



PROA | revista de antropologia e arte

nº 3 | vol. 1

ISSN 2175-6015

Editoras Responsáveis:

Ilana Seltzer Goldstein e Mariana Françaço

Comitê Editorial:

Alessandra Traldi Simoni (PPGD-Unicamp) - Bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é mestranda em Demografia na Universidade Estadual de Campinas na área de Demografia e Etnias, onde desenvolve pesquisa com apoio do CNPq. É membro do CPEI – Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (IFCH/UNICAMP).

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

Guilherme Ramos Cardoso (PPGA – UFF) - Bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA – UFF) com apoio da Capes e desenvolve pesquisa nas áreas de Etnicidade e Etnologia Indígena.

Ilana Seltzer Goldstein (Centro Universitário Senac, São Paulo) - Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e Mestre em Antropologia Social pela mesma instituição. Mestre em Direction des Projets Culturels pela Université Paris 3 e Especialista em Avaliação de Programas e Projetos Sociais pela Fundação Instituto de Administração. Doutora em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas. Autora de *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (Ed. SENAC, 2003) e *Responsabilidade Social: das grandes corporações ao terceiro setor* (ed. Ática, 2008). Consultora em gestão cultural e docente do Centro Universitário SENAC e da Fundação Getúlio Vargas.

Leonardo Bertolossi (PPGAS – USP) - Bacharel e Licenciado em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (2006) e Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional (2010), ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. No mestrado desenvolveu com apoio CAPES e FAPERJ uma pesquisa sobre as políticas de representação indígenas norte-americanas presentes no National Museum of the American Indian, da Smithsonian Institute, em Washington D.C, Maryland e New York. Atualmente com apoio CNPq desenvolve no âmbito de seu doutoramento uma pesquisa sobre o mercado de arte contemporânea, seus personagens e instituições, no Rio de Janeiro e em São Paulo durante os anos 80 e 90, a partir do agenciamento desenvolvido pelo marchand pernambucano Marcantonio Vilaça.

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

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

Rodrigo Charafeddine Bulamah (PPGAS-Unicamp) - Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atualmente é mestrando em Antropologia Social na mesma universidade, com o apoio da FAPESP. Seus temas de pesquisa são parentesco, economia e política no Haiti contemporâneo.

Apoio Institucional

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

Conselho Editorial:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN:

2175-6015

Foco temático:

Antropologia e Arte

Linha Editorial:

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

Webdesigner:

Wladimir Vaz

Programação:

Eduardo Dimitrov, Luisa Victória Pessoa de Oliveira e Alessandra Traldi Simoni

Revisora:

Cláudia Cantarin

Revisores de tradução:

Guilherme Ramos Cardoso, Ilana Seltzer Goldstein e Rodrigo Charafeddine Bulamah

Obras de Jean Dubuffet (1901 – 1985) que inspiraram a arte do site da Proa 3:

- Tumultuous Landscape -June 1952

Ink on paper 18 3/4 x 23 7/8" (47.5 x 60.5 cm); Museum of Modern Art, New York.

- Figure, Black Background – October 3, 1961; Ink on paper; 13 1/4 x 9 7/8" (33.5 x 25.0 cm); Museum of Modern Art, New York.

- Typewriter III – 1964; Felt-tipped pen and ballpoint pen on paper 8 3/8 x 10 5/8" (21.0 x 26.9 cm); Museum of Modern Art, New York.

Missão:

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

Periodicidade:

Anual

Forma de revisão:

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

SUMÁRIO

DEBATE

Apresentação ____ p. 5

Autores enquadrados: fotografia e arte conceitual
da vila de Dafen

Winnie Won Yin Wong ____ p.6

Mona Lisa made in China: Refletindo sobre cópia e
propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir
do caso de Dafen

Rosana Pinheiro-Machado ____ p.24

ENTREVISTA

"A experiência do museu é a de se deslocar": entrevista
com Benoît de L'Estoile ____ p.40

ARTIGOS

A vida selvagem em vitrine: reflexões sobre os animais
em museu

Benoît de L'Estoile ____ p.55

Entre a Arte e a Terapia: as "imagens do inconsciente"
e o surgimento de novos artistas

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo ____ p.73

Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre
corpo, performance e memória social

Érica Giesbrecht ____ p.89

Muito Barulho por Nada? Maria Bethânia, a Lei
Rouanet e a Mídia Brasileira

Leonardo Costa e Renata Rocha ____ p.112

O teatro fora de si: considerações sobre a importância
do espectador na política da arte contemporânea

Gustavo Lourenço Jorge Guimarães ____ p.127

A Ritualística Fúnebre dos Povos do Mar: Cismogêneses
e Semióticas das Performances Sociais

Potyguara Alencar dos Santos ____ p.148

Uchronies et nostalgies dans le livre de guerre pour
enfants en France

Anne Guibert-Lassalle ____ p.165

Efficacité symbolique et dressage de corps chez
les pentecôtistes en Romandie : Le cas de Church
for the Nations à Genève

Sariette Batibonak ____ p.185

RESENHAS

Da janela vê-se um Brasil: comentários a respeito
de cinco exposições do Europalia 2011

Maíra Muhringer Volpe

Eduardo Dimitrov ____ p.208

O olhar sobre uns de outros: desnudando rastros
e raças de Louis Agassiz

Natália Corazza Padovani ____ p.219

Cestas que falam: personificação e objetificação em
um contexto de guerra

Luciana Scanoni Gomes ____ p.224

TRADUÇÃO

Apresentação ____ p.228

Arte como um modo de ação: alguns problemas
com Art and Agency de Gell

Howard Morphy ____ p.230

GALERIA

Corporeal Connections: How Photography Can
Unite Humans With The Environment

Danielle Johnson ____ p.254

Memória e Patrimônio: Reflexões em Torno dos
Comércios Tradicionais Curitibanos

Rita Pires ____ p.265

RELATOS E EXPERIÊNCIAS

Cultura popular e gestão municipal: o caso do(a)
Jaraguá-cabeça-de-cavalo em Anchieta, Espírito
Santo

Gabriela Alvarenga Prestes ____ p.285

Quem disse que não existe a ciência do ceramista?

Fátima Branquinho

Maria Aparecida Lopes Nogueira ____ p.292

Cópias e originais: o caso de Dafen

O presente número da *PROA* traz aos leitores um debate sobre a produção de cópias de pinturas no vilarejo de Dafen, localizado no sudoeste da China, próximo a Hong Kong. A principal atividade econômica local é a fabricação manual de réplicas de telas de artistas consagrados, desde o Renascimento até os dias de hoje. Estudantes de escolas de Belas-Artes e artistas trabalham em grandes galpões num estilo de produção fordista, com trabalho fragmentado, sem uso de tecnologia de ponta, copiando obras-primas que serão depois vendidas em lojas e galerias chinesas, mas também exportadas para diversos países.

Qual o significado da cópia, na tradição chinesa? Como compreender o fenômeno à luz da recente inclusão da China no capitalismo global? Como ficam os direitos autorais, nessa situação? Será que a significativa demanda por réplicas de quadros modernos advém do desencanto do grande público diante do suposto hermetismo da arte contemporânea? Para discutir essas e outras questões, convidamos duas pesquisadoras e especialistas no assunto a escrever sobre o caso Dafen. Tanto o texto de Rosana Machado, inédito e elaborado especialmente para a *Proa*, como o de Winnie Wong, inédito em português, resultam em um debate intrigante, que aponta para os constantes deslocamentos e transições do mundo globalizado, em que talvez já não seja mais possível falar de uma arte natal, “autêntica”, nem mesmo autoral.

Comitê Editorial



PROA | revista de antropologia e arte

Autores enquadrados: fotografia e arte conceitual da vila de Dafen¹

Winnie Won Yin Wong

Especialista em história da arte moderna e contemporânea na China, é membro da Harvard Society of Fellows.

wwong@fas.harvard.edu | www.oonze.com

Tradução: Alessandra Traldi Simoni²



Yu Haibo, retirado do artigo do Economic Daily de Shenzhen de 31 de Outubro de 2005. Cortesia do artista.

A originalidade é central tanto para as práticas artísticas da modernidade como para suas práticas comerciais. Por intermédio dela, desenvolvimentos artísticos são marcados, a criatividade é reconhecida e a inovação, comercializada. No entanto, é por meio de cópias que consumimos o original, e, assim, contar a história de um objeto original é também contar micro-histórias de suas origens múltiplas, repetidas e não singulares. Desde 1989, a vila de Dafen, localizada fora dos limites da Zona Econômica Especial de Shenzhen, na China, tornou-se o centro de produção global de pinturas a óleo feitas a mão, suprindo os mercados consumidores ocidentais com cópias de pinturas produzidas em massa, baseadas no cânone ocidental. Recentemente, apoiados por políticas governamentais que promovem a indústria cultural, pintores, empreendedores e administradores de Dafen se lançaram em uma transição em direção a uma produção criativa e original. O drama da originalidade e da cópia se desenrola na cena ambientada hoje na vila de Dafen.

Uma série de imagens de 2005 sobre a vila de Dafen, publicadas no New York Times, usa recursos visuais comuns em retratos jornalísticos ocidentais do trabalho fabril na China pós-Mao³. São imagens de trabalhadores sem rosto em circunstâncias precárias, fabricando obstinadamente produtos de cultura de massa. Ali, as pinturas imitativas são vistas como ridicularização dos cânones ocidentais, de suas histórias e suas instituições de gosto. Essas fotografias apresentam uma narrativa de um desejo mimético nativo em face da transformação neoliberal e se encaixam perfeitamente na crítica esquerdista da globalização cultural e na produção de mercadorias no Terceiro Mundo.



Yu Haibo, retirado do artigo do Economic Daily de Shenzhen de 31 de Outubro de 2005. Cortesia do artista.

Outra série fotojornalística de 2005, do Economic Daily de Shenzhen, ganhou o prêmio World Press Photo e a partir de então foi publicada e exposta internacionalmente⁴. Tais fotografias, tiradas pelo artista e fotojornalista Yu Haibo, como um projeto documental ao longo de oito meses, mostra operários de pele escura trabalhando sob o olhar de um pai ocidental levemente psicótico, Vincent van Gogh. Yu é cuidadoso ao enquadrar a simetria visual entre as faces e os corpos dos trabalhadores migrantes diante dos autorretratos de Van Gogh; os trabalhadores são refeitos à sua imagem, enquanto laboriosamente o refazem. Nelas, a perplexidade da narrativa do New York Times é substituída por compaixão pelas condições enfrentadas pelos outros étnicos, os quais ingressam na cultura e no capital pelo já e demasiado “ocidentalizado” Ocidente.



Michael Wolf, Real Fake Art #35, Magritte, \$19.52, fotografia de 2005. Cortesia de Michael Wolf e Robert Koch Gallery, São Francisco, CA.

O quebra-cabeça retórico apresentado por essas duas séries de fotografias justapõe o alto valor cultural das obras de arte canônicas em relação à “produção mecânica” realizada, de forma contrária, por um trabalho humano desvalorizado. O abismo entre essas duas categorias valorativas foi notado pelo economista clássico David Ricardo, que logo no início de *Princípios da economia política e tributação* isola um tipo particular de bens – “objetos de desejo” – em sua teoria do valor-trabalho:

Há algumas mercadorias, cujo valor é determinado somente por sua escassez. Nenhum trabalho pode aumentar a quantidade de tais bens, sendo assim seu valor não pode ser diminuído por um aumento da oferta... Seu valor é totalmente independente da quantidade de valor originalmente necessário para produzi-las, e se altera de acordo com a variação de riqueza e vontade dos desejosos de possuí-las⁵.



Michael Wolf, *Real Fake Art #1*, Roy Lichtenstein, \$30.50, fotografia de 2005. Cortesia de Michael Wolf e Robert Koch Gallery, São Francisco, CA.

Seguindo a definição de David Ricardo, a vila de Dafen nunca poderá “reproduzir” uma pintura de Van Gogh, não importa a quantidade de trabalho empregada. Mas, se a reprodução não ameaça o valor do original, a industrialização da cópia na China pós-liberalização abre um novo conjunto de questões sobre o status da “originalidade” e as condições globais de sua produção e consumo.

Em 2006, o fotógrafo Michael Wolf, americano educado na Alemanha e radicado em Hong Kong, lançou uma grande série de fotografias tiradas em Dafen⁶. Veterano do fotojornalismo, com mais de vinte anos de atuação, Wolf se tornou mais tarde conhecido por projetos de fotografia documental de larga escala na China, cada um com uma temática centrada exclusivamente em objetos do dia a dia em ambientes comuns, normalmente maltratados, mau usados ou improvisados. Na sua serialidade grandiosa, sua crítica fotográfica consiste em chamar atenção para o empobrecimento e a vulnerabilidade da China contemporânea.

Diferentemente dos retratos fotojornalísticos anteriores sobre Dafen, as imagens de Wolf não estão centradas em massas de trabalhadores não identificados, mas, ao contrário, parecem apresentar com precisão inúmeras especialidades e habilidades individuais. Praticamente todas as imagens mostram um indivíduo segurando uma pintura em uma viela ou em frente a uma antiga vitrine em Dafen. Em seu quase inabalável apego a essa única composição, as séries apresentam uma lógica presumível: que cada um desses pintores fotografados se especializa em copiar para um vasto mercado obras de arte espantosamente contemporâneas que aparecem nas fotografias. Em contraste com fotografias que se centravam em Mona Lisas ou em Van Goghs, Wolf documentou um desfile aparentemente interminável de pinturas baseadas em obras de Gerard Richter, Neo Rausch, Loretta Lux, On Kawara, dentre outros, que inesperadamente situam Dafen não mais em um cenário de oficina pré-industrial, e sim em um tempo contemporâneo “compartilhado” do Ocidente. Quanto mais recente e obscura a pintura reproduzida, mais a vila de Dafen parece falar do atraso anacrônico da China moderna.



Liu Ding, *Samples from the Transition C Products Part 1*, 2005, 40 obras, óleo sobre tela, 60 x 90 cm cada. Realizadas por 13 pintores da vila de Dafen. Apresentada na segunda Trienal de Guangzhou, Novembro de 2005, das 15hs até às 19hs. Cortesia do artista.

Ao montar congruências formais entre a pintura na imagem pós-moderna e o cenário cotidiano da vila Dafen, as fotografias mantêm os copistas retratados envoltos em mistério. Elas levantam questões sobre a identidade, o status e o treinamento desses “forjadores”, “copistas” ou “apropriadores”. A reprodução ilícita é aqui aumentada pela serialidade documental – quanto maior o número das fotografias de Wolf, mais a ideia de uma vila inteira de copistas chineses parece fascinante e surreal.

Kenneth Baker, crítico de arte do *San Francisco Chronicle*, escreveu sobre “a inteligência formal e a acuidade da observação” no trabalho anterior de Wolf, aspectos que se evidenciam aqui no diálogo composicional que ele cria entre obras canônicas de alto valor e a exótica banalidade de seu cenário chinês⁷. Isso também é reforçado pelo uso de um estilo realista que, em conjunção com uma estrutura etnográfica, permite um registro repetido de variações incidentais. De maneira quase arquivista, cada uma de suas fotografias expostas é identificada por um número, pelo nome do pintor ocidental canônico copiado e pelo preço da reprodução da pintura. O título de uma é, por exemplo, #11, Ed Ruscha, \$7; de outra é #7, Francis Bacon, \$102. Embora esses títulos registrem certas especificidades históricas, a acumulação de fatos individuais sobrepostos a uma estética documental para exatamente na nomeação dos copistas retratados. Wolf sugere, desse modo, que seu tema não é o copista-pintor, cujas identidades permanecem desconhecidas,

ainda que o preço de seu trabalho seja cuidadosamente registrado. Assim como Ricardo separa a quantidade de trabalho reprodutivo e o valor de uma obra de arte, as fotografias de Wolf contrastam imagem e valor e tornam irreconhecível o trabalho necessário para a reprodução da imagem.

Como historiadora zelosa, na tentativa de corrigir essa lacuna no conhecimento, em fevereiro de 2008, pedi a Michael Wolf informações de contato dos indivíduos que aparecem em suas fotografias. O artista respondeu que havia perdido o interesse pela vila de Dafen, pois todos os prédios que ele havia achado interessantes tinham sido destruídos e substituídos⁸. Por isso havia perdido o contato com os pintores que fotografara⁹. Wolf só pôde confirmar que, daqueles que apareciam em suas fotos, “alguns... são eles mesmos pintores e outros são pessoas que trabalham nas galerias”¹⁰.

Expostas em 2007 na Galeria Robert Koch em São Francisco, onde as fotografias são vendidas em grupos de nove, o release de imprensa anunciava: “As séries revelam o jogo sutil e curioso entre o capitalismo e a tradição chinesa de desenvolver habilidades artísticas ao copiar obras de grandes artistas”¹¹. A declaração resume uma nova narrativa sobre Dafen, substituindo a da China que faz e falsifica. Arremedo do Ocidente, o inflamado capital global pode ser localizado estranhamente por meio de um apelo essencialista à tradição chinesa.

Concomitantemente à crescente atenção fotojornalística dedicada a Dafen, artistas contemporâneos chineses e ocidentais também tomaram a vila como fonte, tema e fábrica de ready-made. Sistemas “contemporâneos” (ou seja, cosmopolitas) de consumir obras de arte trazem consigo uma retórica de “apropriação”, que por definição revestem a transferência de propriedade em si mesma de um significado estético. Na vila de Dafen, pintar para artistas de elite que assinam seus nomes nas telas depois da entrega tem sido uma prática comum por quase vinte anos. De certa forma, artistas conceituais são novos clientes com novas táticas de venda.



Liu Ding, *Samples from the Transition C Products Part 2*, 2005 e 2006, 40 obras com molduras folheadas a ouro, 66 x 99,5 cm cada. Cortesia do artista.

