboa, Porto e Coimbra), não considerando os casos das Universidades de Angola e Moçambique, cuja fundação como Estudos Gerais data de 1962. Depois nós multiplicámos as universidades e, por outro lado, foram surgindo, baseando-se em parte em instituições existentes, os institutos politécnicos, fundados praticamente em todas as capitais de província, institutos politécnicos que hoje pretendem ser também universidades. Por conseguinte,

este ponto é um aspecto inegável que nós, de alguma maneira, deveríamos valorizar neste tempo. Quero com isto dizer que deve ser considerado como ponto prévio e positivo esta multiplicação de instituições no ensino superior. E quando falo disto estou a falar de Portugal, mas poderia estar a falar de Espanha ou do Brasil. Mas entendo que esta multiplicação não deveria originar uma decadência do ensino superior. O que, porém, trouxe consigo, em muitos casos, foi uma desvalorização de algumas destas instituições. Apesar da imagem positiva que se pretende sempre aparentar, apesar dos *rankings*, desvalorizou-se o que era o ensino universitário. Indiscutivelmente, para mim, sobretudo nas nossas áreas de ciências sociais e humanas, do meu ponto de vista, houve uma desvalorização. Por exemplo, ninguém pode afirmar que os graus concedidos se valorizaram. O processo de Bolonha (que começou por ser uma declaração de princípios muito interessante) veio trivializar a licenciatura. Por exemplo, em Portugal, repara bem, basta dizer o seguinte: no meu tempo, uma licenciatura durava 5 anos, ou, na prática, 6 anos, agora uma licenciatura dura 3 anos. No tempo anterior a estas reformas uma licenciatura era feita com uma certa maturação. Hoje, uma licenciatura em 3 anos e com estes regimes semestrais é algo parecido com uma medicação de urgência: toma-se um comprimido agora, outro daqui a 6 meses e por aí abaixo até perfazer 3 anos. Em 5 anos pode chegar-se a mestre e depois surge naturalmente o doutoramento. Indiscutivelmente, para mim não há dúvida, as universidades em Portugal e, provavelmente, no Brasil, e na Europa, talvez mesmo no Mundo, pesem as aparências de sucesso, desvalorizaram a formação dos estudantes. Mas fala-se aqui muito dos *rankings* (como o de Xangai) e diz-se que algumas das nossas universidades estão nas 500 primeiras universidades mundiais, porque o mundo vive constantemente destas aparências.

O essencial de todos os erros não está, pois, na multiplicação das universidades, mas na sua criação se não houver condições para o fazer. Estou como o meu colega Murilo de Carvalho, que parece ter uma visão negativa em relação a esta situação. Talvez seja um problema de geração e o facto de termos passado por vários tipos de universidade. No meu caso — realço — licenciiei-me em 1966, fui assistente em 1970, doutorei-me em 1978, fui professor catedrático em 1987, depois de passar por várias categorias docentes. Foi toda uma longa experiência. Daí o facto de dificilmente podermos ter uma visão muito positiva da qualidade da Universidade hoje, nomeadamente no que diz respeito às nossas áreas do saber, que exigem tempo, trabalho e uma longa reflexão.

Posso ter uma visão positiva, no sentido quantitativo e o certo é que muita gente que não entrava na universidade está a licenciar-se, a tirar o mestrado e a doutorar-se, mas isso corresponderá a um aumento de qualidade? O meu colega António Nóvoa, dedicado aos problemas pedagógicos e didáticos e que foi reitor e reformador da Universidade de Lisboa,

afirmou — e isso tornou-se uma afirmação paradigmática — que vivíamos num tempo em que temos a juventude mais bem formada de sempre. Eu manifestei sempre a minha discordância relativa. Eu digo que há mais licenciados, há mais mestres, há mais doutores, mas eu pergunto — e isto é uma análise que está por fazer — até que ponto é que a formação destes mestres, destes licenciados, destes doutores corresponde, efetivamente, a uma formação qualitativamente muito positiva?

Não sei o que acontece no Brasil, embora saiba alguma coisa através da minha experiência ali e das informações dos meus colegas, mas o sentido crítico dos jovens perdeu-se em muitos aspectos, quer dizer, o conhecimento é o conhecimento que vem de uma super-informação e de sistemas mais ou menos impostos, e não resulta de uma reflexão pessoal e aprofundada das questões. Esta é uma das causas de até os jovens aderirem ao populismo.

Vou dar um exemplo concreto que eu tenho utilizado muito porque sou historiador. Quer queiramos quer não, a História é a Ciência Social mais antiga, é a que consolidou primeiro a sua metodologia; hoje, a História está debaixo de uma espécie de chapéu de chuva daquilo que se chama "Ciência Social" e toda a gente faz História. Faz História o politólogo ou que se diz politólogo, o sociólogo, o jornalista. Toda a gente faz História. Quer dizer, toda aquela metodologia dura da História, de consultar documentos em arquivos, de consultar livros que dizem respeito à matéria estudada, do meu ponto de vista pode estar a perder-se. A História como ciência dura, consolidada metodologicamente, entrou em crise e sem benefício para as outras ciências sociais, que deixaram também de se desenvolver na sua própria área de investigação e, sobretudo, na sua metodologia de rigor. Hoje, tudo é superficial, estamos no domínio da opinião, que é o que vende... É esta a ideia que eu tenho, sem certezas, pois nunca tenho certezas. Vivo no mundo das interrogações..., na verdade, sempre vivi no mundo das interrogações, de acordo com o meu sentido crítico...

- **Sim... esta sua reflexão remete ao debate sobre privilegiar uma formação estritamente tecnicista e mercadológica em detrimento de uma visão ou concepção mais humanista, social e mesmo crítica. Como o senhor percebe esta questão?**

A meu ver, as universidades mercantilizaram-se, sobretudo universidades privadas. E eu dou-lhe um exemplo concreto, que é o caso da Universidade Católica: é preciso ser quase um milionário para realmente frequentar-se um curso de Medicina, na Universidade Católica Portuguesa. De todo o modo, não estou a pensar numa universidade utópica, acima das suas necessidades, do mundo empresarial, por exemplo. Não estou a pensar nisso, mas estou a pensar sempre no universitário, em qualquer área que se forme, ter, de certo modo, um sentido crítico em relação à realidade em que vivemos, quer dizer, nós estamos a viver hoje uma realidade

mercantilizada: indiscutivelmente tudo é mercantilizado, tudo no fundo é contabilizado em termos de milhões; tudo é contabilizado...

Há uma valorização das áreas tecnológicas e uma desvalorização do mundo das Humanidades e das Ciências Sociais? Mas, mesmo no que diz respeito a estas últimas, o que é valorizado nas Ciências Sociais hoje? Quem ganha bolsas de estudo? Que projetos é que são valorizados? São aqueles projetos que realmente têm a ver com o desenvolvimento dito regional, turístico, empresarial...? Tudo isto se passa num mundo pragmático, numa sociedade neoliberal. Não vamos esquecer isto: vivemos efetivamente nesta sociedade neoliberal capitalista. Não é à toa que a Universidade não consegue ultrapassar isto, porque... o que que é valorizado? Quando há os tais *rankings*... o que é que é valorizado?

Esta lógica da tecnologia, da aplicação das ciências ao desenvolvimento económico, é isto que é valorizado...claro. Eu não estou a afirmar que isto não é importante, que a relação universidade e empresa não seja relevante. Porém, devemos perguntar, por exemplo, no caso de a Engenharia ou de qualquer outro curso técnico virado para a produção: O que que se produz? Como se produz? Para que se produz? Isto é o mínimo que se pode pedir a alguém que, efetivamente, frequenta uma universidade..., é esta a grande questão que deve ser equacionada. Por outras palavras: só o que dá rendimento material deve ser valorizado? Julgo que as Ciências Sociais tiveram de se adaptar ao mundo da produtividade e constituem muitas vezes uma espécie de enfeite das Tecnologias e das "Ciências produtivas". Mas o mais importante a ser equacionado é saber se o que a Ciência faz, em que domínio for, tem como objetivo o Homem ou a simples Produção. Li em tempos a reflexão do filósofo Lipovetsky, que dizia que se falava muito de alterações climáticas, mas esquecia-se que o principal responsável para que houvesse uma transformação de paradigma deveria estar na Ciência e na Técnica mais do que no consumo individual, sempre difícil de reduzir (apesar de poder e dever haver uma educação do indivíduo para a cidadania), neste mundo de sedução e de espectáculo. Esquece-se porventura — e este é um argumento de historiador — que as grandes riquezas do século XVI resultavam da procura de bens não necessários, como a pimenta ou a canela.

Deixe-me relatar uma pequena experiência de quando eu fui ao MIT, em Boston. O tão falado Instituto de Tecnologia de Massachussets tem como linhas fortes, além das tecnologias, a Literatura, a Filosofia, a História. Ora, eu não estou a dizer que todas as pessoas que saem do MIT, saem com um sentido crítico e também com um conhecimento profundo nessas áreas. Não digo isto até porque não conheço suficientemente o MIT, mas, de qualquer maneira, guardei este exemplo, que acho significativo. Outro exemplo: eu comecei a dar aulas, numa determinada ocasião, em 1973, na Universidade de Aveiro, altura em que ela foi fundada. e, curiosamente, dei

aulas num curso de Telecomunicações. Quem organizou o currículo integrou nele uma cadeira de História da Cultura, e eu fui lá dar essa disciplina com outros colegas, orientado pelo meu mestre. Com isto, eu quero dizer, acima de tudo, que seja nas Tecnologias, seja nas Humanidades, seja nas Ciências Sociais, seja em que área for, o que é fundamental é, no fundo, existir o espírito crítico. É este espírito crítico que se abafou, pois toda a lógica do mundo é a lógica da produção. E se a grande maioria dos estudantes quer ir para as áreas de Tecnologias, ou para a Medicina ou outras ciências práticas, não é apenas por vocação nem por uma razão social. Mesmo em relação à Medicina, que deveria ter uma função essencialmente social, é por causa do próprio prestígio da Medicina, que talvez em Portugal esteja já em fase decrescente devido às dificuldades de ter uma vida rentável, sobretudo para os parâmetros que os médicos exigem.

Eu sou filho de médico, um médico da aldeia. Havia então médicos que representavam um estrato social superior (os especialistas das cidades) e havia outros médicos de um estrato social completamente diferente (os "médicos da aldeia"). O que eu quero com isto dizer é que hoje quem vai para a Medicina ou quem vai para as Ciências Tecnológicas, Engenharias ou para Gestão (outra área atractiva), pensa no seu próprio estatuto e (em certos casos) menos na vocação e no sentido social da sua prática.

Há outro aspecto também que eu devo lembrar e sobre o qual nunca se fez verdadeiramente uma investigação: fala-se das universidades, que é preciso criar universidades... tudo bem! Mas eu gostava de saber se se fez alguma vez um estudo correcto acerca do sucesso social delas. Gostava de saber quantos licenciados, mestres e doutores estão desempregados ou estão subempregados; normalmente não estão desempregados, mas estão subempregados. Quantos e porquê? É isto que eu gostaria de saber.