Para a Trienal de Guangzhou de 2005, Liu Ding, um artista conceitual radicado em Pequim, contratou treze pintores de linha de produção de Dafen. Pagando o que pensava ser o salário padrão, Liu selecionou uma amostra de fábrica que considerou ser a mais “banal” e pediu aos pintores que executassem de maneira conjunta quarenta cópias por um processo de linha de produção¹². Os pintores foram expostos em uma plataforma piramidal para uma performance de quatro horas marcando a abertura da trienal. Mais tarde, Liu Ding expôs as pinturas em um interior europeu do século XIX genérico na L. A. Galerie Lothar Albrecht em Frankfurt, Alemanha.



Leung Mee-ping, *Made in Hong Kong*, 2007, DVD, 11 minutos. Cortesia da artista.

Em 2006, a artista conceitual radicada em Hong Kong Leung Mee-ping, pós-graduada na École Nationale Supérieure des Beaux Arts em Paris, foi aprendiz de um pintor comercial em Dafen. No estúdio de seu mestre, ela e outros colegas pintores-aprendizes produziram uma série

de múltiplos baseados em imagens turísticas de Hong Kong feitas por Leung. Seu treinamento foi gravado em vídeo como uma performance e é exposto com as pinturas, que devem ser compradas em grupos de no mínimo duas¹³.



Leung Mee-ping, *Made in Hong Kong*, 2007, óleo sobre tela de várias dimensões. Cortesia da artista.

Nos projetos de Liu e Leung, vemos, portanto, não apenas versões de autoria pós-estúdio consubstanciadas em um ready-made vivo, mas também uma parte específica da economia produtiva e transicional chinesa, reenquadrada como um objeto de desejo estético transnacional. Suas mensagens dependem das disparidades conceituais e formais entre o trabalho industrial, quase mecânico dos pintores de Dafen, e o cenário de exposição pós-industrial disposto pelo artista apropriador. A interdependência entre alta e baixa cultura, entre imitação mecânica e arte verdadeira, é aqui representada entre as manufaturas de exportação chinesas e o contexto pós-fábrica do modernismo ocidental. Suas pinturas de Dafen não são apenas reproduções: são marcadores fixos da distância entre imitação e apropriação, entre classes, modos e mercados de produção e consumo. A principal questão que as fábricas de pintura chinesas levantam não é se os produtos de arte exportados pela China são meras cópias de objetos de outra origem – ocidental, tradicional, étnica ou indígena –, mas, antes, por que e quando a sobreposição de camadas de origens importa para a produção e o consumo de uma obra de arte no quadro globalizante. Em vez de perguntar o que a China reproduz, podemos nos perguntar por intermédio de que operações e em quais condições a originalidade pode se transformar em uma mercadoria móvel, reproduzível e não fixa.

Em 2007, o artista conceitual nascido na Alemanha e radicado em Nova York Christian Jankowski viajou para Dafen depois de ler sobre a vila em um jornal de Hong Kong¹⁴. Sabedor de que um novo Museu de Arte de Dafen, dirigido pelo Estado, estava em construção naquele momento, Jankowski visitou a construção e fotografou seu interior ainda inacabado. Auxiliado por Lisa Liu, uma intérprete de Shenzhen, e mais tarde pela curadora Christina Li, de Hong Kong, o artista conduziu uma vasta pesquisa nas galerias de Dafen. Eles conversaram com pintores e negociantes, tentando determinar sua autopercepção como artistas e fizeram a cada um uma questão decisiva: “Se você pudesse escolher, que obra de arte mais gostaria de ver exposta no novo museu de arte de Dafen?”¹⁵. Baseado nas respostas obtidas, Jankowski contratou os pintores para fazerem as pinturas que representavam tais respostas dentro das fotografias tiradas por Jankowski do interior do museu inacabado. As pinturas finais foram exibidas na exposição Super Classical de Jankowski para a abertura da nova galeria Maccarone Inc. em Nova York, em março de 2007. Apesar de o verso de toda pintura conter a assinatura do pintor de Dafen, cada uma também é vendida com um certificado que a autentica como obra de arte de Jakowski.



Christian Jankowski, *The Wave*, da série *China Painters*, 2007, óleo e acrílico sobre tela 117,8 x 144,7 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



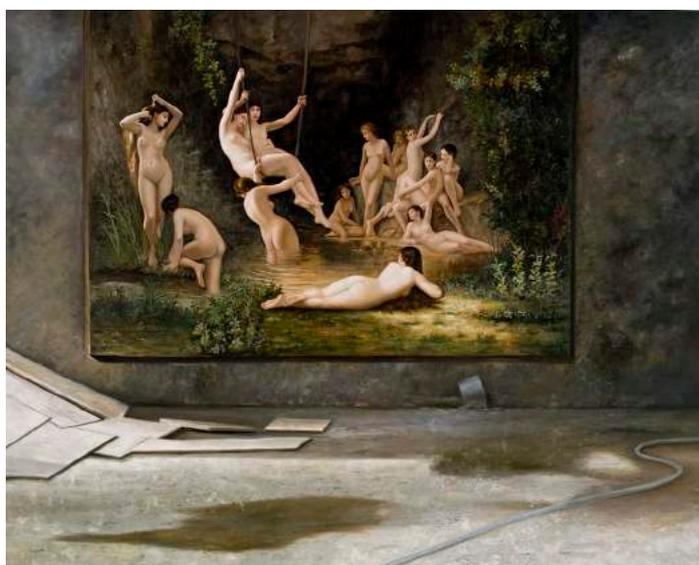
Visão geral da exposição *Super Classical* de Christian Jankowski na Galeria Maccarone Inc., em Nova York, 2007. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



Christian Jankowski, Antique Jade , da série China Painters, 2007, óleo e acrílico sobre tela 149,8 x 167,6 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



Christian Jankowski, Three Leaders , da série China Painters, 2007, óleo e acrílico sobre tela 104 x 90 polegadas. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



Christian Jankowski, Group of Naked Women , da série China Painters, 2007, óleo e acrílico sobre tela 182,8 x 160 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.

A obra *China painters* de Jankowski traz à tona a questão da autoria pelos numerosos dispositivos de enquadramentos visuais que permitem a cada um dos múltiplos autores dentro de cada série aparecer encadeado na mesma forma. Em primeiro lugar, há o enquadramento da imagem referenciada, a pintura-fonte reproduzida pelo pintor de Dafen. Em segundo, há o quadro pintado do museu em construção, que provê um espaço utópico para uma redefinição local de arte em curso, estimulada pela construção do novo museu. E em terceiro, há a estrutura da instalação de Nova York, na qual Jankowski é o autor de uma série de pinturas. Como *ready-mades* assistidos, cada pintura está firmemente fixada no interior da moldura tripla da série, da instituição do museu, e do sistema cosmopolita de galerias, cada uma pondo em xeque o localismo evanescente da expressão singular.



Christian Jankowski, *The Chair*, da série *China Painters*, 2007, óleo e acrílico sobre tela 533,4 x 683,2 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.

De todos os pintores que participaram do projeto de Jankowski, a contribuição de Yin Xunzhi foi a mais notada. Yin surpreendeu a equipe de Jankowski pela incrível variedade de pinturas que podia copiar com facilidade. Em seu estúdio, foram encontradas reproduções de pinturas que abrangem a história ocidental de artes visuais até o presente, incluindo uma impressionante coleção de obras contemporâneas que não havia sido vista em nenhum outro lugar de Dafen¹⁶.

Yin, um veterano da indústria da pintura comercial chinesa, é um pintor com grandes ambições artísticas. Depois de estudar pintura a óleo na Escola Politécnica de Heilongjian, ele visitou a vila ilegal de artistas de vanguarda de Pequim, em Yuanmingyuan, no começo dos anos 1990. Achou a condição de vida dos artistas dali extremas e empobrecidas demais, como um clichê boêmio. Ao saber da existência de empresas de pintura comercial coreanas operando em Xaimen, na província de Fujian, Yin viajou para lá com apenas uma mochila, ele lembra, o ponto mais ao sul da China a que ele já havia ido. Após trabalhar por oito anos como pintor comercial em Xiamen, mudou-se novamente em 2000, desta vez para a vila de Dafen em Shenzhen, “sonhando”, ele diz, “o sonho do artista”¹⁷. Abriu uma galeria em Dafen com alguns amigos e, assim como muitos artistas dali, recebe pedidos de pinturas de empresas locais e diretamente de clientes que visitam sua galeria. Atualmente ele divide o espaço da galeria com uma equipe multidisciplinar que consiste em um pintor abstrato, um escultor e um designer gráfico. Mas Yin planeja sair de Dafen para se tornar um “artista de verdade”. Apesar de desenvolver um trabalho criativo próprio, ele destrói todas suas obras originais, pois nunca está completamente satisfeito com nenhuma delas. Assim, Yin diz não ser um “verdadeiro artista” por não ter nenhuma obra¹⁸.

A equipe de Jankowski encomendou duas pinturas de Yin Xunzhi – uma baseada na obra *A Liberdade guiando o povo* (1831), de Delacroix, e outra baseada em uma fotografia de uma cadeira quebrada. Tomando a fotografia como obra “original” de Yin, a equipe de Jankowski encomendou a pintura a partir da imagem da cadeira quebrada. Por entendê-lo como outro pedido comercial (dingdan) qualquer, que normalmente requer uma cópia direta, Yin pintou a fotografia com precisão, sem acrescentar nenhum conteúdo ou tratamento estilístico que aparece em seu trabalho criativo em andamento que toma como base a mesma imagem.

Quando me encontrei com Yin Xunzhi para entrevistá-lo sobre o projeto de Jankowski, eu o reconheci, assim como seus amigos, como os indivíduos que aparecem em mais de uma foto de Dafen, tirada por Michael Wolf. Realmente, de acordo com Yin Xunzhi, a grande maioria das pinturas que aparecem nas fotografias de Wolf foi realizada pelo próprio Yin, todas para um único cliente que selecionou as imagens forneceu as fontes¹⁹. Esse cliente era, claro, Michael Wolf. Nenhum outro cliente jamais havia encomendado algo parecido antes de Wolf, e de fato, pela minha experiência, em geral tais pinturas não são encontradas em nenhum outro lugar em Dafen²⁰. Segundo Yin, ao longo de quase dois anos, sempre que ele terminava uma dessas pinturas, Wolf ia a Dafen para buscá-las e organizava uma sessão de fotografia²¹. Yin tinha fortes memórias das sessões de fotografia, pois se lembrava de ajudar ao recolher adereços e pedir aos seus amigos que participassem²². Alguns detalhes vernaculares, como os vegetais pendurados nas

barras da janela em #83, Gerhard Richter, \$38, Yin lembra, foram comprados na vila e dispostos em um cenário pré-montado²³. De acordo com ele, cada indivíduo presente nas fotografias foi requisitado a posar voluntariamente com as pinturas, mas nem Yin, nem os modelos sabiam que as fotos estavam sendo tiradas com a intenção de participarem de uma exposição como fotografia de arte²⁴. Assim, a estética documental das fotografias de Wolf não é produzida por meio de uma “perspicaz observação”, mas sim por um elaborado planejamento e por uma composição montada.

Se praticado como fotojornalismo, o complexo método de direção de Wolf pode ser considerado antiético, mas, como prática artística, levanta novas questões sobre a prática global de fotografias documentais, que também podem ser vistas como documentos de arte conceitual. As diferenças entre os relatos de Yin e Wolf sobre suas colaborações expressam os diferentes registros sobre ver e fazer que artista, fotógrafo e historiador trazem consigo. Por exemplo, ao contrário do que Wolf se lembrava, poucos prédios que apareciam em suas fotografias haviam sido demolidos, em março de 2008; muitos estavam em pé a poucos metros da galeria de Yin. Orgulhoso de sua participação íntima no projeto, Yin organizou as cópias de estudo das fotografias de Wolf que eu trazia comigo e me levou em um passeio revisional da vila. Em cada local ele posava para uma fotografia, segurando a cópia como “prova” que havíamos encontrado o local certo. Vendo em mim uma cliente em potencial, Yin disse que eu também poderia encomendar pinturas dele e fazer algumas fotografias como as de Wolf. Ao vê-lo como um artista em potencial, eu me perguntava se Yin estava ou não reencenando uma obra performática.

Yin Xunzhi admira muito seu cliente Michael Wolf, e a atual série de pinturas originais na qual está trabalhando é inspirada em uma fotografia de Wolf de uma cadeira quebrada. A fotografia, publicada em *Sitting in China* de Michael Wolf, de 2002, é a imagem singular descrita em uma anedota que introduz a publicação²⁵. Claro, essa é a fotografia utilizada como fonte da pintura “original” de Yin em *China painters*, de Jankowski.

Reações a obras conceituais que usam a vila de Dafen como fonte de pinturas ready-made tendem a acusá-las de exploração, ou enaltecê-las por seu envolvimento com o capitalismo chinês contemporâneo. Essas respostas, sugiro, já são acompanhadas por representações jornalísticas que descontextualizam histórias de produção em imagens de fábricas insalubres ou oficinas românticas.

O projeto da vila de Dafen de Wolf, por ser uma fotografia encenada que pode ser apresentada como fotografia documental, ressalta uma nova gama de problemas que surgem pelo uso de Dafen como fonte global e aberta de ready-mades. Como cliente, cenografista e fotógrafo documental, Wolf cria o próprio mercado que ele está documentando. Ainda que expostos em um contexto cosmopolita, seu modo de produção e a participação de um artista fantasma são apagados. “Apropriação” é aqui indexada como uma transferência direta de autoria por meio da transferência de propriedade. Como Yin Xunzhi me contou, ele certamente não poderia impedir Wolf de tirar fotografias de pinturas que pertenciam ao próprio Wolf²⁶. O que

talvez seja inesperado é a facilidade com que a autoria de Yin Xunzhi é ao mesmo tempo negada sob a perspectiva de arte conceitual e considerada conteúdo e matéria central sob a perspectiva da fotografia documental. Estruturas institucionais que escondem informações mediante a transferência global de conhecimento, poder e capital parecem inusitadas na chamada era da informação, mas a valorização da estética reinante de conhecimento parcial manifesta a assimetria da produção de arte e consumo de arte no quadro globalizante.

Em que medida o modo de direção de Wolf é menos ético do que o de Christian Jankowski, que sem saber reinscreveu seu nome como autor sobre uma pintura de Yin Xunzhi, cuja fonte era uma fotografia de Michael Wolf? Tal alegação poderia ser feita de maneira menos problemática pela construção de intencionalidade. Ainda assim, ao criticarmos Wolf, e elogiarmos Jankowski por sua ética na colaboração, nos arriscamos a nos prender no papel de conselheiros legais, exigindo contratos “justos” que poderiam pré-registrar a subjetividade artística em um modo legal. Minha sugestão, ao contrário, é de que em ambos os projetos as formas de produção artísticas modernas privilegiadas como original – mesmo que às vezes seriais, múltiplas, referenciais e editadas – sejam cuidadosamente distanciadas das formas de reprodução tornadas autorais, porém anônimas. A reprodução importa exatamente em um estágio em que a originalidade pode ter uma nova autoria global, investigativa e contextual.

Para Yu Haibo, o artista-fotojornalista de Shenzhen, sensível às condições desprivilegiadas dos pintores de Dafen e sua potencial vitimização pelas leis de propriedade intelectual sino-ocidentais, a produção quase jornalística de Wolf pode estar ligada a um “enquadramento”: ela “enquadra” pintores inocentes de Dafen como autores de infrações de direitos autorais nos mais sofisticados mercados de arte²⁷. Mas o crime já foi descoberto na narrativa que move o arquivo. Sistemáticamente representados como trabalhadores de reproduções em fotografias e arte conceitual, aos pintores de Dafen raramente é permitido entrar no estado privilegiado de produção original e criativa no quadro globalizante. “Enquadrados” com autores, mas ao mesmo tempo sem autoria, os ready-made de Dafen, ainda assim, entram na disputa global.



Yin Xunzhi com uma cópia de Real Fake Art #46, On Kawara, \$4,75 de Michael Wolf. Foto de Winnie Won Yin Wong, 4 de Fevereiro de 2008, Vila de Dafen.

¹ Publicado originalmente em inglês em *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*. July, 2008, v. 7, n. 4.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Demografia na Universidade Estadual de Campinas (PPGD/UNICAMP), com apoio CNPq.

³ Keith Bradsher, “Own original Chinese copies of real Western art!”, *New York Times*, 15 jul. 2005.

⁴ Yu Haibo, “Dafen cun, ba qian huashi shuangzhong shixian”, *Shezhen Economic Daily*, 31 out. 2005, B04.

⁵ RICARDO, David. *Principles of political economy and taxation*. London: John Murray, 1817; 3rd ed. 1821.

⁶ Publicada no site do artista como “China Copy Artists”. Disponível em: "http://www.photomichaelwolf.com/china_copy_artist/index.html". Acesso em: mar. 2008.

⁷ Kenneth Baker, “Introduction”. In: WOLF, Michael. *Hong Kong: front door/back door*. New York: Thames and Hudson, 2005, p. 11.

⁸ Ibid.

⁹ Michael Wolf, em troca de e-mails com a autora, 3 de fevereiro de 2008.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Robert Koch Gallery, Michael Wolf, release de imprensa para “Michael Wolf”, 3 de maio-30 de junho de 2007. Disponível em: http://www.kochgallery.com/exhibitions/pr_MWO07.html". Acesso em: mar. 2008.

¹² Liu Ding, entrevista com a autora, 7 de outubro de 2007.

¹³ Expostas na Galeria Blue Lotus, Hong Kong, em Fair Enough, 19 de janeiro-24 de fevereiro de 2008.

¹⁴ Christian Jankowski, entrevistas com a autora, 25 a 28 de janeiro de 2008.

¹⁵ Lisa Liu, entrevistas com a autora, 4, 26 e 29 de janeiro de 2008.

¹⁶ Christina Li, entrevistas com a autora, 24 de janeiro e 12 de fevereiro de 2008. Christian Jankowski, entrevistas com a autora, 25 a 28 de janeiro de 2008.

¹⁷ Yin Xunzhi, entrevista com a autora, 9 de fevereiro de 2008.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Yin Xunzhi, entrevistas com a autora, 4, 9 e 12 de fevereiro de 2008. O relato da participação de Yin nas fotografias de Wolf é corroborado por outros que igualmente posaram, assim como pelas fotografias tiradas por outros clientes de Yin em 2006 e 2007. Nelas se vê o estúdio de **Y22**

com várias pinturas que apareciam nas fotografias de Wolf. Em fevereiro de 2008, uma cópia de Dürer e outra de Chuck Close das fotografias de Wolf também estavam penduradas na galeria de Yin. As pinturas que aparecem nas séries de Wolf que não foram pintadas por Yin Xunzhi são aquelas comumente encontradas em Dafen, incluindo, por exemplo, a Mona Lisa, Girassóis e outros gêneros de pintura sem fonte definida. De acordo com Yin, suas pinturas podem ser identificadas como aquelas com tela esticada e sem moldura.

²⁰Ibid.

²¹Ibid.

²²Ibid.

²³Ibid.

²⁴Ibid.

²⁵Michael Wolf, *Sitting in China*. Goettingen: Steidl, 2002, p. 88.

²⁶Yin Xunzhi, entrevista com a autora, 29 de fevereiro de 2008.

²⁷Yu Haibo, entrevista com a autora, 24 de fevereiro de 2008.



Mona Lisa made in China

Refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen¹

Rosana Pinheiro-Machado

Professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio Grande do Sul (ESPM-Sul).
rpinehiromachado@yahoo.com.br



Introdução

Por volta dos anos 1100, durante a dinastia Song – também conhecida como a era da pintura –, o imperador Huizong, não satisfeito com a própria excelência na arte de pintar, determinou a abertura de uma academia formal especializada em copiar suas obras, impondo seu estilo aos funcionários do governo (GASCOIGNE, 2010). A atitude do imperador reflete a busca pelo reconhecimento entre seus súditos, seguindo a lógica de que “a imitação é a mais sincera das lisonjas²”, conforme famosa expressão inglesa.

A academia de Huizong, na verdade, é apenas um exemplo, entre tantos recorrentes na China, que versam sobre o significado que a noção de cópia desempenha culturalmente naquele país. Ao contrário do Ocidente – que se baseia na ideologia individualista, a qual, por sua vez, encoraja a inovação –, a moral confucionista chinesa incentiva a reverência à ordem, à hierarquia e ao passado, e obtém como resultado a reprodução de modelos tradicionais, no lugar da criação de novos (CHIN, 2008; CONFÚCIO, 2001; GASCOIGNE, 2006; GRANET, 2004; OLDSTONE-MOORE, 2003; XIA, 2000, entre outros).

Sob essa perspectiva, o caso de Dafen (大芬) – um vilarejo de Shenzhen, província de Guangdong, especializado na produção em massa de cópias de obras de arte – não é um fenômeno inesperado, tampouco novo. Na história da China, desde a dinastia Han (206 a.C.-221 d.C.), sucedem-se divers²⁴

casos de produção em massa de cópias de peças de arte e, mais recentemente, de produtos manufaturados. No entanto, no contexto atual da sociedade chinesa – marcado pela intensa inserção nos fluxos globais, e principalmente pela sua ascensão como protagonista no sistema mundial –, a “cultura da reprodução” é diretamente atingida, sofrendo pressões e retaliações, especialmente após a China ter entrado como signatária do acordo Trips (Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights)³, da Organização Mundial do Comércio (OMC). Uma das consequências imediatas desse processo é a pressão para a adoção dos princípios ocidentais de propriedade intelectual e a consequente revisão de seu conceito de direito autoral.

Diante desse cenário, em que a reprodução de cópias de arte passa de “lisonja” à ofensa criminosa, este ensaio tem por objetivo analisar o caso do vilarejo chinês de Dafen ante um contexto social ambivalente: ao mesmo tempo que, há séculos, aquele país possui uma concepção singular de propriedade intelectual e de direito autoral, hoje sofre pressões internacionais para combater a produção de cópias na indústria e na arte. Dafen, nessa perspectiva, é um caso paradigmático, não apenas por ser um lugar capaz de produzir milhares de cópias em uma velocidade espantosa, como também por passar a ser vista, aos olhos da mídia ocidental, como um lugar bizarro e até criminoso.

Assim, Dafen se insere aqui como uma janela para pensarmos sobre o atual conflito de visões de mundo – local e internacional – acerca do papel de cópias, de propriedade e de regimes de trabalho na China. Trata-se de uma reflexão teórica baseada em minha pesquisa bibliográfica e etnográfica sobre cópias chinesas, a qual vem se desenvolvendo desde 2000. No ano de 2007, morei em Shenzhen (cidade onde se encontra o vilarejo de Dafen) com o propósito de estudar a produção de cópias de produtos manufaturados. Embora minhas pesquisas estejam voltadas para a pirataria contemporânea, o entendimento histórico chinês a respeito da noção de imitação sempre constituiu o pano de fundo de meu trabalho.

A análise parte de uma discussão sobre cópias, autenticidade e propriedade intelectual de forma mais abrangente, para, em seguida, discutir como essas noções têm se construído na sociedade chinesa. Finalmente, analiso o caso de Dafen, no intuito de contrapor visões de mundo e interesses econômicos e políticos do Ocidente e do Oriente.

Autenticidade, aura e poder

Em um dos trabalhos mais reconhecidos sobre arte e autenticidade, Walter Benjamin sustenta que as obras de arte originais carregam uma aura intrínseca cujas reproduções, por mais perfeitas que sejam, nunca possuirão

o *hic et nunc* da arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. [...] O *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de autenticidade [...] O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. [...] Na era das técnicas de reprodução o que fica atingido é a aura (BENJAMIN, 1980: 07-08).

Benjamin, desse modo, ajuda a consagrar uma visão que vincula a autenticidade à peça de arte original e originária. O *hic et nunc* – expressão em latim para “o aqui e agora” – é uma variável definidora de valor autêntico. Para o autor, a obra é legitimada por meio de dois eixos: o espacial/físico e o temporal. A peça única do (a) artista carrega uma memória tanto física como simbólica, a qual não pode ser desprendida do original, de seu passado e de seu local de criação. Embora as técnicas de reprodução possam ser capazes de gerar resultados excelentes sob o ponto de vista da verossimilhança, estes jamais terão aura, pois perdem as qualidades intrínsecas – como memória e testemunho histórico – associadas ao original. Segundo o autor, as cópias abalam a autoridade do objeto e o resultado mais negativo disso é a liquidação da tradição, constituindo reflexos de uma “humanidade em crise”.

A linha argumentativa do presente artigo trilha um caminho diferente daquele seguido por Benjamin, no que se refere a sua concepção sobre a aura das obras de arte e sobre a perda da tradição. Por defender que as cópias podem, sim, possuir aura, entendo que elas constituem uma forma de atualização da tradição – e não de seu enfraquecimento –, conforme argumentarei adiante.

Em primeiro lugar, considero que a aura só pode existir no campo da percepção humana, já que as obras são inanimadas, ainda que possuam biografia (KOPYTOFF, 2006), vida social (APPADURAI, 2006) e agência (GELL, 1998). Nesse sentido, a aura resulta de uma reação que o objeto provoca nos indivíduos e, conseqüentemente, não se trata de elemento essencial à peça única, e sim de uma construção que reside no olhar daqueles que acreditam que algo é original (OLIVEN, 2005)⁴. Portanto, é um valor flutuante – transmitido da mente para a obra, e da obra para a mente, já que a agência existe numa relação dialética entre coisas e pessoas –, bem como uma experiência que só pode existir perante o conhecimento e determinadas propriedades da obra. Sob uma concepção bourdiana da classificação dos objetos, um leigo não seria capaz de perceber tais propriedades de uma obra, porque elas só são percebidas por conhecedores. Por outro lado, hipoteticamente, a aura de uma réplica perfeita colocada no lugar da original poderia ser apreciada por muitos, tanto conhecedores quanto leigos. Sob essa perspectiva, as imitações podem ter aura⁵ – desde que, para tanto, exista crença.

A aura, então, pode ser entendida como uma magia – no sentido definido por Bourdieu (2004), na continuidade do pensamento de Marcel Mauss – cuja eficácia, reconhecimento e valor se sustentam na produção da crença formulada em um determinado campo de disputas e em esferas legitimadoras de autoridade. Se autenticidade é uma “alquimia social” construída, ela é também um consenso social (ECO, 1984), baseado na crença coletiva de que um objeto carrega certas propriedades materiais e imateriais específicas, únicas, raras.

Autenticidade é uma categoria ampla e relativa por excelência, uma vez que a construção social do valor é negociada e definida em contextos particulares. Existem meios de “provar” que certos objetos são de fato autênticos de determinada fonte/propriedade. No entanto, a importância que

se dá a certos objetos varia no tempo e no espaço. Objetos, antes relegados, podem tornar-se relíquias; assim como relíquias podem perder seu valor.

Poder, autenticidade e imitação são categorias em relação que têm sido amplamente analisadas pela Antropologia em diversas vertentes. A discussão está presente tanto no entendimento de culturas e sociedades (BHABBA, 2002; BROWN, 1998; LINDHOLM 2002; TAUSSIG 1993) como em campos mais específicos de objetos: na arte/reliquias (PRICE, 1989; SCHEFOLD, 2002; WENGROW, 2008), mercadorias e marcas (LIN, 2011; NOTAR, 2006; PINHEIRO-MACHADO, 2011; VANN, 2006). Uma relíquia religiosa, uma obra de arte ou uma mercadoria possuem diferentes tipos de autoridade, definidas em campos de disputas singulares, capazes de definir o que é verdadeiro e o que é falso (grupos religiosos, conhecedores, mercado, Estado).

Ainda que a discussão antropológica relativize a noção de autenticidade, no campo da arte a autoria permanece uma fonte de autenticidade inquestionável. Ou seja, autêntica é a peça assinada por determinado artista consagrado em determinado local e período. O que se questiona, neste ensaio, não é a autenticidade; tampouco se procura deslegitimar o trabalho do artista. Minha crítica está endereçada à autoridade, ao poder e à exclusividade que, historicamente, têm cercado a autenticidade na história do Ocidente. Na perspectiva de Benjamin, fica evidente uma visão de mundo em que é inconcebível desfazer o binômio autor-aura. No campo da arte em especial, cópias controladas pelos direitos do autor podem ser réplicas autênticas, ao passo que as demais são consideradas falsificações e adulterações criminosas. O limite entre uma e outra é definido por um poder arbitrário, que limita o acesso ao conhecimento.

Contemporaneamente, em cenário de reestruturação do mercado mundial após o acordo Trips, o binômio aura-autor se atualiza e se reforça no campo da propriedade intelectual. Disputando interesses econômicos e políticos, o mundo passa por um período de maior controle sobre o direito à reprodução de mercadorias, livros e obras de arte. Cópias fora desse sistema são deslegitimadas socialmente, sob a alegação de que somente os originais – no campo das artes e das mercadorias manufaturadas – possuem determinados atributos essenciais à peça. Nesse sentido, os consumidores estariam desprovidos de experiências e informações que apenas o original poderia fornecer. A escolha do consumidor tampouco é permitida, na medida em que as políticas atuais limitam, cada vez mais, a possibilidade de copiar. Como em nenhum outro momento da história, a aura está gradeada e presa à autoria-autoridade.

Por meio do acordo Trips, as vítimas de infrações relativas à propriedade intelectual conseguiram o direito de recorrer à justiça dos países para combater as falsificações e acionar o poder de polícia estatal. Nesse cenário, imitações não são mais consideradas lisonjas, nem assumem o caráter pedagógico “prestigioso” definido por Marcel Mauss (2003). Elas passam a agregar valor negativo, classificadas como produções criminosas. Assim como no campo da arte, os detentores da marca possuem a autoridade para reproduzir réplicas autênticas. “Leis de direitos de Propriedade Intelectual determinam quais cópias são autorizadas, legítimas e autênticas, e

quais cópias são não autorizadas, ilegítimas, inautênticas e, portanto, ilegais” (COOMBE, apud VANN, 2006: p. 290). O reconhecimento social dessa legitimidade, porém, não é automático.

No presente, políticas públicas têm sido amplamente discutidas e reelaboradas em todo o mundo, questionando a legitimidade da propriedade intelectual no campo da arte e do conhecimento de modo geral. Sob princípios legais dos direitos fundamentais e humanos, como o acesso à informação, questiona-se a constitucionalidade da propriedade intelectual, problematizando a possível descriminalização da pirataria (VIANNA, 2005), da mesma forma como novos modelos de negócios vêm sendo criados, na tentativa de democratizar o conteúdo disponibilizado nas mídias digitais (LEMOS et al., 2008). Os novos movimentos da sociedade civil não busca, o uso irrestrito de cópias, que nega o autor, mas um modelo mais flexível de acesso à informação, o qual pode reforçar a autoria, e não negá-la (ORTELLADO, 2002).

Nesse contexto, volto ao argumento de que as cópias podem ter aura, pois, independentemente da autoria, elas podem proporcionar informações e vivências singulares ao espectador. Não se trata de reivindicar autenticidade às cópias, mas de conferir legitimidade à experiência que elas podem proporcionar. O sorriso de Mona Lisa pode causar inquietação no Louvre ou em Dafen, ainda que se trate de experiências diferenciadas.

Cópias, por definição, possuem um referencial a ser seguido. Como toda imitação exige um modelo – e como só se copia o que se admira –, ela pode reforçar a própria autoria. Nesse sentido, ao seguir um exemplo, a cópia proporciona o reforço da tradição, e não a sua liquidação, como argumenta Benjamin. Leonardo da Vinci mantém-se como uma referência no campo das artes, entre outros motivos, porque sua obra mais famosa possui elementos que podem ser copiados ao longo do tempo e do espaço. A atualização da obra do pintor se dá pela experiência legítima que suas cópias físicas ou digitais proporcionam – que acabam por fortalecer o desejo dos espectadores pela obra original.

Cópia e propriedade intelectual na China

O acordo Trips não é aceito em todos os lugares do mundo de forma homogênea. Afinal, os países possuem diferentes interesses políticos e econômicos no tocante à comercialização de cópias, da mesma forma que apresentam entendimentos culturais singulares sobre o papel da imitação.

Seguir o acordo Trips não é um processo simples, especialmente no que diz respeito ao pleno reconhecimento de países asiáticos, como Vietnã e China. “Embora haja agora um conjunto ‘global’ de padrões de Propriedade Intelectual, os quais protegem os países orientados pelo mercado, o desenvolvimento dessa política não tem seguido um caminho linear e ‘progressivo’ em direção à homogeneização” (VANN, 2006: 289). Isso se torna particularmente importante quando saímos do campo de disputas políticas mais amplas e voltamos nossa atenção para a aceitação de pessoas comuns, como comerciantes e consumidores, cujo reconhecimento de propriedade não é automático, mas negociável, como mostram as etnografias de Vann (2006) e

de Notar (2006) entre vietnamitas e chineses, respectivamente. Esses países concebem as cópias sob uma complexa classificação, numa gradação que vai do plenamente aceitável ao não aceitável.

Historicamente, a China possui um entendimento flexível acerca de Propriedade Intelectual, como exemplifica Elizabeth Vann, ao resumir o argumento de William Alford:

Noutros lugares, tem havido um reconhecimento de direitos de propriedade intelectual menos legal e menos popular. Em seu estudo histórico sobre copyright na China, William Alford (1985) argumenta que a China não tem sustentado uma tradição de reconhecimento de propriedade intelectual e que o fracasso dos governos europeus e dos Estados Unidos para reconhecer esse fato tem produzido anos de conflitos políticos e econômicos. Ele atribui à ausência histórica chinesa de tradição de propriedade intelectual na ênfase estatal sobre os ideais confucionistas do passado como uma fonte de autoridade no presente (ALFORD, apud VANN, 2006: 288).

Alford (1995: 22) inicia seu livro com uma citação dos Analetos de Confúcio: “Eu transmito em vez de criar. Eu acredito no amor aos ancestrais”. A partir dessa sentença paradigmática, o autor desenvolve seu argumento, atribuindo a falta de leis de propriedade intelectual e direito autoral à importância de que o passado se reveste na civilização chinesa desde as primeiras dinastias. O modelo antigo, que é transmitido por determinada autoridade (pai, mestre, etc.), produz um sistema de pensamento baseado na repetição e na obediência à etiqueta (li). Nessa sociedade, as leis sempre tiveram pouco apelo quando comparadas à influência do passado.

Desse modo, a não proteção de direitos autorais e a importância dada às cópias estão diretamente relacionadas ao imaginário confucionista – escola de pensamento que baliza a cultura chinesa desde a dinastia Zhou (1100-256 a.C.). Dentre tantas escolas intelectualistas que surgiram naquele período, indubitavelmente o confucionismo prevaleceu com maior força, impondo-se – através de diversas ações políticas e educacionais – como uma grande narrativa sobre o pensamento chinês em todos os tempos. Apesar das numerosas releituras pelas quais a obra de Confúcio passou, no decorrer dos séculos, alguns princípios mantêm-se como uma matriz de significado. São eles: a ordem, a hierarquia, o amor filial, a autoridade, a tradição e a etiqueta ritual (CHIN, 2008; GRANET, 2004).