- **Isto é: se a Universidade está cumprindo o papel ou se é necessário haver mais universidades ou não...**

Exatamente! Quantos estão subempregados? Isso é um velho problema em Portugal! A Universidade, no século XIX, formava "bacharéis" (era o título que se dava aos actuais "licenciados", que querem até — alguns — ser tratados logo por "Drs.", apesar de haver também o grau de doutores, reservado só a poucos ou a menos), mas qual era o seu papel na sociedade e qual o seu tipo de emprego? Rafael Bordalo Pinheiro e Ramalho Ortigão têm uma interessante folha sobre o tema no *Álbum das Glórias*, que intitularam "A Universidade de Coimbra, a Mãe dos Bacharéis". Em tons caricaturais (na caricatura, de Bordalo, e na sua longa legenda no verso da

folha, de Ramalho) dizia-se que toda a gente queria ser bacharel, mas depois ficava-se desempregado e tinha de se ir trabalhar para um emprego qualquer que se conseguisse. Este é um grande problema em Portugal — um problema de sempre. Quando estamos a pensar no final do séc. XIX, estamos a pensar numa espécie de universidade de elites, digamos assim, pois pouca gente ia para as universidades. Hoje pensa-se que toda a gente deve ir para a universidade. Nós temos de fazer vários tipos de investigação... vários tipos de investigação com relação à Universidade, para se perceber se a universidade é uma Universidade, em termos quantitativos, adequada, mas também, qualitativamente; se ela está a cumprir os seus objetivos. A questão é esta!

- **Na sua visão, qual é o papel da Universidade ou, se quiser, seu objetivo?**

A Universidade sempre teve como objetivo — ou deveria ter como objetivo — criar ciência; depois, criar profissionais, e também, ser uma peça fundamental em termos de crítica da realidade, da realidade social, científica, cultural, etc. Esse é o objetivo! A grande questão é essa! Agora, a pergunta que se tem de fazer em relação a cada universidade é perguntar se a universidade cumpre estes objetivos. Isto é uma velha questão que aparece e reaparece. Só quem não lida com documentos sobre universidades é que não se apercebe dessa situação.

É preciso perguntar sempre se a universidade tem realmente um sentido crítico, no sentido correcto da palavra, que significa realmente olhar para uma realidade e discutir esta realidade. É essa a grande questão.

Também me pergunto se realmente os nossos estudantes passam pelas universidades com o objetivo principal de serem profissionais bem pagos, o que muitas vezes não são ou acabam por não ser.

Há cursos em Portugal — assunto sobre que eu acho interessante refletir — em que é preciso uma grande classificação e, teoricamente, uma grande competência, por exemplo, a Psicologia. Eu pergunto a mim próprio: quantos psicólogos efetivamente têm emprego e quantos são desempregados ou subempregados? Há cursos para os quais praticamente não há emprego e, ainda assim, continuam a existir. Outro exemplo são as Ciências da Educação. Não estou a falar da didática, da pedagogia, daqueles alunos que se formam numa determinada ciência (por exemplo, a Matemática) e depois vão ensiná-la com métodos pedagógicos e didáticos apropriados. Refiro à especialidade propriamente das chamadas Políticas da Educação, as quais hoje são (estão) sempre a ser criticadas por professores que estão no terreno, estão nas escolas. O curso de Ciências da Educação existe fora de um contexto prático e, depois, não há propriamente um emprego ou há poucos empregos nestas áreas. O que quero dizer, neste sentido, a partir destes exemplos, é

perguntar se a universidade se discute a si própria. Aliás os meus colegas da Faculdade de Letras — escola que mantém a denominação de sempre, correspondente às Ciências Sociais e Humanidades — dizem sempre que, realmente, o sentido crítico quase desapareceu. Não se discute, ou, discute-se muito pouco...

Quer dizer: o mundo está complicado, o mundo vai-se desenvolvendo, vai avançando e encontramos situações de desenvolvimento tecnológico incrível e, a par disto, situações de pobreza; encontramos situações de laicidade, de separação da sociedade civil das igrejas, mas vemos aparecer, cada vez mais, mesmo na Europa e na América (já nem falo do que sucede no mundo muçulmano), religiões a desenvolver toda uma ação política e ideológica. E a universidade, o que é que faz em relação a isto? Esta é outra pergunta que eu faço.

Outra questão que eu discuto. Há dias li uma entrevista, a que já me referi, de José Murilo de Carvalho (historiador que muito admiro e que é doutor *honoris causa* pela minha Universidade) no jornal *Público*, que me atraiu pelo que concordo, pelo que discordo e pelo que questiono, dado que nada é simples e muitas vezes não é o que exatamente parece. Salientou que no Brasil não há universidades até ao século XX, ao contrário do que sucedeu nas colónias espanholas da América e na América do Norte, em que surgiram, no primeiro caso, no século XVI e, no segundo, nos séculos XVII-XVIII. É verdade, mas nas colónias espanholas elas foram organizadas por ordens religiosas e não pelo Estado. Quer dizer, "Universidade Pública", no sentido que surgiu em Portugal, não existiu também. Aqui tivemos uma Universidade jesuítica, em Évora, do final do século XVI, que foi extinta pelo Marquês de Pombal. Nós tivemos, para o bem e para o mal, um outro sentido de Universidade, pois, apesar do acento religioso da cultura, pensámos na Universidade como uma instituição estatal. E isso foi reforçado pelo pombalismo e, depois da Revolução Francesa, no seio do liberalismo ou dos liberalismos, que discutiram o sentido corporativo da Universidade (que, de resto, constituía a sua essência institucional). Daí que nunca se tivessem criado instituições do Ensino Superior em Portugal com o nome de "Universidades" até à I República, até 1911, altura em que António José de Almeida criou as universidades de Lisboa e do Porto. Durante o período liberal criaram-se sim Academias, Institutos e Escolas, como a Academia Politécnica do Porto, o Instituto Politécnico de Lisboa e as Escolas Médico-Cirúrgicas. Em Espanha e nas suas possessões é mais evidente a importância da Igreja na formação e na vida das universidades. Algo parecido e diferente se passou nos Estados Unidos, onde grande parte das universidades surgiram no contexto de organizações religiosas e de comunidades de cidadãos. É por isso (julgo eu) que no Brasil só aparece em 1920 uma instituição com o nome de "Universidade", a Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro), embora

existissem antes escolas de Direito, de Medicina, de Minas, etc. que não tinham o nome de "Universidade".

A palavra "Universidade" origina normalmente a ideia de uma instituição relevante que, realmente, pode não corresponder, muitas vezes, à realidade. O que é preciso é — como se fez noutros tempos — discutir o sentido da Universidade e saber se uma instituição com esse nome corresponde ou não a uma instituição significativa em termos de criação científica, de formação profissional e, além disso, em termos de uma cultura crítica. Por isso admira-me, mas compreendo até, em sentido simbólico de valorização institucional, por vezes falsa, que os Institutos Politécnicos hoje queiram ter o nome de "Universidades", porque o conceito de Universidade se tornou a valorizar e até a glorificar, enquanto em França, por exemplo, no final do século XVIII "Universidade" era um nome correspondente a uma instituição de *Ancien Régime*, a ponto de terem sido extintas as universidades (instituições com esse nome, entenda-se), só regressando no final do século XIX com Louis Liard. O que se criou entretanto foram as "*grands écoles*".

Eu não tenho nada contra alguns Institutos Politécnicos passarem a universidades, desde que tenham toda uma organização e os seus professores tenham habilitações e competências para serem "professores universitários". Mas, não é necessário que sejam, que passem a ter o nome de universidades, para serem valorizados. "Instituto Politécnico" foi e é um conceito interessante que deveria orgulhar os seus professores e alunos.

Isto quer dizer que pode haver institutos politécnicos que sejam até mais interessantes do que uma universidade. O conceito de Universidade é um problema complexo que tem de ser discutido e não é discutido. Enfim, um ponto que sintetiza tudo: querer ser "Universidade" (mesmo quando não há condições para o ser) trata-se mais de uma questão política e de prestígio formal do que propriamente de uma questão científica ou cultural. A Universidade é uma instituição acima de tudo científica e cultural. Assim como pode ser, talvez com um sentido mais prático, o Instituto Politécnico. Atenção, porém: quando falo de *científico* e *cultural* devo também falar de aspectos sociais do próprio desenvolvimento, não excluindo a relação universidade/empresa, de que tanto se fala, desde que essa relações sejam olhadas criticamente, não pensando apenas no desenvolvimento capitalista, mas pensando no desenvolvimento social. Isto é o que se discute ao longo de tantos anos e devia continuar a ser discutido, nesta sociedade essencialmente neoliberal.

- **O senhor falou acerca dos profissionais que muitas vezes não têm emprego, mas também acerca da visão crítica. Embora a universidade forme profissionalmente seus estudantes, não é ela que gera os empregos. Considerando a dependência do financiamento público, a universidade deveria deixar campos de conhecimento que, a princípio, não têm espaço ou demandas de mercado? Um exemplo clássico,**

por assim dizer, os filósofos. O mercado demanda filósofo? Se não, ou se for uma demanda muito baixa, pouco atrativa, o curso deveria ser extinto, por exemplo?

Claro que não! Aliás, este problema da Filosofia existe também com outro tipo de culturas. A uma dada altura, colocava-se este problema relativamente à questão dos Estudos Clássicos, do latim e do grego, que são fundamentais dentro de uma cultura ocidental, e não só. Agora, quanto a esta questão prática, se não pragmática, eu acho que pode haver um curso de Filosofia e pode pensar-se concretamente num conceito de emprego para os filósofos. A Universidade pode pensar esta questão. Hoje todos nós sabemos a importância que podem ter os especializados nas áreas dos estudos clássicos, do grego ou do latim, na importância que pode ter um filósofo. Mas poderá e deverá pensar-se na questão do emprego, pois se ainda existe Filosofia no ensino secundário, o Latim e o Grego (dantes obrigatórios para entrar em certos cursos da universidade) deixaram de ser obrigatórios, e obviamente, ninguém vive apenas a filosofar (*primum vivere, deinde philosophari*) ou a traduzir textos do latim — do latim clássico ou do latim medieval ou do latim renascentista. Evidentemente que tens razão, quer dizer, as universidades dependem dos orçamentos, do Estado, mas, por outro lado, também o emprego depende, em grande parte, dos investimentos do Estado.

A grande questão que se coloca muitas vezes é que se pensa que determinadas áreas, de natureza cultural ou patrimonial — é importante que se fale disto, mas pensa-se que isto não é significativo —, não tiram rendimento. Apesar de tudo, começa a aperceber-se a importância destas áreas do conhecimento, mas a pergunta que se faz sempre é se, efetivamente, se valorizam estas áreas em termos financeiros para que realmente haja emprego.

Aliás, eu não sei se sabes uma coisa que é importante: hoje vive-se uma crise de professores em Portugal. Há falta de professores. Isso é uma coisa que já se esperava há muito tempo... Porquê? Porque se desvalorizou a profissão do professor, que é uma profissão nobre. A vida do professor é uma vida de quase 24 horas, cheia de burocracias e mal paga, sobretudo se se tiver em conta a sua deslocação (embora entenda que um professor deve, se possível, residir no local onde foi colocado para perceber a sua vida e contribuir para o desenvolvimento regional e local). Daí que as pessoas já não queiram ser professores. Naturalmente...

Por isso surgiram leis para conceder a profissão de professores a pessoas que não têm formação para serem professores. Deste modo volta-se atrás...

Lembro-me do meu tempo em que eu fui professor num colégio, aqui próximo, em Anadia — na zona da Bairrada..., dos vinhos da Bairrada, que são dos melhores em Portugal [risos] —, fui professor ali e tinha a formação quase completa, pois só me faltava apresentar a tese para ser licenciado (uma licenciatura de 5-6 anos). Estive ali durante todo o ano a ensinar e, ao mesmo tempo, a escrever a minha tese de licenciatura, o que era complicado. Eu era professor de História

e o professor de Filosofia foi chamado para o serviço militar. Na época, foi-se buscar um indivíduo que, até por acaso, culturalmente, era muito interessante, mas que não tinha o nível de formação para dar Filosofia. Isto hoje pode vir a acontecer outra vez, pois esqueceu-se da importância da formação e dos objetivos desta formação.