A tradição é transmitida por meio dos rituais, nos quais se venera o passado. (GRANET, 2004; XIA, 2000). Assim, o modo de aprendizado passa pela reprodução de modelos socialmente admirados. No tocante a esse processo de reprodução, acredita-se que se limitam as possibilidades de criação e inovação. O que está em jogo nesse modelo filosófico é a manutenção da Ordem, a qual requer o princípio de benevolência em determinada rede social – guanxi (GRANET, 2004).

Logo após a morte de Confúcio (479 a.C.), outra escola de pensamento surgiu com bastante força, mas argumentando na direção oposta. Contestando o excesso dos rituais aos ancestrais, Mozi (470-391 a.C.) alegava que a manutenção da tradição engessava a inovação e que, portanto, as pessoas poderiam buscar a mudança. Sem obter eco em sua empreitada, o intelectual foi praticamente esquecido na história filosófica chinesa, dando lugar à soberania do pensamento que privilegia a reprodução ritualística de modelos passados como fonte de ordem ao universo.

Em termos políticos, esse pensamento foi bastante conveniente para a aceitação do poder imperial e a manutenção do status quo (ALFORD, 1995; GASCOIGNE, 2006).

A incorporação subjetiva da regra fez com que o sistema legal desempenhasse um fraco papel ao longo da história da China. Para Granet (2004), o fracasso jurídico deve-se à necessidade de formas concretas de raciocínio e obediência. Se a humanidade é benevolente, como acreditava Confúcio, leis são desnecessárias: basta seguir os modelos corretos da ação humana (STARR, 2010). Modelos são mais claros do que leis. A ordem está incorporada, dispensa a necessidade de regras formais. Nesse sentido, até hoje, alguns intelectuais chineses entendem que as normas são introspectivas e inconscientes e, portanto, as leis escritas são pouco eficientes (QI, 2005; XIA, 2000).

Analisando esse modelo de sociedade, Alford (1995) contraria boa parte dos sinólogos chineses e euro-americanos para os quais os direitos autorais nasceram na dinastia Tang (618-907), junto com a invenção da impressão. Para Alford, não há indícios de proteção legal naquele momento, ainda que, desde a dinastia Han (206 a.C.-221 d.C.), houvesse sanções para reprodução e cópias. O autor relata algumas penalidades impostas pelo governo imperial, especialmente após a dinastia Tang até o fim do império. Porém, salienta sua ineficácia, pois as cópias eram generalizadas. Para o autor, a proibição da reprodução de obras literárias e artísticas, bem como de documentos oficiais, não acarretou o desenvolvimento de um sistema de proteção formal ou informal às criações. O autor sustenta que sempre existiu um controle sobre o conteúdo do que era copiado, mais do que sobre o ato de copiar em si.

A identificação das origens históricas dessa “cultura da cópia” não é fácil. Para além das questões filosóficas mais abrangentes que remontam à importância do passado, Lin (2011), numa breve discussão sobre direitos autorais, menciona que a origem factual desse costume poderia estar no modo como a literatura era estudada, ou seja, por meio da memorização palavra por palavra. Ademais, a autora também menciona o método de aprendizado da caligrafia, que, desde as Seis Dinastias (265-589), se caracteriza pela cópia de caracteres.

Alguns exemplos de cópias são paradigmáticos na história da China – como aquele trazido na abertura deste texto. O imperador Huizong, da dinastia Song (960-1279), para obter o reconhecimento de sua excelência na arte da pintura, ordenou que se criasse uma academia de arte especializada em copiar a sua própria obra (GASCOIGNE, 2006). Ser copiado, para ele, significava ser respeitado – situação completamente distinta dos direitos de propriedade intelectual no Ocidente.

Na cultura mandarim, por exemplo, durante séculos de poder dinástico, eram incentivadas as cópias de pinturas e obras literárias. Tratava-se de uma habilidade que os intelectuais do governo deveriam possuir; era, inclusive, critério de admissão nos concursos públicos, sobretudo na dinastia Song. A esse respeito, é importante pontuar que a arte e a política governamental sempre estiveram unidas por um nó górdio na história da China (EBREY, 2010; GASCOIGNE, 2006).

Fatos mais recentes apontam que as cópias não eram mal interpretadas e, em vez de combatidas, foram amplamente estimuladas nos séculos XIX e XX, como forma de nacionalizar o estrangeiro.

Na China, imitação não tinha um significado negativo. [...] Cópias de mestres do passado eram vistas como modelos para serem cuidadosamente imitados. Replicação de artefatos premiados também teve uma longa história, e as noções de *fangzao*, *fangzhi* – imitar, copiar, modelar – eram intimamente relacionadas ao artesanato de jade e à cuidadosa cópia de antiguidades raras durante a dinastia Qing. Cópias também eram usadas para descrever a manufatura local das novas tecnologias durante o movimento do autofortalecimento na segunda metade do século XIX (Dikotter, 2007: 38).

Dikotter (2007) salienta que imitações não possuem conotação negativa ao longo da história da China e analisa a promoção oficial das cópias de objetos manufaturados que se observou no país na passagem do século XIX para o XX. Por meio de incentivo governamental, tal prática foi estimulada e, assim, a imitação de objetos estrangeiros fez cair sua exportação. Conforme o autor, a cultura de copiar bens estrangeiros era disseminada nas dinastias tardias – o que contraria a tese de que os chineses desprezavam os produtos ocidentais (defendida, na Antropologia, por Marshall Sahlins, 2004). Da mesma forma, a própria arte chinesa era copiada no intuito de ser exportada para a Europa. O autor mostra como esse sistema de cópias de obras de arte ou de quinquilharias, desde o século XIX, já funcionava sob um regime intensivo de trabalho e supria tanto o mercado interno como o externo, expandindo o consumo em massa do continente europeu.

No final do século XX, após anos maoístas, a China reabriu a sua economia para o mercado externo. O pontapé inicial foi dado pelo modo intensivo de produção de mercadorias baratas. Em minha própria pesquisa, mostrei o quanto esse sistema produtivo baseado no regime intensivo de trabalho tem caracterizado a sociedade chinesa, da mesma forma como a produção de cópias manufaturadas não é um fato recente – conforme argumentei acima. Na etnografia, diversos informantes relatavam achar que esse sistema não era ideal, porém era justo e moralmente aceitável, diante da urgente necessidade de desenvolvimento nacional. Os sujeitos pesquisados pontuavam que esse modo de produção é um primeiro passo do crescimento para, posteriormente, passar a criar coisas novas (PINHEIRO-MACHADO, 2011).

Os países ocidentais, por seu turno, tratam do atual fenômeno da produção de cópias, na China, de forma anacrônica, descontextualizada de seu passado e das condições culturais que a engendraram. De maneira geral, as matérias jornalísticas sobre pirataria ou sobre *Dafen*, por exemplo, retratam um sistema de produção bizarro e escravo, desqualificando o universo da produção chinesa como uma proliferação de cópias malfeitas, e atribuindo esse fato à falta de noção de propriedade intelectual – algo visto como moralmente inferior (PINHEIRO-MACHADO, 2011). Não é raro a mídia tratar desse ramo econômico como uma praga que se alastra no mundo.

No âmbito político, o acordo *Trips*, que defende os interesses econômicos dos países hegemônicos do sistema mundial, entra em choque com o sistema legal e com o pensamento cultural chinês.

O acordo procura se impor como verdade absoluta e universal. A seção seguinte analisará mais detidamente o caso de Dafen, que é um exemplo emblemático dessa tensão.

A aura de Dafen: réplicas ou falsificações?

Apesar de a cópia ter uma longa história na China, as pinturas produzidas no vilarejo de Dafen são um caso emblemático. Afinal, a antiga arte de reprodução se alia ao atual modo de produção fabril chinês, baseado no trabalho intensivo. Essa junção resulta em dados grandiosos: ao longo de 400 hectares, até 6 mil pintores ocupam aproximadamente 1100 galerias de arte e estúdios, com uma produção de 5 milhões de peças ao ano. Segundo dados do governo local divulgados na agência oficial de notícias chinesa – o Chinadaily –, a receita do vilarejo pode chegar a 4 bilhões de yuan (1 bilhão de reais). Além disso, calcula-se que cerca de 60% das cópias de obras de arte disponíveis no mundo sejam made in Dafen.

Dafen é uma área localizada no distrito industrial de Longguang, na cidade de Shenzhen, que é uma Zona Econômica Especial (ZEE) da província de Guangdong, no sul da China. Shenzhen, criada em 1979, faz fronteira com Hong Kong e é a ZEE que mais prosperou devido à sua localização privilegiada, junto à costa marítima que propicia a exportação – vocação de toda a área conhecida como delta do rio da Pérola. A cidade possui aproximadamente 11 milhões de habitantes permanentes e 2,5 milhões de trabalhadores migrantes, segundo dados locais oficiais. Porém, como nem toda a população flutuante é contabilizada pelo governo, o número de residentes temporários, oriundos da área rural para trabalhar nas fábricas, pode ser bem maior.

Dafen, nesse sentido, teria todos os elementos para ser classificada como mais um distrito industrial chinês, só que especializado em obras de arte. Contudo, diferentemente do restante da região, os migrantes são em sua maioria qualificados. Em geral, são estudantes de Artes provenientes das mais diversas regiões do país que buscam uma oportunidade no vilarejo ou apenas pretendem obter experiência.

Minha etnografia se realizou nas fábricas do distrito de Longguang. Trata-se de uma área tomada pela paisagem industrial, em que a cor cinza do concreto e da poeira toma conta do ambiente. Em meus diários de campo, com frequência eu relatava a angústia de estar em um lugar como aquele. Em meio a essa ambiência extremamente opaca, Dafen surge como um suspiro de cores e de vida. Embora boa parte da mídia internacional ou dos relatos de viajantes disponíveis em blogs retrate o vilarejo como apenas mais uma expressão da capacidade de produção em massa de produtos baratos e de pouca qualidade, minha percepção sobre o local era completamente diferente. Para mim, Dafen era como uma forma de resistência ao cinza.

A maioria das obras produzidas ali são cópias de grandes artistas ocidentais – Leonardo da Vinci, Van Gogh e Andy Warhol são os mais populares. Entretanto, pintores chineses consagrados também são copiados, assim como há a produção de muitas peças originais de artistas locais. Muitas obras copiadas já caíram em domínio público, como a Mona Lisa. Uma das obras preferidas do público chinês – o Mao de Warhol – ainda encontra-se protegida.

A qualidade e o preço variam de acordo com o desejo do cliente. Uma pintura pode ser produzida em trinta minutos ou em uma semana. Há pintores que confeccionam uma obra por completo. Nesses casos, eles necessitam apenas de uma fotografia digitalizada para seguir trabalhando. Também é comum uma espécie de modelo produtivo fordista, que gera a fragmentação e a alienação. Por exemplo, muitos artistas são especializados em pintar uma parte do quadro: a orelha, o nariz, o braço, etc. Assim, a cópia é feita por muitas mãos, como um produto manufaturado que sai da linha de produção de uma fábrica.

O salário de pintores se assemelha àquele oferecido no setor fabril das redondezas. Eles recebem por obra produzida, totalizando ganhos um pouco acima da média do salário mínimo da província, que é de 840 yuan (210 reais). Porém, muitos conseguem alcançar ganhos bem maiores, dependendo do prestígio. Os pintores moram nos próprios estúdios, e ali também se alimentam. Eles trabalham de seis a sete dias por semana, de dez a doze horas por dia⁶. O preço final pode variar de 20 a mil dólares, dependendo da precisão. Como é comum em mercados chineses, o valor é definido por meio de barganha.

Segundo Zhou Xiaohong, vice-presidente da indústria de arte do local, provavelmente cerca de 50% das obras de arte disponíveis nas paredes norte-americanas ou europeias sejam provenientes de Dafen. Os maiores compradores das cópias produzidas em massa são as grandes redes hoteleiras internacionais e, principalmente, o Walmart. Esses fatos nos levam a uma tensão, já discutida por mim (PINHEIRO-MACHADO, 2008): ao mesmo tempo que se percebe uma demonização, por parte dos países ocidentais, da maneira como as mercadorias chinesas são produzidas, bem como da própria qualidade do produto, não se discute que essa forma de produção é demandada, em grande medida, pelo próprio mercado ocidental.

De forma ambivalente, a mídia internacional ocidental se reporta a Dafen com perplexidade, retratando mais uma expressão bizarra da capacidade produtiva em larga escala dos chineses, que seriam verdadeiras máquinas de copiar. Uma rápida pesquisa é capaz de revelar que boa parte do conteúdo das publicações recentes sobre o local o acusa de “poluir” o mundo com peças de baixa qualidade. Nesse tipo de discurso, aparecem o espanto, a repulsa e o horror ante uma produção considerada vulgar e até criminosa. O vilarejo de Dafen é considerado responsável por cometer um verdadeiro sacrilégio à aura das obras de artes. Como expressa um britânico em seu blog, chamado Randomwire: “Obrigado Dafen por poluir o mundo com Monalissas falsas de qualidade duvidosa”⁷.

Esse tipo de visão sobre Dafen repudia tanto as cópias em si como seu modo de produção. A arte, nesse sentido, é colocada em uma patamar especial, quase sacralizado: trata-se de algo que não poderia ser produzido de forma tão padronizada, e que depende do tempo de criação e da inspiração do artista. Além disso, é comum que as cópias de Dafen sejam mencionadas como “falsificações” – falsificar é o ato de reproduzir ou adulterar sem autorização. Os nativos, por seu turno, referem-se às cópias como “réplicas”, que são cópias autorizadas. Tao Hong Chun, secretário local do Partido Comunista expressa a visão governamental:

Fazemos cópias honestas, o que as pessoas querem, não falsificações. A maioria é composta de imagens de autores desconhecidos, mas há um imenso mercado de gente que quer comprar quadros famosos sem pagar uma fortuna por eles, sabendo que são cópias. Aliás, temos aqui quadros de todos os tipos e preços: de 20 yuans (US\$ 2,5) até 800 mil yuans (US\$ 106 mil) e damos emprego a mais de dois mil artistas⁸.

Essa questão é central na discussão levantada neste ensaio, que parte de uma premissa relativizadora do papel cultural das cópias. Em primeiro lugar, em termos legais, não é infração copiar a Mona Lisa. Porém, no discurso midiático, a palavra “falsificação” ajuda a confundir o que deveria ser esclarecido no debate público: que as obras de arte, após determinada data, podem ser livremente reproduzidas por entrarem em domínio público.

Por outro lado, mesmo no que diz respeito às obras protegidas, é preciso questionar a rígida autoridade da autoria, e isso tem sido feito por diversos movimentos sociais contemporâneos no mundo todo. Com isso, não estou argumentando que a autoria não deva ser reconhecida e gratificada, tampouco que não seja necessário pensar em formas de regulamentação das reproduções. O que busco, aqui, é refletir sobre o aspecto positivo e pedagógico das cópias, sugerindo que elas podem ajudar a reforçar a própria autoria. Além disso, no sentido defendido por Túlio Vianna (2005), é preciso lembrar que a propriedade intelectual foi construída na história do Ocidente como uma prática de poder e inconstitucionalidade. Portanto, determinadas reproduções podem constituir uma forma de garantir os direitos fundamentais dos cidadãos a partir da possibilidade de democratização da informação.

A tradição não é abalada, conforme sustentava Benjamin, mas reforçada. A Mona Lisa do Louvre nunca foi tão visitada por orientais e chineses como é atualmente. E isso só é possível porque imagens da obra foram divulgadas pelas mais diversas plataformas, alcançando pessoas comuns. O ponto central a que quero chegar é que a Mona Lisa de Dafen não procura se passar pela Mona Lisa do Louvre e, por isso, a autoria de Leonardo da Vinci jamais foi questionada. Ao contrário, cada vez mais o artista é reconhecido em países ocidentais e orientais. A aura da peça disputada no museu parisiense está lá, para ser vivida e sentida por todos. Entretanto, isso não significa que o sorriso de Mona Lisa não possa ser experimentado em Dafen, de outra maneira. Desse modo, a cópia não representa a ruptura com o original, e sim a expressão da força e da vitalidade de sua aura.

A cópia é a continuidade do original. A Mona Lisa de Dafen, ao mesmo tempo que está conectada com a do Louvre, também é capaz de produzir novos significados, experiências e expressões. E isso é liberdade de expressão artística. Alguns pintores de Dafen, por exemplo, de tanto copiar a obra mestra, retrataram a si próprios no estilo de Leonardo da Vinci, produzindo obras que são atualmente consideradas de vanguarda. No museu de Shenzhen, há um imenso painel de 48 metros de largura por sete de altura, em que a Mona Lisa, chamada de Dafen Lisa, foi pintada por quinhentos artistas, os quais, atrás dos pedaços que pintaram, assinaram seus nomes e escreveram os seus sonhos.

Dafen, na lógica local, é pensada não apenas como um espaço de produção de massa de cópias vulgares, mas como uma rede social, que gera uma criação colaborativa. De um vilarejo pobre nos anos 1970, Dafen se transformou em uma área que atrai turistas do mundo inteiro, gera uma receita milionária e milhares de empregos – mas, principalmente, treinamento – a milhares de artistas chineses e também estrangeiros.

Considerações finais

Na história ocidental, o direito à reprodução foi engessado, deslegitimando o papel social que as cópias podem desempenhar. No âmbito político e econômico, o acordo Trips protege legalmente, pelo uso do monopólio da força, os direitos de propriedade intelectual, impondo sua visão como verdade absoluta a todos os países do sistema internacional sob pena de sanções e retaliações. No entanto, diversos movimentos sociais surgem no mundo todo, alegando que as cópias – seja no campo das artes, seja no das mercadorias – podem se constituir em um meio através do qual se obtém a informação.