Hoje, por falta de licenciados e devido à falta de atractivo em ser professor — há muitas escolas em zonas do interior (e ainda bem, num pequeno país que continua a ser, infelizmente, centralista) —, os alunos ficam sem professores. Vê, pois, o que é ter de se dar um lugar de professor a quem não tem formação. Por exemplo, na área do Português os alunos acabarem por ter um professor de Português sem formação adequada. É uma situação ridícula.

Mas, neste âmbito, deverias falar com um professor do ensino básico ou do ensino secundário, que conhecem melhor do que eu esta situação. Realmente desvalorizou-se a formação e a profissão. Daí que se esperem experiências desastrosas. O mesmo sucederá, por certo, no Brasil, onde o problema será talvez ainda mais grave.

- **Ao que parece, aquele sentido crítico se perde, ao menos em parte. A que que pode ser atribuído isso? Porque há uma relação com o Estado, que é orçamentária, mas não apenas. Porquê esta perda do sentido crítico? Seria também uma política do próprio Estado, digamos assim, uma política de Educação Superior que desestimula isso, ainda que por vias indirectas?**

Há pouco falávamos de uma coisa que me parece importante quando olhamos para o que nos rodeia: vivemos num mundo capitalista. Por conseguinte, quando, efetivamente, se pensa, quase exclusivamente, no tal capital, desaparece o espírito crítico. A questão está aí!

Eu queria sobretudo chamar a atenção para este aspecto que me parece importante: perdeu-se o sentido público. Não estou a falar de *estatal*, estou a falar do *público*.

Eu costumo dizer que não sou republicano (por oposição a monárquico, que também não sou), eu sou *res-publicano*, e quando digo *res-publicano* é porque se perdeu o sentido público, porque o público tem este sentido humanista, o sentido da confraternidade e da solidariedade.

- **Tem a ver com o bem comum?**

Como o bem comum, exatamente. Todo este sentido, no fundo, vai-se perdendo..., vai-se perdendo, ou perdeu-se sempre, ou nunca existiu, talvez, pelo menos em sentido absoluto (nada existe em sentido absoluto). Seja numa república ou numa monarquia, seja numa linha social-democrata ou num sistema socialista ou comunista, também temos exatamente um sentido que, do meu ponto de vista, não é um sentido público, mas um sentido estatal. Aquilo que eu vi na União

Soviética (estive na então União Soviética duas vezes e contactei colegas de lá, com as suas experiências e opiniões, que emitiam discretamente) era de natureza *estatal*. Não havia propriamente a consciência da solidariedade social e, sobretudo, da liberdade de pensar. Havia sim uma ideologia que se integrou no Estado e de alguma maneira se multiplicou nas instituições, nas universidades e nas ciências. Isto não é o que chamo *público*. Do meu ponto de vista, o público tem de supor sempre a liberdade, condicionada pela igualdade e pela fraternidade. O grande objetivo é, pois, conquistar a democracia (social e liberal), o que é sempre uma utopia, pois a democracia tem também em si própria as sementes do capitalismo, da desigualdade e até de correntes contra a liberdade (mesmo que a proclamem) e contra a fraternidade. Tudo isto parece uma contradição, mas não o é, se observarmos os conceitos sem preconceitos ideológicos e de forma racional e objectiva. Esta é a finalidade da Ciência e, assim, da Universidade.

- **O senhor acha que a Universidade consegue ou tem capacidade para mudar isso, para se reformular? Ou seja, o senhor acha que ela tem autonomia suficiente para isso ou é mais refém desse sistema, desse modelo?**

Eu acho que não se pode negar a capacidade de uma universidade se regenerar... ou repensar, ou refletir ou autocriticar... Evidentemente que isto tudo pode e deve acontecer. Há períodos em que a Universidade assumiu determinado tipo de posições mais críticas em relação a si mesma, através de seus órgãos próprios ou através de seus estudantes e professores (e até de funcionários, que podem e devem, evidentemente, também criticar a instituição em que trabalham). Há períodos em que isso aconteceu, nós temos aqui casos exemplares, neste século e no anterior, na república, em ditadura e em democracia. Mas, eu acho sempre complexo, complicado, que se ultrapasse determinado *sistema* que está instalado. A Universidade tem a sua autonomia, tem a sua autonomia científica, a sua autonomia pedagógica, para o bem e para o mal. Agora, se tem capacidade, efetivamente, para enfrentar um *sistema*, é sempre difícil dizer. Mas vamos pensar que isso possa ser possível. Veja o que se passa hoje em Portugal: os professores do ensino básico e secundário estão em luta por novas condições de ensino, tendo em conta a valorização da Escola Pública. Os professores da Universidade estão quase silenciosos e, todavia, há falta de professores do quadro, têm dificuldade em subir na carreira, dão muitas aulas, o que impede de se actualizarem cientificamente e de produzir ciência... Fala-se por vezes que eles ou os investigadores de centros não falam porque têm medo das consequências! Será possível neste tempo de democracia?! A crítica tem de ser assumida por cada um e a ciência é um constante debate. É por isso que agora me recuso a ser *referee* de artigos de revista, porque entendo que o anonimato não deveria ser possível na Ciência, assim como na sociedade democrática

É difícil, pois, que a Universidade neste sistema instalado tenha capacidade para mudar a situação existente, a não ser que o mundo mude, que as coisas se alterem. A História é uma espécie de espiral, ou seja, nós vamos passando por determinados momentos semelhantes embora diferentes. Por vezes parece que somos História e noutros parece que estamos fora dela ou nos deixamos levar por ela. Há, no entanto, determinados tipos de conflitos que surgem e põem em causa determinados sistemas. Naturalmente, isso pode acontecer e a Universidade pode, evidentemente, voltar a ser crítica em relação ao sistema que se instalou.

Lembra-se de quando eu lhe falei, há muito tempo, da importância de haver um grande colóquio que discutisse a Universidade. Discutir a Universidade tal como ela é, como ela deveria ser ou talvez pudesse vir a ser, autocriticando-se, refletindo sobre ela mesma. No fundo, isso é difícil de fazer, como se vê, pois esse colóquio nunca se realizou.

Enfim, actualmente não creio que a Universidade consiga discutir-se, discutir-se a si própria, dentro do quadro que temos, económico, social, cultural e político do país e do mundo, ou do continente. Os próprios meios de comunicação não geram esse debate, porque estão integrados, mais ou menos, no *sistema*. Há semanas pediram-me para colaborar num programa da televisão pública (um "programa-espectáculo" sobre a Universidade, como lhe chamei) em que me davam quase um guião. Recusei participar, evidentemente, mas aprontei-me para intervir num programa que discutisse a Universidade. Foi-me logo dito que não era esse o objetivo de tal programa.

- **O senhor tinha mencionado este desprestígio hoje que a educação tem, dos próprios professores, especialmente na escola primária e secundária. Mas, me parece que, pelo menos no caso do Brasil, isso acontece com a educação superior, sobretudo com a universidade pública. Como o senhor vê essa situação em Portugal?**

Eu acho que na Universidade aqui, felizmente, ainda não há a noção de que as universidades privadas são superiores, há um certo respeito pelas universidades públicas ou estatais (porque uma universidade privada pode ser "pública"), que, todavia, parece diminuir de dia para dia. Considerando a Universidade Católica também neste ponto, entendo-a como privada. Todavia, a Católica tem uma situação especial em Portugal: o Reitor da Universidade Católica pertence ao CRUP, o Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas, e está isenta de algumas contribuições e certos impostos, tendo, porém, algumas garantias das universidades públicas.

Se digo que, apesar de tudo, há um respeito pelas universidades públicas em relação às privadas, é porque as privadas tiveram aqui um nascimento muito especial. Eu tive uma vez uma discussão com um colega meu, de Direito, que me dizia: “Tu nunca consideras bem as

universidades privadas, mas as universidades americanas, as grandes universidades americanas, são privadas...” Eu disse: aceito que sejam, mas as universidades americanas privadas têm uma história longa de séculos e uma forma de nascimento especial num mundo liberal comunitário. É que as Universidades privadas em Portugal apareceram como puras empresas, tirando uma ou outra que pode ter um sentido mais crítico, mais científico, mais cultural e até mais ideológico. De uma maneira geral elas tiveram um sentido perfeitamente empresarial,

O caso da Universidade Católica, como dizia, resulta de concessões do Estado. Tem origem na Concordata de 40, em que já se promete a formação de escolas próprias ou, pelo menos, de um ensino católico especial. Ela deveria ter nascido por sua conta, mas o Estado de Salazar não o permitiu ou só o permitiu tardiamente e com determinadas condições, que afinal a ligaram ao Estado. Nada tenho, obviamente, contra a formação da Universidade Católica, desde que ela seja tratada como uma universidade confessional aberta, que se administra a si própria. Mas já não concordo que tenha diferentes condições de qualquer universidade particular, pois exige pagamentos de propinas (ou seja, taxas de frequência pagas pelos alunos) muito acima de qualquer universidade pública, e contraditoriamente, tem benesses especiais próprias das escolas públicas.

- **No Brasil as Católicas também têm essa lógica...**

Sempre! E ninguém discute o valor das universidades católicas. Porque considero a Universidade Católica Portuguesa uma das melhores universidades privadas! O que existe — hoje que se fala tanto do tema — é um Clericalismo Católico, ou seja, um Poder Clerical, quando a Igreja devia ter como seu objetivo o Sacerdócio. Talvez não seja por acaso que o primeiro curso laico da UCP tenha sido um curso de Ciências Empresariais. Aceitaria isso desde que se tivesse em conta uma doutrina de empresa social. Mas o que sucede hoje é que os cursos de Economia servem um sistema neoliberal, como quaisquer outros.

- **No Brasil também se pode afirmar algo assim sobre as católicas...**

Mas que sejam consideradas privadas! É assim que deveriam ser consideradas, pois trata-se de instituições ligadas a outro Estado, como, por exemplo, a outro nível, as escolas da *Alliance Française*. E cada um que pague, sim senhor, as suas propinas, como se paga para qualquer outra universidade: a Autónoma, a Lusíada, a Portucalense, a Lusófona, etc. São privadas, é isto que eu pessoalmente entendo! Algo de idêntico se passa com a Saúde, embora tenha como princípio — se quiseres "cristão" (embora eu seja agnóstico) — que a Educação e a Saúde são direitos sociais. Isso, de resto, está consagrado na Constituição. Considero importantes e mesmo necessárias as

instituições de saúde privadas, mas elas devem ser complementares ou suplementares das públicas. Só assim elas são mesmo "públicas".

Agora, há aqui uma outra história que temos de contar em relação também às públicas: é esta internacionalização, este espírito internacionalista que hoje parece existir como uma espécie de sereia; cursos que são dados em inglês, os trabalhos de investigação mais valorizados serem em inglês, por exemplo. Esta lógica da internacionalização é uma coisa que eu não suporto. Sou, obviamente, adepto da internacionalização, como uma interligação de universidades e respectivos saberes, de todo o mundo, mas não numa lógica de dependência. Recordo muito bem quando os meus colegas juristas iam para a Alemanha especializar-se: a primeira coisa que faziam era ficar um ano na Alemanha a aprender alemão. Para ir para a Inglaterra tinha de se saber inglês, para França de se saber francês... Em Portugal, e já nos outros países, necessariamente tem de se falar e de escrever em inglês, como noutros tempos se tinha de escrever as teses em latim. Compreendo, até certo ponto, que haja uma língua de compreensão universal, por exemplo o inglês, mas que ela não seja entendida como um instrumento fundamental do saber, em sentido imperial. Por isso lembro-me sempre da anedota clássica do professor que falava cinco línguas e os seus colegas diziam de forma crítica: "É pena, pois assim diz asneiras em cinco línguas". Ao nível das ciências mais ligadas à área económica e financeira, as escolas até dão prioridade à sua identificação em inglês! Francamente, são estas coisas que, devo confessar, me custa a entender...