A história da China – aqui muito brevemente apresentada – serve como contraponto às atuais políticas de propriedade intelectual; ela aponta para a existência de outras formas de se relacionar com as cópias, percebendo-as não como expressão criminosa ou como poluidora da aura da autenticidade, mas especialmente como expressão de prestígio, como reforço da autoridade, da tradição e até como fonte de inovação.

Nessa direção, o presente ensaio procurou trazer uma visão relativizadora do papel das cópias no campo das artes. A partir da retomada da discussão sobre aura e autenticidade, busquei pensar novas formas de apropriação e de experiência que se podem ter com as reproduções – que podem, inclusive, servir como meio pedagógico de transmissão de informação. Além disso, ao observar a construção histórica da noção chinesa de propriedade intelectual e sua relação com a imitação, é possível perceber que, sob premissas do pensamento confucionista, a imitação em sentido lato é capaz de reforçar a autoridade e o modelo por ela transmitido. As cópias produzidas em massa em Dafen, portanto, não liquidam a tradição, conforme Benjamin pontuava, mas a reforçam. Isso significa que o país possui uma noção diferenciada sobre direitos autorais – o que não implica a recusa da autoria, e sim a reivindicação de se relacionar com ela de forma mais flexível.

As lições apreendidas de Dafen vão além do caráter pedagógico das cópias. As obras produzidas naquele vilarejo mostram que a imitação não apenas é fonte de reprodução de um passado estático, que limitaria, assim, a inovação (característica que estaria presente apenas nas sociedades individualistas), como também pode ser um meio de criação. Ao gerar uma cópia, há sempre o processo de ressignificação e, conseqüentemente, da criação do novo.

Referências bibliográficas

- ALFORD, Willian. To steal a book is an elegant offense: intellectual property law in Chinese. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- APPADURAI, Ajurn. "Introduction: commodities and the politics of value". In: Appadurai, A. The social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 3-63.
- BENJAMIM, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 4-28.
- BHABHA, Homi. The location of culture. London: Routledge, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. (with Y. Delsaut). Le couturier et sa griffe: Contribution à une théorie de la magie. Actes de la Recherche en Sciences Sociales 1:7-36, 1975.
- _____. The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods. Media, Culture and Society 5:261-93, 1980.
- BROWN, M. F. Can culture be copyrighted? Current Anthropology 39:193-222, 1998.
- CHIN, Annping. Confucius. A life of thought and politics. New Haven, London: Yale University, 2008.
- CONFUCIO. The Analects. London, New York: Penguin Classics, 2001.
- DIKOTTER, Frank. Things modern. London: Hurst & Company, 2007.
- EBREY, Patricia. China. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Eco, Umberto. Viagem na irracionalidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GASCOIGNE, Bamber. The dynasties of China. London: Robinson, 2006.
- GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.
- GRANET, Marcel. O pensamento chinês. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- HANDLER, R. Authenticity. Anthropology Today 2:2-4, 1986.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, A. The social life of things. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 64-94.
- LEMONS, Ronaldo et al. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Structural anthropology. Middlesex, UK: Penguin Books, 1979.

LIN, Yi-Chieh Jessica. *Fake Stuff. China and the rise of counterfeit goods*. London: Routledge, 2011.

LINDHOLM, Charles. Authenticity, anthropology, and the sacred. *Anthropological Quarterly* 75:331-38, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NOTAR, Beth. E. Authenticity anxiety and counterfeit confidence: Outsourcing souvenirs, changing money, and narrating value in reform-era China. *Modern China* 32:64-93, 2006.

OLDSTONE-MOORE, Jennifer. *Understanding confucianism*. London: Dacan Vaird, 2003.

ORTELLADO, Pablo. Por que somos contra a propriedade intelectual? Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2002/06/29908.shtml>>_(2002).

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Fábrica de sonhos em sweatshops: dilemas da construção da igualdade da China pós-Mao. In: Roberto Kant de Lima. (Org.). *Antropologia e Direitos Humanos V*. Rio de Janeiro: Booklink/ABA, 2008. p. 350-388.

_____. *Made in China*. São Paulo: Hucitec, 2011.

PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

QI, Zhou. 2005. Conflicts over human rights between US and China. *Human Rights Quartely*. n. 27, 2005. p. 105-124.

SAHLINS, Marshall. *Cosmologias do capitalismo. O setor transpacifico do sistema mundial*. In: *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SCHEFOLD, R. Stylistic canon, imitation and faking. *Anthropology Today*, v. 18, n. 2, 2002. p. 10-14.

STARR, John. *Understanding China*. New York: Hill & Wang, 2010.

VANN, Elizabeth. Limits of authenticity in Vietnamese consumer markets. *American Anthropologist*, v. 108, n. 2, 2006. p. 286-96.

VIANNA, Túlio Lima. A ideologia da propriedade intelectual. *Revista da Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 33, 2005. p. 7-22.

WENGROW, David. Prehistories of commodity branding, *Current Anthropology*, v. 49, n. 1, 2007. p. 7-34.

XIA, Yong. Human rights and Chinese tradition. In: DUTTON, Michael Robert. (Org.). *Streetlife China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 23-30.

¹ Agradeço aos editores da revista PROA pela oportunidade de publicação e debate. Também gostaria de agradecer ao Professor Ruben Oliven por ter sido um admirador e incentivador do tema da imitação.

² Célebre frase do escritor inglês Charles Caleb Colton (1780-1832).

³ O acordo Trips abrange: 1. Direito do autor e direitos conexos; 2. Marcas; 3. Indicações geográficas; 4. Desenhos industriais; 5. Patentes; 6. Topografias de circuitos integrados; 7. Proteção de informação confidencial; e 8. Controle de práticas de concorrência desleal em contratos de licenças.

⁴ Informação pessoal.

⁵ Partindo do princípio de que seja verdade que o Museu Britânico abrigou algumas obras falsificadas e adulteradas, conforme anunciado na mídia, certamente, tais fraudes foram apreciadas pelo público leigo e pelos especialistas como detentoras de uma aura particular, por um longo tempo.

⁶ No artigo Fábrica de sonhos em sweatshops desenvolvi uma reflexão sobre as condições de trabalho fabril e os direitos humanos na China (PINHEIRO-MACHADO, 2008).

⁷ Disponível em: <<http://www.randomwire.com/dafen-oil-painting-village>>. Acesso em: 1 out. 2011.

⁸ Depoimento disponível em <<http://www.cadeafesta.net/noticias/ver.asp?id=1424&coluna=13>>. Acesso em: 1 out. 2011.

ENTREVI STA

“A experiência do museu é a de se deslocar”: entrevista com Benoît de L’Estoile

Realizada por
Eduardo Dimitrov,
Ilana Seltzer Goldstein e
Mariana Françaço, na Unicamp, em junho de 2011.¹



Benoît de L’Estoile, antropólogo, é pesquisador do CNRS (Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les Enjeux Sociaux, Iris, Paris) e professor na École Normale Supérieure (Paris). Em *Le goût des Autres: De l’Exposition coloniale aux Arts premiers* (Flammarion, 2007 ; edição de bolso. 2010), ele explorou as metamorfoses do mundo dos “museus dos Outros”. Com Federico Neiburg e Lygia Sigaud, organizou *Antropologia: imperios e Estados nacionais* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002), e com Lygia Sigaud, *Ocupações de terra e transformações sociais* (Rio de Janeiro: FGV, 2006). Foi curador da exposição *Nous sommes devenus des personnes. Nouveaux visages du Nordeste brésilien* (Paris, 2003; Dijon, 2005). Em 2010-2011, recebeu uma bolsa de pesquisador visitante do CNPq, associado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Proa: Por muito tempo, os museus foram associados à ideia de preservação do patrimônio e vistos como instituições voltadas para o passado. Qual o papel dos museus hoje, numa era em que a virtualidade parece primar sobre a materialidade e na qual as transformações ocorrem de forma tão acelerada?

Benoît: Não sei se é possível responder falando genericamente em “papel dos museus”, já que a variedade do que essa palavra cobre é muito grande hoje. Eu acho mais fecundo, talvez, nos referirmos a casos específicos. O que definia um museu, tradicionalmente, era o seu acervo. O museu, em princípio, constitui um acervo e sua missão é incrementá-lo e preservá-lo. O termo francês *conservateur*, utilizado em referência ao curador interno de uma instituição museológica, enfatiza justamente esse aspecto de “conservar”, salvar as coleções. O objeto material sempre foi fundamental na definição do museu, um lugar voltado à preservação dos tesouros nacionais, regionais ou locais. Nesse sentido, o museu é herdeiro dos antigos tesouros das catedrais e dos palácios, e mais tarde dos gabinetes de curiosidades – como a *Schatzkammer* do palácio *Residenz*, em Munique, que abriga objetos artificiais e naturais, raridades de ourivesaria, cristais, tapeçarias, etc.

Até hoje, a maioria dos museus ainda abriga acervos, o que às vezes se torna um problema, pois, como qualquer herança, eles podem ser um empecilho. Há quem diga que museu sem acervo é “uma bênção”, porque não há problemas de conservação, e não se fica preso aos objetos para imaginar exposições. Mas, de forma geral, existe uma pressão para que um museu tenha um acervo próprio, e, se não tem, que produza um. A *Cité Nationale de l’Histoire de l’Immigration*, na França, quando foi criada, nos anos 2000, começou a adquirir um acervo específico: malas dos imigrantes, algumas fotos de pedreiros italianos ou comerciantes armênios, etc. Ou seja: objetos humildes, a maioria com pouco impacto visual. Passou, então, a encomendar obras contemporâneas a fotógrafos e artistas plásticos, para sofisticar sua coleção. Lutou para constituir seu acervo por uma questão de legitimidade, uma vez que, na França, um museu sem acervo é uma instituição de segunda ou terceira ordem.

Da mesma forma, o *Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée* (Mucem), que está para abrir em Marselha, e é herdeiro do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*

(ATP) – cujas coleções vieram de missões folclóricas realizadas no interior da França –, decidiu expandir e atualizar seu acervo. Por isso deu início a uma coleção de guitarras elétricas do Mediterrâneo, uma coleção de garrafas d'água e outra de caixas de preservativos de vários países – o que trouxe, aliás, problemas de conservação. Estava, portanto, apenas dando continuidade à prática de coleta exaustiva, embora se tenham incorporado tipologias de objetos que não faziam parte da definição original do museu, voltado para o “mundo popular tradicional”. Em outras palavras, persistiu-se no paradigma da coleção, porém ampliando o leque de objetos a serem colecionados².

Há também casos em que se opta por liberar-se do dogma da autenticidade. No Museo Nacional de Antropología, do México, há uma liberdade extraordinária com isso, com o uso de modelos reduzidos, réplicas, etc. A título de ilustração, mostram a famosa máscara de jade do príncipe maia Pacal, e outros objetos reais, tais como foram encontrados; ao lado você vê os objetos colocados num manequim em pé, como se Pacal estivesse presente; há também uma cenografia do sarcófago entreaberto, recriando o cenário encontrado por arqueólogos. Ou seja, combinam-se ali três formas de musealizar o mesmo objeto, com a disposição lado a lado da peça original e das réplicas.

Agora, outro lado da sua pergunta é: como um museu pode fazer sentido para um visitante jovem, que está vivendo num mundo acelerado, cheio de recursos tecnológicos, com internet, e assim por diante? Por que ele iria a um museu em vez de ver um filme ou ler na Wikipedia? Isso é, de fato, um desafio para os museus, hoje. Ora, o museu traz (ou pode trazer) uma experiência que esse jovem não terá na internet: o contato direto com um objeto não é o mesmo que sua observação por meio do Google Museum, em que se pode até ver a reprodução detalhada do quadro, mas a emoção que se sente não é a mesma que a experimentada quando se está diante da obra, em toda a sua materialidade.

Antes de tudo, a experiência do museu é a de deslocar-se e andar dentro de um espaço singular. Nesse sentido, o Kunsthistorisches Museum (Museu de História da Arte de Viena) é emblemático: suas salas com pé-direito alto têm uma atmosfera muito especial, produzida não apenas pelo fato de cada quadro ser admirável individualmente, mas pelo conjunto. O Musei Capitolini, em Roma, é maravilhoso, um lugar onde a história da cidade está viva: primeiro, porque a parte antiga é um palácio de Michelangelo, decorado com estátuas antigas do século XVI; segundo, porque a sala nova construída para abrigar a estátua equestre do imperador Marco Aurélio reconstitui o cenário de uma piazza. Pelas janelas, você vislumbra a cidade de Roma. No subsolo, uma sala extraordinária foi dedicada às inscrições nas lápides; um corredor dá acesso à vista sobre o foro romano. Em suma, o acervo ecoa o prédio e a cidade a seu redor. Analogamente, no Rio de Janeiro, as exposições de fotografia no Instituto Moreira Salles entram em diálogo com o cenário modernista. Você nunca vai viver uma experiência equivalente lendo um livro, vendo um filme, ou navegando em um site.

O Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), na Suíça, tem realizado experimentações, justamente, em cima de fórmulas expositivas que priorizem o movimento do visitante pelos seus espaços. A exposição *Figures de l'artifice*³ compreendia uma sala baseada em ilusão de óptica, com falsas perspectivas, e o visitante só descobria isso andando na sala e tendo uma visão depois da outra: o espaço ia se transformando à medida que ele avançava. Em todos esses casos, o museu consegue proporcionar uma experiência, estética, emocional, intelectual – e é isso que faz valer a pena ir a um museu.

Proa: Em que medida as estratégias interativas e multimídia contribuem para essa experiência que, potencialmente, só pode ser vivida no museu?

Benoît: Os museus constituem um campo em que se fazem experimentos interessantes – e ainda restam muitos a serem feitos. Acho interessante, em primeiro lugar, trabalhos com o ambiente sonoro. Em Paris, o visitante da Cité de la Musique ganha fones de ouvido, que lhe permite escutar músicas à medida que avança na exposição. No Minpaku (Museu Nacional de Etnologia de Osaka), vi uma exposição sobre os índios da costa noroeste do Canadá na qual o visitante era filmado, e, dependendo da posição corporal, a imagem projetada na tela se transformava no corpo de um animal. A tecnologia de ponta japonesa criava, assim, um equivalente das transformações na cosmologia ameríndia.

Entretanto, a tecnologia pode se tornar uma armadilha: o saudoso Felipe Solis, diretor do Museo Nacional de Antropología do México, se negava a usar tecnologias multimídia, porque acreditava que as crianças, fascinadas pela tela, não olhariam mais os objetos. Existem outras estratégias que não dependem tanto de tecnologia. O British Museum, por exemplo, possui alguns tipos de peça em grande quantidade, o que permite disponibilizar exemplares para que os visitantes possam tocar e interagir com as peças originais, como moedas romanas ou colares taitianos. Fiquei também impressionado com a criatividade dos museus brasileiros no que se refere às atividades para crianças: no aniversário do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, cada setor organizou oficinas de escavação de fósseis, de cerâmica, de astronomia. Levei meu filho de oito anos com colegas, e eles adoraram!

Proa: Pensando mais especificamente em museus etnográficos ou voltados às expressões artísticas dos Outros, como evitar que os recursos expositivos levem à despolitização e à desistoricização? Se o senhor pudesse reformular o Musée du Quai Branly, por exemplo, que tipo de mudanças faria, neste sentido?

Benoît: Eu acho que se trata, primeiramente, de reconhecer o que é a realidade do Quai Branly. Ele oferece uma experiência estética bastante forte. Eu, pessoalmente, às vezes tenho sensações positivas, outras vezes me sinto mal lá, oprimido. De todo modo, o visitante não sai imune, o museu mexe com ele. Isso foi trabalhado pelos próprios museólogos, principalmente na parte da Oceania, por Yves Le Fur, um curador que tem o olhar treinado na arte contemporânea:

você vê objetos que se superpõem em vitrines transparentes, e as perspectivas mudam à medida que você se desloca. Neste sentido, o Musée du Quai Branly é um sucesso, provoca um efeito estético sobre o visitante. Porém, já escutei muitas pessoas saindo do museu e dizendo “Gostei, é bonito, mas preciso voltar para entender melhor”. O que faz falta é uma chave que permita compreender por que esse museu existe e como tais objetos foram parar naquele lugar – algo similar ao que propõe o British Museum, na sala Enlightenment, em que se reconstituem as práticas de colecionismo do século XVIII que deram origem ao museu.



Musée du quai Branly, Paris. Vitrines da seção Oceania. Foto de B. de L'Estoile, ago. 2009.

No Quai Branly, o visitante pode contemplar a beleza da diversidade artística que o deixa boquiaberto, como nas salas do Louvre dedicadas às artes não ocidentais, mas o que falta é esclarecer como exatamente tais peças chegaram ali. Não apenas explicar quais eram os usos dos objetos em seus contextos de origem, informação sem dúvida muito importante, porém, sobretudo, tratar dos motivos e caminhos pelos quais se encontram hoje em Paris, no Quai Branly. O museu pretende afirmar o reconhecimento pela França do valor da diversidade cultural como patrimônio da humanidade, no entanto, antes de tudo, ele é o produto de séculos de relações coloniais entre a Europa e os outros continentes, e isso precisa ser reconhecido. Você vê uma borduna que teria sido trazida por André Thévet com uma legenda que diz apenas: “Borduna tupinambá, século XVI”. Então, como ela veio para cá? Esse objeto poderia dar lugar a uma série de reflexões fascinantes, sobre a relação entre a França e a América, um pouco como na sala da França Antártica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, baseada na escavação de sítios tupi.