- **No Brasil também há uma busca por uma internacionalização e nem sequer se discute efetivamente o que isto quer dizer. Especialmente na pós-graduação, os critérios de avaliação da CAPES parecem atribuir um peso cada vez maior a uma certa internacionalização linguística e menos à profundidade dos conhecimentos.**

Aqui parece acontecer o mesmo! Mas, quero reafirmar que não tenho nada contra a internacionalização. Pelo contrário, a Universidade, por natureza, deve ser internacional. E longe de mim defender uma universidade nacional, no limite, nacionalista. Não é isto o que eu estou a dizer, até porque passei a vida a correr o mundo universitário em quase todos os continentes...

Agora, o que eu penso é que esta internacionalização não se deve integrar num *sistema*, no tal sistema neoliberal que supõe necessariamente o uso da língua inglesa, atendendo menos ao peso científico. E eu não tenho nada contra o facto de ter necessidade de falar inglês em determinadas circunstâncias, ou francês ou espanhol. Não tenho nada contra isso e defendo que, realmente, nós devemos ter uma relação fortíssima com qualquer país.

Eu vou dar um exemplo concreto, a que já me referi: os artigos que são mais valorizados, como sabes, são os artigos em inglês, publicados em revistas por vezes menos significativas, mas que usam determinados critérios "internacionais". Há livros e artigos que vêm do estrangeiro e,

mesmo que nada signifiquem de extraordinário, só logo traduzidos para português, enquanto textos originalíssimos e de grande importância científica não são sequer publicados, pelo menos em papel. Por outro lado, surge correntemente a ideia de quem é doutorado numa Universidade americana, inglesa... é uma mais-valia. Todavia, tive a experiência de ter de analisar uma tese que provinha de uma universidade de um desses países para lhe conceder o reconhecimento ou a equivalência e essa tese não tinha qualquer valor científico. Mas repito, mais uma vez: a Universidade por natureza é universal. Isso faz parte do espírito da própria Universidade, desde a sua origem, embora esse espírito passasse fundamentalmente pelo sentido "universal católico", de onde o conceito, dito em latim, *Ius ubique docendi*, direito de ensinar (no sentido amplo) em qualquer lado do mundo (católico ou de difusão católica).

Claro que hoje não é assim, as coisas hoje têm outro caráter; não passam pelas religiões, obviamente ou não deveriam passar. Mas passam pelo espírito de "outras religiões", que são as religiões da produtividade económica e menos pelas razões da solidariedade. Nisso é que deve constituir o sentido da "Universidade". E, obviamente, produtividade e solidariedade, público e privado, não se excluem necessariamente. Até se podem e devem completar.

- **Tudo parece acabar numa espécie de enquadramento em determinado modelo, um modelo hegemônico, que acaba dominando...**

É exatamente esta a questão!

- **É quase como se as nossas universidades fossem filiais de outras universidades estrangeiras que imaginariamente detêm o domínio do saber, não é assim?**

Exactamente. É esta lógica, e isto acontece com certeza com as avaliações da CAPES, como acontecerá aqui com a Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Os candidatos são valorizados por artigos que são publicados no estrangeiro e não têm, por vezes, o mínimo de valor. Mas é isto que sucede.

- **Isto acaba repercutindo nas classificações, nas qualificações, nos *rankings* que acabam não refletindo a realidade, mas que refletem apenas a adesão a um modelo. Uma universidade portuguesa ou brasileira, que atua na sua própria realidade, vai ser classificada como inferior...**

Mas é isto o que está acontecer, essa é a nossa angústia...!

- **Diante deste contexto, como é o estudante universitário, hoje, na sua visão?**

Ora bem... não gosto muito de falar sobre isso por uma questão muito simples: estou aposentado há já bastantes anos e, por conseguinte, não convivo no dia a dia com estudantes. Apenas apresento dúvidas e não faço afirmações. Agora, a ideia que eu tenho, normalmente, é baseada na experiência de alguns dos meus colegas que estão ainda em serviço. É a ideia de que realmente o estudante hoje não aplica o seu sentido crítico e a sua capacidade de intervenção, que deveriam constituir algumas das suas qualidades. Eu estudei jornais estudantis, académicos e não só, dos séculos XIX e XX, em que eles publicavam artigos muito críticos em relação à Universidade, à época em que viviam, à própria sociedade e à política vigente. E normalmente eram os melhores que intervinham, pois estudo e intervenção não estão desligados. Quando olho para os estudantes de hoje, vejo que os interventivos estão muitas vezes integrados em partidos ou em esquemas mentais, em sistemas, mas isso não se traduz, duma maneira geral, num sentido crítico.

Aliás, os próprios órgãos universitários, como sabemos, pelo menos aqui, dentro do estatuto da Universidade agora vigente, encurtaram-se e são meros órgãos de apoio ao poder ou aos poderes. Dantes os órgãos tinham uma grande representação de estudantes e eram órgãos de debate, de debate efetivo sobre a Universidade. O estudante não funciona agora como uma alavanca crítica da Universidade e da sociedade.

Não se pense que quero fazer passar a mensagem de que "no meu tempo é que era bom". Tenho consciência que passei por situações por que, efetivamente, os estudantes de hoje não passaram e eles passam por situações que eu não passei. Todos pertencemos às "nossas gerações" que são obviamente diferentes, Mas o que o julgo é que a maioria dos estudantes de hoje se interessa pelo divertimento, pelas festas, pelas "praxes", pela possibilidade de virem a ter um bom emprego, que muitas vezes não virão a ter, e não exercem o poder de crítica que deveria ser uma das características mais evidentes no seu comportamento.

Falámos atrás das Universidades e da religião. Hoje, que vivemos em democracia, e, por isso, num sistema que deveria ser de separação das universidades públicas de qualquer religião, vemos que elas fomentam cerimoniais religiosos como se fossem cerimoniais das próprias universidades. Por exemplo, a "bênção das pastas", que é uma cerimónia que se realizava já no meu tempo. Eu, que fui católico, participei como estudante nesse cerimonial promovido, sobretudo, pela Igreja, mas não participavam os meus colegas que não eram. E eu fui estudante no tempo do salazarismo. Pois hoje tal cerimonial é, em algumas universidades, um número da festa em que participam católicos e não católicos. E, sobretudo, há universidades públicas e escolas de ensino superior em que elas próprias organizam esse cerimonial. Pode ser até que no Brasil não aconteça este tipo de situações, mas aqui acontece. Ou seja, não sou contra esses cerimoniais, mas não devem

ser as universidades (ou algumas que os promovem) a organizarem. A luta pela Universidade laica (o que nada tem com a existência de religiões e das suas práticas, que devem viver, tanto quanto possível, à sua margem) é uma longa luta em que participaram professores e estudantes. Hoje nem uns nem outros participam nessa luta. Veja-se o que se passa na Universidade de Coimbra no que diz respeito a outra manifestação. O reitor convida os professores e os estudantes para a missa da Imaculada Conceição, "padroeira da Universidade" desde 1646. Esse acto é a meu ver anticonstitucional. No entanto — que eu saiba — só alguns poucos professores tomam posição contra essa situação.

- **O senhor projeta algum cenário para a universidade num futuro próximo?**

Não...não imagino não..., para ser muito sincero. Enfim..., o meu tempo já passou, como costume dizer! Este é um tempo para os outros, para os mais novos e não é para mim, que estou com 80 anos. Digo algo semelhante ao que dizia, em entrevista, Murilo de Carvalho: o meu tempo passou! Estamos na idade das tecnologias da comunicação, que também utilizamos, mas não somos participantes de muitas das suas vantagens e, sobretudo, do que consideramos os seus vícios.

Realmente, nós entendemos a Universidade de uma determinada maneira, que já não é a que existe actualmente. Quando fui candidato a Reitor em 1998, como sabes, fiz um programa que provavelmente ninguém leu [risos], onde estava o essencial do que penso sobre a Universidade. Além disso, em 2014-2015, como também muito bem sabes, escrevi contigo um livro intitulado *Que Universidade?*, onde desenvolvi algumas ideias.

A verdade é que a ideia que tenho da Universidade é diferente da que hoje existe e que se vai consolidando (ou fazendo degradar esta velha instituição). Sou herdeiro dos meus mestres, particularmente os Professores Joaquim de Carvalho (que não cheguei a conhecer, pois morreu antes de eu ser aluno da Universidade, mas cujos textos foram para mim fundamentais), Sílvio Lima (que foi, na verdade, meu professor e que falou constantemente nos seus ensaios do espírito crítico), Miguel Baptista Pereira ou Maria Helena Rocha Pereira (que me obrigaram a ter o sentido do rigor e da reflexão crítica) ou J. S. Silva Dias (que orientou as minhas teses de licenciatura e doutoramento, ensinando-me a usar uma metodologia histórica moderna, criativa mas objectiva, e que teve a qualidade de ter fundado uma "escola", o que fui tentando fazer ao longo de 40 anos). Hoje muitas coisas mudaram e dificilmente me revejo no que é feito, mesmo no que tentei criar. Por exemplo, fundei um centro de investigação [CEIS20, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX], a que eu pertença ainda como colaborador, mas este centro de investigação hoje já não é o que eu pensei. Portanto, eu próprio tenho que aceitar este meu centro de investigação tal

como ele existe hoje! Continuo a participar na vida deste centro, mas entendo que realmente já não é o centro que eu pensei. É outro..., já é outra realidade... Melhor? Pior? O futuro o dirá. Evidentemente, se num determinado momento me sentir mais afastado dele do que dentro dele, então eu saio, mas não há razão para isso, nem sinto motivo para o fazer. O tempo já não é meu; o tempo é dos outros e, nesta perspectiva, eu não imagino, para responder à tua questão, não imagino outro mundo. Já passei por muitas causas perdidas... Por isso mesmo eu não posso imaginar, neste momento, qual deve ser o futuro da Universidade. Eu, sendo um idealista, não sou um entusiasta da utopia.



- **Para finalizar: aquela pergunta título do nosso livro continua valendo: *Que Universidade?***



Que Universidade...? Evidentemente que sim... Essa ideia, apresentada de forma interrogativa, mantém-se sempre: Que Universidade...? Quando perguntamos “que Universidade?”, falamos da essência da Universidade, ultrapassando aquilo que é efémero, que, como sabes, significa "o que se mostra num dia", o que vai mudando. É a pergunta que se tem de fazer sempre e constantemente, com o apoio de professores (colegas) e estudantes. O problema é sempre não nos interrogarmos e irmos aceitando a realidade que existe, sem espírito crítico.



- **Muito obrigado!**



Por nada! Eu é que agradeço.

Gerentes Editoriais



Ana Amélia Gimenez Dias  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Dalila Varela Singulane  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Diego Sebastián Crescentino  
Universidade Autônoma de Madri, Espanha



Marco Antônio Campos e Souza  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Pedro Vieira Fellet  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Rita de Cássia Lara Couto  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Assistentes Editoriais



Alice Lazzarini Bento  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Bárbara Ferreira Fernandes  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Brendo Filipe Costa Diniz  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Chrigor Augusto Libério  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Danielle Aparecida Arruda  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Gabriel Benedito Machado  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Gyovana de Almeida Félix Machado  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Helena Amaral Sant'Ana  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Ismael da Silva Nunes  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Jeremy Dioses Campaña  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Jéssica Lopes de Assis  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Kathia Espinoza Maurtua  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil



Lucas Eduardo de Souza Ferreira  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Luz Estefany Ramos Dolorier  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Mayara Aparecida Machado Balestro dos Santos  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Nilciana Alves Martins  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Wazime Mfumukala Guy Baudouin  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Vitória Almeida Machado  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