Os objetos podem ser frutos de relações de roubo e exploração econômica, mas também podem ter sido dados para missionários como testemunhas de conversão, ou então como sinal de aliança entre determinado grupo e os franceses; enfim, os objetos de um museu como esse [Quai Branly] são portadores de uma história. Claro que você não pode retracá-la para cada peça, ficaria até repetitivo, mas no Quai Branly parece haver uma barreira: não se têm informações sobre a coleta, não se fala de relações históricas a partir dos objetos. O trono de um rei bamum, que está no Museu de Berlim, foi doado pelo soberano bamum ao imperador alemão como sinal de aliança e outro trono semelhante, que era do Museu do Homem, foi doado pelo filho do soberano bamum aos franceses, também na tentativa de reforçar suas alianças. Por meio de objetos como esses, você poderia ir puxando os fios de uma série de relações históricas que enriqueceriam o entendimento do visitante⁴.

Na verdade, isso já foi trabalhado em exposições temporárias do próprio Quai Branly. Planète Métisse, que teve curadoria de Serge Gruzinski, apresentava histórias fascinantes de objetos percorrendo diversos espaços geográficos, da África a Pernambuco, passando pela Alemanha, sempre inseridos em relações de exploração e de troca. A mostra tematizava o universo relacional, não os objetos como meros ícones da diferença. Do mesmo modo, no Museo Nazionale Preistorico Etnográfico Luigi Pigorini, em Roma, o primeiro objeto que o visitante vê quando entra na sala das Américas é um zemi taino do início do século XVI, feito a partir do chifre de um rinoceronte-da-áfrica, conchas locais e pérolas de vidro europeias. Esse objeto foi confeccionado por um artesão taino depois do contato, numa ilha então chamada de Hispaniola (hoje dividida entre o Haiti e a República Dominicana), e dificilmente teria sido incluído em uma exposição convencional de arte taino, pois não é um objeto "puro". Sua fabricação só foi possível porque, em certo momento, estabeleceram-se conexões entre América, África e Europa.

Mas, voltando à coleção permanente do Quai Branly, logo na entrada vê-se um grande mastro (Kaiget) da Colúmbia Britânica, Canadá, adquirido em 1938 pelo pintor Kurt Seligmann, numa negociação com algumas famílias indígenas, para que, uma vez levado à Europa, o totem garantisse que aquelas pessoas fossem lembradas e se tornassem, de alguma forma, presentes no outro continente. No entanto, a negociação que permitiu a ida da peça não fica explícita para o visitante. Ora, essa relação faz parte da peça, seria uma obrigação do museu contar essa história.

Proa: Qual a sua avaliação dos museus influenciados pelas teorias pós-coloniais e pós-modernas, como o National Museum of the American Indian (NMAI), em Washington, que procura envolver pessoas das sociedades ali representadas em debates e tomadas de decisões?

Benoît: Esse museu tem uma proposta forte. Antes, dentro do National Museum of Natural History, da Smithsonian, a exposição sobre os índios tinha a forma de um "museu dos Outros". O National Museum of the American Indian, transformou-se em um "museu do Nós". Lá, os povos indígenas podem dizer "aqui está a nossa visão de mundo, o nosso discurso". Trata-se, antes de tudo, de um gesto político, afirmando a presença dos índios norte-americanos na capital

do país, impedindo que sejam apagados pela história, e isso é muito significativo, em contraste com o passado. Em termos da exposição, a parte que eu acho mais impressionante é justamente a parte histórica, “Our peoples: giving voice to our histories”. Na entrada, você depara com o “muro de ouro” (instalação da artista Jolene Rickard): obras de arte em ouro dos povos pré-colombianos estão misturadas com as espadas, as barras de ouro e as moedas dos conquistadores, juntando acervos que, habitualmente, pertencem a tipos diferentes de museu. O impacto estético traduz o choque entre o mundo americano e o mundo europeu, representado pelo contraste dos metais, o ouro em forma de arte ou como suporte de valor econômico, e o aço como matéria-prima das armas. Um pouco mais longe, o muro das bíblias em várias línguas indígenas evoca a colonização religiosa e a indigenização do cristianismo, que passou a fazer parte das “culturas indígenas”; já as armas de fogo aludem ao aniquilamento físico dos povos nativos norte-americanos, mas, ao mesmo tempo, foram por eles apropriadas. Enfim, é uma maravilha como conseguiram tornar concreta a complexidade da história, lançando mão de recursos expositivos inovadores.



Muro de ouro (parcial). National Museum of the American Indian, Washington. Foto de B.de L'Estoile, nov. 2007.

Achei interessante a proposta da “cocuradoria”, mas levanta várias questões. A princípio, a ideia é substituir o discurso tradicional vindo de cima e de fora, do museógrafo ou do antropólogo, pelo ponto de vista nativo. É uma transformação radical da proposta museográfica, agora assumida pelos próprios indígenas. Os cocuradores indígenas supostamente trazem uma voz “autêntica”, contudo não podemos esquecer que ela é igualmente construída: quando o cocurador é um xamã que também é professor de Antropologia da Universidade de Cuzco, será que ele fala como xamã, como antropólogo, ou como liderança indígena? Em outros casos, embora haja

cocuradores indígenas, o resultado da exposição é bastante padronizado, tanto em termos visuais como no tocante ao discurso de inclusão. Mas a maior questão talvez seja quem é aquele "Nós"? Índios genéricos das Américas? Grupos específicos? O desafio da inclusão da "palavra indígena" no museu é definir quem são os (as) que falam, se e como vão falar no lugar dos outros. Será que todo mundo pensa a mesma coisa? Homens e mulheres têm a mesma visão? Velhos e jovens fariam do mesmo modo? E assim por diante. Enfim, você tenta solucionar antigos problemas dando voz aos indígenas, porém encontra novos: quem tem legitimidade para falar com a voz indígena? Quem vai escolher o "bom nativo"? Será que a polifonia no museu vai apagar a polifonia nos grupos? E como lidar com as censuras que podem advir do fato de não se querer expor para o resto do mundo certos aspectos julgados problemáticos?

Ocorrem também, nessas situações de cocuradoria, conflitos práticos e políticos. Um caso emblemático foi o da exposição *African Voices*, no National Museum of Natural History, em Washington, que gerou tensões sobre como apresentar a história da África. Alguns grupos queriam que a visão afrocentrista ordenasse a narrativa, criando conflito com os curadores do museu. Essas transformações levantam questões fascinantes.

Proa: Como estão, hoje, as relações entre antropologia e museologia e o que uma área de conhecimento pode oferecer à outra? Quais as especificidades da abordagem antropológica dos museus?

Benoît: Quando a antropologia nasceu, o museu era o lugar de onde se falava e onde se produzia conhecimento antropológico. Servia não apenas para divulgar os conhecimentos sobre os Outros, mas para produzi-los e ordená-los, num projeto enciclopédico⁵. O museu não podia ser um objeto de estudo para a antropologia, porque era o próprio locus da antropologia. O fato de a disciplina ter saído do museu e se afastado dele (ou ter sido expropriada dele) permitiu um olhar de fora, como um objeto de interesse, enquanto expressão material de certas propostas e ideias. O museu é a materialização de uma cosmologia, de um modo de olhar para o mundo. Para conseguir analisar como ele constrói o mundo, é preciso primeiro sair do museu. A antropologia, de fora do museu, toma-o como objeto de estudo, da mesma forma que faria com qualquer outro objeto. No meu caso, eu não tinha ligação nenhuma com o Musée du Quai Branly, nem com o Musée de l'Homme, e isso me deu liberdade para escrever meu livro.

Na realidade, a coisa é um pouco mais complexa: por um lado, há antropólogos dentro de museus; por outro, é claro que a antropologia e os museus compartilham certos princípios e evidências, por causa da origem comum. Mas, de forma geral, a proposta da antropologia dos museus é tentar criar distância em relação aos museus através de um olhar comparativo e histórico. Quando você visita um museu, pelo fato de ser uma experiência física e sensorial, ele se impõe a você como evidente. É difícil ser crítico no momento da visita, e ir além do "gosto ou não gosto". Para tomar distância, é preciso comparar com outros museus, em outros lugares. E se perguntar: hoje é assim, mas como foi há trinta, cinquenta, cem anos atrás, por exemplo?

Quando a antropologia se distancia e olha o museu como algo que fala sobre nós, o que ela produz pode ser interessante, também, para os museólogos e para quem trabalha dentro do museu. Às vezes, eles apreciam esse olhar crítico, mais distante. Porque quem está dentro tem que resolver uma série de problemas urgentes relativos à iluminação, à proteção das obras, ao orçamento, etc. Dificilmente esse profissional tem condições de se desvencilhar da sua vivência cotidiana e da construção teórica que perpassa o museu.

Houve uma mesa-redonda na França, alguns anos atrás, sobre o tema: “Qual o papel dos antropólogos nos museus?”⁶. O Musée de l’Homme, em Paris, era o museu dos antropólogos: eles faziam a curadoria e eram responsáveis pela coleção. Já o Quai Branly, que herdou seu acervo, separou as coisas. Ensino e pesquisa constituem um setor específico do novo museu, uma espécie de reserva para os antropólogos. A curadoria é outro departamento e a diretoria outra instância, em que a experiência em administração pública é que conta. O fato é que, na França, a voz dos antropólogos tornou-se fraca ao longo do tempo. O Musée de l’Homme, nos anos 1930, era muito moderno, mas, desde então, pouco mudou. Portanto, surgiu a proposta de um museu “dos Outros”, como o Branly, em razão de os antropólogos não mostrarem interesse em propor novas maneiras de lidar com aquele acervo e por terem abandonado o estudo da “cultura material”.

Ainda pensando nas relações possíveis entre as Ciências Sociais contemporâneas e as exposições, tive a oportunidade de organizar, em parceria com a saudosa Lygia Sigaud, uma pesquisa coletiva sobre acampamentos e assentamentos na Zona da Mata de Pernambuco, que deu origem à exposição *Nous sommes devenus des personnes. Nouveaux portraits du Nordeste brésilien* [Nós passamos a ser gente: novos retratos do Nordeste brasileiro], apresentada em Paris e Dijon. Nossa proposta era traduzir um trabalho etnográfico em uma exposição, a partir de fotografias e análises de documentos.⁷ Esse é um dos modos pelos quais os antropólogos podem atuar. Outra versão dessa exposição, de menor escala, foi organizada em Rio Formoso, em 2006, com o título *A gente passou a ser gente. Retratos das transformações sociais em Rio Formoso e Tamandaré, 1997-1999*. Foi no mesmo lugar em que se desenvolveu a pesquisa, para as próprias pessoas que estavam nas fotos. Ou seja, a exposição, que na França assumiu feições etnográficas, ali tornou-se um episódio da história local. Para mim, deveria ser obrigatório a toda exposição etnográfica ficar em cartaz, de algum modo, no local de onde provém o material da pesquisa.



Seu Gildo e o filho, dona Morena, e deu Zeca visitando a exposição *A gente passou a ser gente*, Rio Formoso, nov. 2006 (foto no painel: *Seu Zeca construindo sua casa*, 1999). Foto de B. de L'Estoile.

Proa: Como foi a reação das pessoas em Rio Formoso?

Benoît: Foi interessante, primeiro porque as formas de percepção das fotografias não são as mesmas quando se trata de “conhecidos”. Em segundo lugar, os meus interlocutores nunca tinham ido a um museu. Notava-se, portanto, uma mistura de orgulho, ao se reconhecerem nas fotos, e de estranheza, como se ficassem “fora de lugar”. Até então, naquele museu, só havia fotos dos padres da cidade, de prefeitos, etc. Como os assentados normalmente ficam na periferia, sua inclusão no museu teve um peso simbólico. Depois da exposição, distribuí as fotos para seus “donos” (a pessoa retratada, ou alguém que tinha alguma relação com o tema da foto), que agora as guardam em casa, numa nova apropriação. Muitos colocaram as fotos nas paredes de sua casa. As fotos estão inseridas numa relação de dom e troca⁸.

Existe uma multiplicidade de outras contribuições possíveis, por parte dos antropólogos, que não apenas trazem para o museu o olhar etnográfico e a sensibilidade com as relações sociais e interpessoais, como podem contribuir para inventar novos modos de relacionar os objetos, os produtores dos objetos e os visitantes do museu. No Pitt Rivers Museum, em Oxford, numa vitrine dedicada à indumentária norte-americana, há uma foto antiga de uma reserva no Canadá, acompanhada do seguinte texto: “Uma cópia desta foto foi enviada à tribo. Eles pediram que a foto seja mostrada com os nomes deles, para que você saiba quem são...”. Trata-se de outra forma de interpelar o público, por meio da mensagem dos descendentes das pessoas representadas na foto, que se dirigem aos visitantes do museu. Assim, o estabelecimento de uma nova relação, atual, no presente, remete a uma relação do passado.

Proa: Algum museu brasileiro chamou sua atenção, em particular, ou algum projeto expositivo?

A mostra Brasil 500 anos foi bastante impactante. Lembro da cenografia da Bia Lessa, contrastando com a apresentação estática e estereotipada do barroco brasileiro como exuberância tropical, em Paris, no ano anterior... No Ibirapuera, Bia Lessa colocou vídeos de pessoas falando de suas relações com os santos hoje, sugerindo, assim, a força religiosa das imagens barrocas; de Maria Bethania lendo os sermões do padre Vieira, e do destaque dado às continuidades entre procissões católicas e desfiles de Carnaval. Para mim, esse foi realmente um modelo de exposição, que deu vida às imagens, sugerindo como elas são foco tanto de discursos eruditos como da religiosidade popular. Além disso, visitei, em 2011, no Rio de Janeiro, a exposição Plural como o universo, produzida pelo Museu da Língua Portuguesa, de São Paulo, que conseguiu traduzir espacialmente a poesia de Fernando Pessoa, por exemplo, com a projeção numa caixa de areia do poema “Ô, mar salgado, quanto do teu sal são lágrimas de Portugal?”. Em outro gênero, gostei bastante do pequeno Museu do Círio de Nazaré em Belém (PA), que, por meio de objetos e vídeos, consegue transmitir os significados desse ritual para os habitantes da região.

Na verdade, não era minha proposta fazer uma pesquisa sobre museus no Brasil. Há pessoas, aqui, que fazem isso muito bem. Mas visitei um número razoável de museus brasileiros e gostaria de desenvolver um trabalho comparativo. Gostaria de poder fazer um trabalho sobre as variações nos modos de apresentar a cultura e a arte popular em vários lugares. Seria fascinante comparar, por exemplo, diferentes maneiras de expor as figuras de cerâmica na tradição de Mestre Vitalino, criadas no Alto do Moura, na periferia de Caruaru. Aliás, o local agora se transformou em destino turístico, anunciado como “o maior centro de artes figurativas das Américas”, conforme uma qualificação da Unesco orgulhosamente proclamada numa placa na entrada da cidade. A ideia seria analisar como cada um dos espaços e instituições mostra essa cerâmica: as salas de exposição e venda dos ceramistas mais individualizados e reconhecidos, como Marliete ou Manuel Eudócio; as lojas de artesanato, que vendem a produção mais comum no Alto do Moura; o Centro de Artesanato de Pernambuco, em Bezerros, no Agreste, que expõe o seu acervo ali, mas vende a produção em outra parte; o Museu do Homem do Nordeste, em Recife, voltado para a “cultura nordestina”; a Casa da Cultura, que atende aos turistas mais apressados; o Museu do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, que mantém um espaço expositivo muito bonito e tem também uma loja; o Museu Casa do Pontal, de arte popular brasileira, fruto do gosto do colecionador francês Jacques Van de Beuque; a loja tradicional Pé de Boi, ainda no Rio de Janeiro; ou as exposições “para inglês ver”, como Viva o povo brasileiro, organizada no Aeroporto Santos Dumont na ocasião da ECO-92.

Seria igualmente interessante comparar as representações do Brasil produzidas para exportação, com aquelas criadas para o consumo interno. A cultura popular produzida nacionalmente passou a fazer parte de exposições internacionais. Em 2005, durante o ano do Brasil na França, o que se levou foi arte indígena, arte afro-brasileira, folclore e arte barroca – elementos eleitos pelos intelectuais modernistas dos anos 1920 e 1930. Isso passou a ser o que o Brasil oferece para

exterior e o que o europeu espera. Outro caso foi a exposição Yanomami, espírito da floresta, na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, que teve como curadores o antropólogo Bruce Albert e Hervé Chandès, de grande impacto na França, apresentando o mundo Yanomami na linguagem da arte contemporânea. Curiosamente, a mesma mostra passou despercebida no meio da arte contemporânea brasileira, quando foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Essas diferenças me interessam. Tentar entender por que a mesma exposição funcionou em um lugar e não funcionou em outro, quais representações dos índios e do Brasil são esperadas pelos brasileiros e pelos estrangeiros.

Proa: No Brasil, os museus indígenas estão se multiplicando. Você observa isso em outras partes do mundo?

Benoît: Tive a oportunidade de visitar o Centre Culturel Tjibaou, em Nouméa, na Nova Caledônia, uma realização do arquiteto Renzo Piano, assessorado pelo antropólogo Alban Bensa¹⁰. Trata-se de um centro financiado pelo Estado francês, mas dirigido por intelectuais Kanak, que teve um papel importante no reconhecimento da presença indígena, inclusive pelos descendentes dos antigos colonos. Seria interessante uma comparação com o National Museum of the American Indian, em Washington, e com museus indígenas no Brasil. Mas, infelizmente, conheço esse cenário apenas de segunda mão; não pude ainda conhecer iniciativas como o Museu Maguta, criado pelos Ticuna no Amazonas.

No Brasil, há uma política atual que apoia explicitamente a criação de "museus de comunidade". A tônica é a crítica ao modelo dos museus nacionais, que impõem a palavra de cima, que falam a partir do Estado. O fomento a museus que "vêm de baixo" tentaria contornar esse problema, mas, na verdade, eles necessitam de mediadores ligados ao Estado. O Museu da Maré, por exemplo, era para ser um centro de memória, no entanto se transformou em museu a partir da intervenção de mediadores. A criação dos museus "de baixo" não brota como uma flor, há sempre mediações entre as "comunidades" e o Estado. Isso cria um mercado novo para os profissionais da área. Aliás, é impressionante o crescimento de programas de graduação em Museologia no Brasil. Esse processo é muito rico, porém ainda é cedo para avaliar.

Proa: Em 2011, o senhor está passando alguns meses no Brasil e colaborando com antropólogos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Para finalizar, poderia falar um pouco de sua relação com o Brasil e de como sua estada aqui tem influenciado sua maneira de fazer antropologia e/ou de pensar sobre a representação do Outro?

Benoît: Essa estada no Brasil não é a primeira. Já passei dezoito meses no Rio de Janeiro, entre 1992 e 1993. Isso foi determinante na minha trajetória. A definição das disciplinas e as relações que estabelecem entre si não são as mesmas em todos os países. Na França, eu tinha estudado com Pierre Bourdieu¹¹, e me definia mais como sociólogo, até porque a etnologia francesa, na

época, tinha um viés exotizante marcado, sobretudo em comparação com a antropologia social em países como o Brasil e a Inglaterra, e eu trabalhava sobre os contrastes entre a antropologia francesa e a britânica. O que encontrei no Museu Nacional, na UFRJ, naquele momento, foram antropólogos que tinham um diálogo criativo com a tradição francesa, em particular Bourdieu, em associação com as tradições da antropologia britânica e norte-americana. Minha relação com o Brasil foi determinante nas minhas opções, no meu modo de fazer antropologia e nas leituras que fiz. Sempre tive um diálogo muito forte com os antropólogos do Museu Nacional, mas também de outros lugares. Particpei da ABA [Associação Brasileira de Antropologia] em 2000 e 2002.

Na própria gênese do meu livro *Le Goût des Autres*, a passagem pelo Brasil foi fundamental. O descompasso que percebia entre as conversas com meus interlocutores no campo e as representações dominantes nos museus etnográficos me levou a querer entender esses museus. Mesmo se o estudo do museu não faz parte dos interesses da maior parte dos antropólogos do Museu Nacional, o fato de estar lá dentro certamente me influenciou.

Na segunda estada, percebi que o Brasil mudou bastante, a antropologia cresceu em termos de volume de trabalho, de projeção internacional e continua original. No campo dos museus e do patrimônio, os antropólogos ocupam, aqui, um espaço muito maior do que na França. O atual diretor do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) é antropólogo; Regina Abreu estuda os museus como antropóloga, mas também forma na UniRio gente que vai trabalhar nos museus. A antropologia, aqui, me parece mais envolvida na produção dos museus e na formação dos funcionários dos museus do que na França, onde a formação de curadores se faz principalmente a partir da história da arte. No Brasil, observa-se maior permeabilidade entre a academia, o mundo dos museus e da cultura e as ONGs.

Não posso deixar de agradecer ao CNPq pelo privilégio de poder reforçar essa proximidade com a antropologia brasileira. Durante muitos anos, mantive uma parceria de pesquisa e amizade com Lygia Sigaud, que, infelizmente, faleceu em 2009. Continuo agora minha pesquisa na Zona da Mata de Pernambuco, sobre a transformação do mundo dos engenhos no mundo dos assentamentos, para entender como as relações interpessoais se reorganizam em novos quadros políticos, sociais e jurídicos. No semestre passado, dei uma disciplina sobre as comparações na antropologia junto com Federico Neiburg. Paralelamente, tenho me esforçado em reafirmar vínculos com o pessoal que trabalha com antropologia da arte e dos museus, no Ibram, nos próprios museus e nas universidades. Particpei de seminários e dei palestras em Porto Alegre, Belém, Recife, e agora em Campinas. É um diálogo ao qual pretendo dar continuidade nos próximos anos.

Proa: E nós esperamos que este diálogo se mantenha e se fortaleça! Muito obrigado, professor.

¹ O roteiro de perguntas da entrevista foi elaborado em conjunto com os demais membros do Comitê Editorial da revista Proa, a quem apresentamos nossos sinceros agradecimentos.

² CHEVALLIER, D. Collecter, exposer le contemporain au Mucem. *Ethnologie française*, XXXVIII, pp. 631-37. 2008.

³ Disponível em: http://www.men.ch/figures_artifice/index.html

⁴ Sobre o trono bamum, ver "Appropriation and reappropriation of exotic artefacts", em: <<http://www.artsetsocietes.org/a/a-delestoile.html>>.

⁵ Ver, a respeito, L'ESTOILE, B. de. O arquivo total da humanidade: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. In: *Horiz. antropol.*, out. 2003, v. 9, n. 20. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832003000200014>>.

⁶ *Ethnologie et musée: un débat en cours*. In: *Ethnologie française*, 2008, n. 4.

⁷ Ver, a respeito, <<http://www.diffusion.ens.fr/bresil/>>. Em paralelo, Lygia Sigaud organizou, no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, a exposição *Lonas e bandeiras em terras pernambucanas*, cujo site trilingue lamentavelmente ficou desativado.

⁸ Cf. L'Estoile, B. de. *Fotografia e pesquisa de campo*. In: SIGAUD, L. & L'ESTOILE, B. de. *Ocupações de terra e transformações sociais*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 21-28.

⁹ Disponível em: <<http://www.visitefernandopessoa.org.br/>>

¹⁰ Cf. Bensa, A. O antropólogo e o arquiteto: a construção do Centro Cultural Tjibaou. In: L'ESTOILE, B. de; NEIBURG, F. e SIGAUD, L. (Orgs.). *Antropologia, impérios e Estados nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2002.

¹¹ Cf. L'ESTOILE, B. de. *Entrar no jogo: a ciência como crença*. In: ENCREVÉ, P. & LAGRAVE, R. M. (Orgs.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.



ARTI GOS

A vida selvagem em vitrine. Reflexões sobre os animais em museu

Benoît de L'Estoile

Antropólogo, pesquisador do CNRS/Paris e professor na École Normale Supérieure (Paris). Autor de *Le goût des Autres: De l'Exposition coloniale aux Arts premiers* (Flammarion, 2007 ; edição de bolso, 2010) e coautor de *Antropologia: imperios e Estados nacionais* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002) e *Ocupações de terra e transformações sociais* (Rio de Janeiro: FGV, 2006).

Tradução : Maíra Muhringer Volpe¹ e Eduardo Dimitrov²



Résumé:

L'animal sauvage, mort ou vivant, dans les musées et les expositions, provoque à la fois fascination et malaise, et est souvent devenu une source d'interrogation pour les conservateurs. Analysant diverses façons de « mettre en musée » l'animal sauvage, en Afrique, en Europe et au Brésil, l'article montre comment le musée fonctionne comme instance d'un processus de « domestication symbolique » des animaux sauvages, tout en analysant quelques uns des défis auxquels sont aujourd'hui confrontés les musées d'histoire naturelle.

mots-clé: animal sauvage, musée d'histoire naturelle, chasse, zoo, muséographie.

Resumo:

O animal selvagem, morto ou vivo, nos museus e exposições, provocam fascinação e desconforto simultaneamente e são fontes de constantes inquietações para os curadores. Analisando diversas formas de “colocar em museu” o animal selvagem, na África, na Europa e no Brasil, o artigo mostra como o museu funciona como instância de um processo de “domesticação simbólica” dos animais selvagens, analisando alguns dos desafios aos quais são confrontados, atualmente, os museus de história natural.

Palavas- chave: animal selvagem, museu de história natural, caça , zoológico , museografia.

Abstract:

Wild animals, dead or alive, cause both fascination and discomfort when displayed in museums and exhibitions. They have often become a source of doubt for curators. By analyzing the different ways in which wild animals are displayed in museums in Africa, Europe and Brazil, this paper shows how the museum operates as one of the instances of the process of “symbolic domestication” of wildlife, while analyzing some challenges faced by contemporary natural history museums.

Keywords: wild animals, natural history museum, hunting, zoos, museum display

No Museu de Bristol, uma galeria é dedicada à vida selvagem exótica (World wildlife). Lá, o visitante descobre diversos animais empalhados: gaviões, uma tartaruga de Galápagos e um gorila que, apoiado em seus longos braços, olha para ele por trás do vidro. Trata-se de Alfred, o Gorila, um dos primeiros de sua espécie a viver em cativeiro. O museu informa que “Alfred ocupou um lugar único na história de Bristol”, uma vez que foi um verdadeiro “ícone” (vendiam-se até 20 mil imagens dele por ano). Nascido no Congo, ele chegou à Europa por volta dos anos 1930 e foi então comprado pelo zoológico de Bristol. Dizem que ele gostava de jogar bolas de neve nos visitantes. Depois de sua morte, em 1948, foi empalhado e passou do zoológico ao museu, sempre como uma celebridade: seu sequestro, em 1956, por estudantes brincalhões deu trabalho à polícia³.

Uma vitrine vizinha chama a atenção por seu caráter dramático: um tigre, de boca aberta, mostra seus impressionantes dentes; ele dá as costas a elefantes pintados ao fundo, sendo que um deles carrega um cesto do qual sai um caçador pronto a atirar⁴. O diorama, que reproduz uma cena de caça no Nepal do rei Jorge V, em 1911, brinca com o fato de que o espectador sabe o que o tigre ignora: seu fim próximo. O tigre aqui é mostrado como um exemplar do tigre nepalês e um troféu de caça do monarca, dado aos fiéis súditos de Bristol, na época um porto imperial. A presença desse tigre em Bristol, como a de Alfred, só é compreensível como resultado do cruzamento de diferentes histórias: de um lado, uma história colonial que transforma as florestas do Nepal em áreas de caça real, fazendo do tigre um símbolo da selvageria indígena, domada pela Grã-Bretanha, e uma caça de marajá em “esporte” de gentleman; de outro, uma história da exibição de animais exóticos na Europa, entre preocupações científicas e lazer de massa. Assim, o que singulariza esses dois animais empalhados, em relação à maioria de seus semelhantes, é precisamente o fato de serem tanto representantes de uma espécie, ocupando um lugar num sistema classificatório, quanto individualizados pela lembrança do percurso que os levaram até as galerias do museu.

Diferentes aspectos – vida selvagem, caça, zoológico, museu, classificações – apareceram em trabalhos recentes que analisam diversas maneiras de “apresentar em museu” o animal selvagem, na África e na Europa. Os museus levantam, simultaneamente, problemas concretos (de espaço, de financiamento, de pessoal, de conservação, etc.), tensionamentos (estéticos, científicos, políticos) e questões de cosmologia (ao mesmo tempo erudita e popular). Esses trabalhos permitem ver de que maneira o museu funciona enquanto instância do que chamarei de processo de “domesticação simbólica” dos animais selvagens, ao analisar alguns dos desafios com os quais os museus de história natural se confrontam hoje em dia⁵.

Soberania e edificação

A representação da dominação do mundo selvagem, personificado pelo animal selvagem, é uma manifestação de soberania extremamente antiga: as caçadas reais desses animais, desde os massacres dos faraós gravados nas paredes de templos egípcios ou aqueles de soberanos

mesopotâmios, até o ritual de caça de javali diante da corte de Filipe IV da Espanha (La Tela Real), celebrada por Velásquez num quadro pertencente à National Gallery de Londres⁶.

A capacidade de transportar animais exóticos para o território do soberano é também uma manifestação de seu poderio e magnificência. Os combates de animais selvagens, em forma de espetáculo, oferecidos pelos imperadores romanos à plebe, os envios de papagaios e macacos do Novo Mundo aos soberanos espanhóis e portugueses, ou a constituição, na época moderna, de *ménageries*⁷ reais, são diversas feições que esse fenômeno assumiu historicamente. A primeira girafa conhecida na Europa pertenceu a Laurent de Médicis. Em 1520, Albrecht Dürer fica maravilhado diante dos tesouros astecas – enviados por Cortès a Charles Quint e expostos em Bruxelas –, depois desenha os leões que ele admira no parque do palácio, escrevendo em seu diário: “Vi atrás da casa do rei em Bruxelas as fontes, os labirintos e o parque de animais; nunca vi nada que me agradasse tanto e que mais se assemelhasse a um paraíso”⁸. Essas práticas de soberania sobrevivem para além da monarquia. Na França, a *ménagerie* real torna-se em 1793 *ménagerie* nacional, no Jardin des Plantes, que reivindica ser, assim, o primeiro jardim zoológico.

Por sua vez, o museu exibe uma forma de controle simbólico do espaço, na medida em que demonstra a capacidade de deslocar a seu modo os animais. A exposição de troféus de caça evidenciava o estatuto das potências imperiais como centros metropolitanos para os quais afluíam os animais das colônias, vivos ou mortos. Ao contrário, o controle estrito exercido atualmente por alguns Estados nacionais de sua fauna, tal como o Brasil – que interdita não somente a exportação de animais vivos, como também de objetos contendo plumas de pássaros selvagens –, constitui uma afirmação de soberania sobre o patrimônio natural nacional.

O museu possui uma dimensão cosmológica, na medida em que coloca o mundo em ordem. Mais precisamente, ele define o lugar dos animais no universo. O Museu Africano de Lyon (Musée Africain des Cultures de l’Afrique de l’Ouest) foi criado a partir de uma perspectiva missionária e está, desde sempre, situado na sede das Missões Africanas de Lyon⁹. Embora, no início, tenha sido concebido como um museu geral da África, Museu de Curiosidades da África (Musée des Curiosités d’Afrique), ele se torna, em 1927, um museu específico, que tem por tema as missões, e passa a se chamar Museu das Missões Africanas (Musée des Missions Africaines). Consiste em apresentar simultaneamente a África e as obras dos missionários, às quais os visitantes são incentivados a “ajudar”. No segundo andar, no que chamaríamos significativamente de “*ménagerie*”, há animais africanos empalhados e larvas conservadas em potes. No terceiro andar são apresentados, em “um canto de Olimpo africano”, fetiches¹⁰. Mostram-se, então, os animais selvagens, certamente interessantes porque exóticos, mas também porque o mundo animal ocupa um lugar singular na leitura religiosa do mundo. O mundo animal funciona segundo diferentes registros: de um lado, é uma metonímia da selvageria africana, dentro do esquema dicotômico que organiza o museu missionário – entre a obscuridade do paganismo e as luzes do cristianismo, entre a selvageria da antiga África e a civilização que envia os missionários. O fato de o visitante encontrar, no mesmo andar, dioramas construídos de modo binário – o altar de Python de Ouidah que encarna o paganismo, opondo-se à catedral que encarna um mundo

novo trazido pelos missionários – sugere que os animais evocam a selvageria da África¹¹. De outro lado, pode-se pensar na temática da Arca de Noé, ou do Jardim do Éden. A diversidade da fauna faz parte das maravilhas da Criação, apresentadas para a admiração do visitante.

Em contraste com o museu missionário, o museu de história natural, cujo paradigma na França é o Muséum¹², propõe uma ordenação laica do mundo animal¹³. A Arca de Noé é secularizada e classificada sob a égide do discurso da Ciência. O museu de história natural, e em seu rastro o museu etnográfico, é um lugar onde se produz o saber, bem como onde se anuncia esse saber para a edificação dos visitantes. Eu uso o termo edificação por fazer sentido na tradição missionária, mas ele também se aplica aos museus científicos e à sua vontade de apresentar o discurso da ciência, numa versão pedagógica, ao grande público. O museu de história natural ocupava no século XIX lugar central no empreendimento de ordenar o mundo: ele era iniciador de uma coleção, lugar de sua centralização e classificação, numa visão enciclopédica. O museu era, com efeito, destinado a ser o lugar de elaboração de uma enciclopédia e de sua apresentação ao visitante.

O modelo do Muséum de história natural é estruturante, de maneiras diversas, para um conjunto de outros museus. Desse modo, o de Lyon pertence aos muséums das grandes cidades do interior. Essas instituições ocupam desde o século XIX um papel de destaque na constituição e na difusão de uma cosmologia moderna fundada sobre o discurso da ciência. Atualmente fechado, ele se transformará em breve no Musée des Confluences¹⁴.

O Musée National Boubou Hama de Niamei (Níger) é uma herança da exportação do modelo naturalista do Muséum durante o império colonial¹⁵. Sua fundação se inscreve na rede de museus pensada pelos criadores do Musée de l'Homme, em meados dos anos 1930. O coração da rede deveria ser constituído pelo Musée de l'Homme, replicado numa série de museus nas capitais (Hanói, Tananarive, Dakar, Brazzaville), e naqueles estabelecidos em cada uma das cidades das colônias¹⁶. Em 1938, o naturalista do Muséum Théodore Monod foi enviado a Dakar, sede do governo geral da África Ocidental Francesa (AOF), para criar especialmente o museu do IFAN (Instituto Francês da África Negra) e uma rede de museus nas diferentes colônias integrantes da AOF. O de Niamei foi estabelecido em 1958, pouco tempo antes da descolonização. De “museu de colônia” inserido numa rede imperial tornou-se, com a independência, um “museu nacional”, conforme um processo comum à maioria das ex-colônias, e foi inaugurado pelo presidente do Níger independente. É nesse momento que se dá a criação do parque zoológico. Trata-se, então, de um “museu do nós”, incumbido de conservar e exibir os “tesouros” do Níger, tanto a diversidade das espécies naturais como a diversidade cultural. Os “animais selvagens” apresentados no Museu Nacional do Níger são próximos, “familiares”, pois são “nacionais”, ao mesmo tempo “não domésticos”, possuindo um lugar importante na sociedade nigerense contemporânea – nas práticas terapêuticas e nas narrativas¹⁷.

Enfim, o antigo museu do duque de Orléans, estudado por Nélia Dias, oferece uma trajetória original¹⁸. A fim de evitar a dispersão da coleção pessoal, constituída segundo o modelo

aristocrático, ela foi doada e passou a integrar o complexo museológico subordinado ao Muséum d'Histoire naturelle. Um diorama do museu do duque permanece visível na Grande Galerie do Muséum. Ele representa um episódio de caça no Nepal: o ataque de um tigre ao elefante que levava o duque. Este último só teria sobrevivido porque o cesto no qual estava cai com o peso do animal. O diorama tenta inscrever as caças do duque de Orléans, herdeiro de uma dinastia decadente, na filiação das caças reais, embora se inscrevam também no movimento das caças coloniais. Criando uma forma de coleção principesca, o duque gostaria de deixá-la como um legado à França republicana, constituindo assim no seio do Muséum uma forma de memorial pessoal e familiar que, no entanto, termina por se esvaír.

Zoológico, museu, circo: fronteiras redefinidas

A presença de animais em museus faz emergir a questão das fronteiras: entre o humano e o animal, entre o vivo e o morto, entre o selvagem e o doméstico, entre o exótico e o nacional. O que é mais fascinante no Musée National Boubou Hama de Niamei é que ele constitui um caso “fora da norma”, ou mais precisamente “fora das categorias”, uma vez que contraria as classificações costumeiras. De fato, na concepção ocidental dominante, existe uma distinção clara entre o zoológico, que mostra animais vivos, e o museu, que expõe objetos fora de uso (“destituídos de vida”) ou animais mortos. Desse modo, apresentar animais vivos em museus nos parece a priori estranho, apesar dos casos que conhecemos. A ménagerie do Jardin des Plantes ou o zoo de Vincennes pertencem ao Muséum d'Histoire naturelle, bem como a Grande Galerie de l'évolution, o Arboretum de Chanteloup e o musée de l'Homme, porém raramente eles são percebidos como um conjunto, até porque cada um vende o ingresso separadamente¹⁹. No entanto, outras instituições reúnem zoológico e museu. Por exemplo, o Museu Goeldi (Museu Paraense Emílio Goeldi)²⁰, em Belém, cujo parque zobotânico abriga espécies da flora e fauna do Pará, o aquário e o museu etnográfico e arqueológico, dedicado às culturas indígenas. Com suas árvores gigantes, papagaios coloridos e onças andando em sua jaula, o parque permite uma caminhada numa Amazônia em miniatura no coração de uma cidade com mais de 1 milhão de habitantes, contribuindo para a afirmação de uma identidade amazônica e paraense original²¹. No caso do museu de Niamei, segundo seu diretor, Mamane Ibrahim, é sobretudo o parque de animais que atrai os visitantes – como um lugar urbano de distração (ele destaca a qualidade da música que se ouve) –, mais do que as coleções etnográficas, as quais, do ponto de vista da instituição, são, entretanto, consideradas o coração do museu.

Esses casos híbridos do museu de Niamei e de Belém conduzem a interrogações a respeito daquilo que distingue o zoológico do museu, ou ainda de outras formas de representar o animal selvagem. Caroline Hodak sugere olhar o zoológico como um “museu vivo”. Ela chama igualmente a atenção sobre a oposição entre animais “expostos” como “quadros animados” em zoológicos e suas “apresentações” em espetáculos²². Por oposição aos lugares de combate e de domesticação, os zoológicos constituem “espaços pacíficos”. Essa análise convida a comparar o zoológico a

outro lugar de representação da domesticação da selvageria: o circo. O domador é aquele que “adestra” os animais para que façam coisas “não naturais”: saltar, ao comando, em um círculo de fogo, andar sobre as patas traseiras. Se o caçador de grandes animais encarna a superioridade do homem sobre o animal por seu poder de matar, o domador é mais impressionante por subjugar o animal feroz. Além do espetáculo, o domador realiza um ritual cosmológico. Se aplaudirmos aquele que coloca sua cabeça dentro da boca de um leão, ou sob a pata de um elefante, é porque ele manifesta, pondo em risco a própria vida, a capacidade do homem em dominar, pelo adestramento (combinação de força e recompensas), um animal selvagem cuja força bruta é superior à sua.

O sucesso midiático francês da noção de “zoo humain” (“zoológico humano”) deve-se precisamente ao que condensa de categorias contraditórias. Ela exprime numa aproximação inesperada a ideia de que – nas “exposições de selvagens” ocorridas no final do século XIX, por exemplo, no Jardin d’Acclimatation em Paris – seres humanos eram apresentados “como animais”, o que lhes negava a humanidade²³. Potencialmente, uma comparação entre os modos de espetacularização e de teatralização empregados em diversos casos é fecunda: assim, pode-se explorar a hipótese de que as “exposições de selvagens” são para as exposições de objetos etnográficos ou para os dioramas o que os zoológicos são em relação aos museus de história natural. Infelizmente, essa noção de “zoológico humano” perdeu em grande medida seu potencial heurístico, tornando-se apenas um instrumento de denúncia do “colonialismo” e de suas sequelas contemporâneas. Um de seus principais inconvenientes, além do apagamento das diferenças históricas entre reconstituições de “aldeias indígenas” e exposições de selvagens, é obliterar por completo a capacidade de ação dos atores indígenas nessa história, suas experiências e suas estratégias, as quais justamente os distinguem dos animais dos zoológicos²⁴.

No período mais recente, a presença do animal selvagem fora de seu ambiente “natural” tornou-se problemática. O aprisionamento de animais atrás de grades choca as sensibilidades contemporâneas, e, conseqüentemente, as práticas se modificam²⁵. Desse modo, o Jardin des Plantes fechou sua fauverie²⁶, deixando de abrigar “grandes animais”, assim como as ménageries desapareceram significativamente do “novo circo”, que se direciona a um público mais intelectualizado. Vários zoológicos europeus se metamorfosearam em “embaixadores da biodiversidade”, procurando fazer desaparecer as grades e reconstituindo um universo quase natural, todos financiando programas de preservação nos países de origem dos animais. Símbolo dessa redefinição, o pequeno zoológico de Doué la Fontaine, na França, decidiu, para seu cinquentenário em 2011, mudar de denominação e tornou-se Bioparc, “nome mais adequado ao seu engajamento em favor da natureza”²⁷.

Animais em museu: fascinação e incômodo

O museu, também, confronta-se com questionamentos sobre o lugar do corpo animal. No Musée Royal de l’Afrique Centrale, em Tervuren, na Bélgica, magníficos dioramas ilusionistas,

realizados entre 1959 e 1972, encenam os diversos habitat do ex-Congo belga: os macacos que se balançam nos cipós da “floresta central congoleza”, os pássaros dos pântanos de Lualaba, os antílopes e as gazelas da “Savana do Norte”, etc.²⁸. Se eles correspondem a um momento passado da representação de animais, o que fazer com essas obras de arte hiper-realistas? Uma vez que o diorama aparecia, durante uma boa parte do século XX, como uma forma atrativa de apresentar um discurso científico (por meio de noções de habitat e depois de ecossistema), a diferença é progressivamente aprofundada entre, de um lado, teorias eruditas e princípios museográficos e, de outro, o gosto do público²⁹.

Os curadores de modo geral estão incomodados diante da presença de animais “autênticos”, mortos ou vivos, no museu, e também são confrontados com a constatação de que são eles que atraem os visitantes. Os troféus do duque de Orléans no Muséum foram progressivamente perdidos, falta de real interesse para as coleções que se tornaram embaraçosas. A manutenção de animais vivos no seio do museu de Niamei representa um custo financeiro e consideráveis complicações. Os idealizadores do Musée des Confluences, surpresos com a afeição manifestada por diversos visitantes aos animais empalhados, recentemente apresentados no museu do Parc de la tête d’Or, hesitam a respeito do lugar a atribuir-lhes no futuro museu. No National Museum of Natural History de Washington, a maior parte de dioramas foi desmontada ao longo dos últimos anos, mas os animais empalhados foram reutilizados na exposição. Um elefante levantando a tromba recebe o visitante no hall de entrada, enquanto um leão em movimento foi colocado em cima de uma coluna que traz o texto de introdução à galeria da África. Curiosamente, o animal morto (empalhado) não suscita no visitante as mesmas reservas que o animal vivo, permitindo conciliar a fascinação pelo autêntico (por contraste a um modelo) com a ausência de constrangimentos diante de um animal enjaulado.

Atualmente, os animais vêm desaparecendo dos museus etnográficos. Dada a ligação, em sua origem, com os museus de história natural, até recentemente muitos desses museus expunham lado a lado objetos etnográficos e animais empalhados. Tal coexistência progressivamente se tornou problemática. O museu africano em Lyon ilustra um processo de purificação, marcado pela separação entre o animal enquanto corpo e o animal enquanto símbolo. Nos anos 1970, ao deixar em segundo plano sua dimensão missionária, tornou-se um “museu das culturas africanas”, procurando valorizar a criatividade africana numa perspectiva etnológica, com base nos trabalhos do padre Aupiais, e tomando de empréstimo a museografia do Musée National des Arts et des Traditions Populaires. Os animais empalhados, não tendo mais lugar nesse projeto, foram deixados de lado³⁰. Os únicos vestígios permanecem na entrada do museu: dois pares de presas de elefantes – parte do corpo animal pode adquirir uma existência autônoma como marfim, sem que nem sua origem nem seu estatuto (troféu? pseudomineral precioso?) sejam explicitados. Uma lhama antes apresentada numa vitrine da exposição das Américas no Musée de l’Homme – numa encenação evocando as aventuras andinas do herói explorador Tintin – foi guardada na reserva técnica.

A presença de animais empalhados tende a contaminar os espaços vizinhos. No museu de Tervuren, um elefante da África empalhado ao fundo da sala de etnografia acaba por polarizar as coleções que o circundam, evocando todas as imagens de uma “África naturalizada”, mais próxima do reino animal que da história, reforçando assim o sentimento de uma alteridade radical. Nélia Dias bem mostrou como, no Musée de la Chasse et de la Nature, em Paris (renovado posteriormente), a sala da África, em que se misturou a exposição de troféus e de armas africanas, colocava esse continente e seus habitantes ao lado de uma natureza ainda selvagem³¹. Pode-se perguntar se não é o efeito induzido por toda apresentação de animais de maneira ilusionista.

Esse efeito de polarização foi notável na exposição Tarzan! ou Rousseau chez les Waziri, exibida no Musée du Quai Branly, no verão de 2009³². Ela pretendia suscitar uma reflexão distanciada acerca do mito do Tarzan, do imaginário europeu e do controle da selvageria, atraindo um público vasto, sobretudo jovem. Entretanto, colocando uma gazela, um leopardo e um leão empalhados no mezanino ocupado pela exposição, destacando-os da decoração de selva que ornava as vitrines do museu, deixou patente a dificuldade de jogar com essa aparição do animal, mais forte que o discurso crítico explícito na exposição. A visita das crianças era guiada por uma moça vestida de “Tintin no Congo” (bermuda cáqui e chapéu colonial), o que reforça a ambiguidade existente. Em suma, quando estava em cartaz, ela tinha por resultado requalificar em alguma medida o conjunto do Musée du Quai Branly no qual se encontrava, transformando o Tarzan, herói branco no meio do mundo selvagem, ao menos por um instante, no centro e no sentido do museu³³. No limite, o museu deu lugar a um novo episódio na lenda do Tarzan.

Cosmologias indígenas e museu relacional

O lugar dos animais selvagens nas diversas cosmologias indígenas desde há muito tempo tem sido objeto de importantes trabalhos de etnólogos, notadamente africanistas. Essa tradição de estudo é ainda viva: Cécile Leguy-Diarra evoca a maneira de os provérbios bwa utilizarem metáforas animais para descrever os humanos, assim como Julien Bonhomme mostra como, no Gabão, a feitiçaria, isto é, a relação particular entre um feiticeiro e sua vítima, é concebida segundo a predação animal, como relação entre um predador e uma presa³⁴. Tais trabalhos sugerem que para os membros dos grupos estudados consiste menos em utilizar o ambiente natural “objetivo”, tal como ele é, para pensar o mundo humano do que recorrer a um mundo animal, ele mesmo já antropomorfizado pela atribuição de certo número de caracteres, de qualificações. Dito de outro modo, trata-se aqui menos de etnozoologia do que de apropriação do mundo animal para significar as relações entre humanos.

A consideração de trabalhos etnológicos pelos museus a respeito do lugar do mundo animal em diferentes culturas pode suscitar práticas de exposição originais. Assim, numa abordagem inspirada pelo perspectivismo ameríndio, a exposição Bêtes et Hommes lançava mão das capacidades de metamorfose que os Wayãpi atribuem aos animais (rã de Goeldi transformando-se em onça) para desnaturalizar a cosmologia naturalista familiar ao visitante da Grande Halle

de Parc La Villette³⁵. É ainda uma abordagem etnológica que o museu africano de Lyon pretende atualmente privilegiar, afirmando que “o animal está no coração das culturas africanas”.

Se é louvável a vontade de integrar uma “perspectiva indígena” sobre os animais, que viria renovar, subverter, o discurso naturalista, existe, no entanto, o risco de fazer desaparecer a mediação do saber etnológico nessa construção. É preciso lembrar que o paradigma etnológico, no sentido de prática de coleta, de classificação e de ordenação de diferenças, se desenvolveu justamente em ligação com os museus de história natural, em um contexto de assimetria política, econômica, cognitiva e de apropriação, entre a Europa e os outros continentes³⁶. Inscrita no paradigma naturalista, a etnologia adotou um ponto de vista panorâmico e objetivante a respeito das “culturas”, homólogo àquele da zoologia acerca das espécies animais. É necessário, portanto, perguntar-se de forma reflexiva sobre as modalidades de saberes africanistas que contribuíram para produzir o “ponto de vista africano” a respeito do mundo animal, restituindo as relações históricas entre europeus e africanos que estruturaram esses processos. Pode-se aplicar o mesmo questionamento à produção feita por etnólogos americanistas de um “ponto de vista indígena”, problema a que as reivindicações de “simetrização” não são suficientes para responder.

Assim, um dos tesouros do museu africano de Lyon é formado por uma impressionante coleção de estatuetas de latão feitas por artesãos daomeanos sob a orientação o padre Aupiais³⁷. Mais do que um documento sobre o modo como as “culturas africanas” concebem o universo animal, conforme sugere a museografia etnológica atualmente privilegiada no museu, trata-se de um traço fascinante das relações multiformes que o padre Aupiais manteve com os artesões da Missão de Porto-Novo, e também do modo como ele buscou utilizar a arte para servir a seu projeto de “reabilitação do homem negro” no contexto colonial do entre guerras. Espera-se que futuras pesquisas acerca desse processo de coprodução artística permitam avaliar melhor essa coleção.

Se é desejável que o museu se esforce em integrar a seu propósito os usos africanos do animal selvagem, ele ganharia em ser também, de maneira simétrica, o ambiente propício a uma reflexão sobre o lugar singular do animal selvagem, em particular africano, nas cosmologias europeias. Ao lado da literatura de viagens e de ficção, para crianças e adultos, de filmes, documentários ou não, dos quadrinhos, museus e zoológicos foram há dois séculos um dos principais lugares que permitiram aos europeus se apropriar da natureza selvagem. Eles propiciaram, sob a forma de simulacro, uma “domesticação simbólica” do animal selvagem: a representação cria uma ficção de “vida selvagem” possibilitando ao espectador transportar-se pela imaginação para um mundo duplamente outro (não humano e selvagem), sem deixar seu universo “civilizado”³⁸.

Do museu de ciência ao museu de belas-artes?

Um elemento estruturante das transformações atuais é o fato de que a maioria dos museus de história natural vem perdendo seu papel propriamente científico, tendo a pesquisa de ponta

se deslocado para as universidades. Ainda assim – como é, por exemplo, o caso na França do Muséum, ou no Brasil do Museu Nacional e do Museu Goeldi –, eles abrigam centros de pesquisa, os quais usam somente de maneira marginal as coleções, contrastando com o papel central que elas já ocuparam na economia do saber. Essa transformação é bem resumida por Carla Yanni (1999, p. 156):

uma vez que biólogos passaram a estudar organismos em laboratório e no campo, eles não precisam de museus como paleontólogos e taxonomistas do século XIX precisaram. Cientistas determinaram o modo como sua disciplina seria apresentada ao público e, não surpreendentemente, museus representaram os interesses da ciência. Em vez de admitir sua obsolescência (...) museus de história natural mudaram seu foco para educar o público acerca da conservação. Seu papel da pesquisa foi relegado, literalmente, ao quarto dos fundos³⁹.

Ainda que o museu de história natural representasse o polo oposto do museu de arte, a transformação de seu papel científico, combinado à preocupação de atrair os visitantes, o conduz frequentemente a privilegiar a dimensão espetacular, reciclando os animais empalhados. Essa transformação foi radicalmente formulada pelo arquiteto Paul Chemetov, responsável pela renovação da Grande Galerie de l'Évolution no Jardin des Plantes, em 1994. Relegando o conceito de “museu científico” a um passado obsoleto, ele justificava assim o privilégio dado ao espetáculo e à teatralização: “Um museu é um lugar onde todo objeto exposto se torna um objeto de arte, qualquer que seja seu estatuto. Um museu é uma viagem. É um olhar. É o olhar do visitante, que é preciso captar”⁴⁰. Chemetov instituiu a disjunção radical entre pesquisa e museu:

Não pode existir um museu científico hoje em dia. Um museu científico é um museu de belas-artes com objetos científicos. A ciência são laboratórios, livros, pesquisadores; não museus. Esse prédio, anteriormente, foi destinado aos naturalistas e a um público cultivado que vinha se inclinar nesse templo onde estavam reunidas as espécies. Os tempos mudaram. Hoje em dia, onde reinam monitores de raios catódicos, onde os museus e galerias são mercados de arte, o conceito de museu científico é impossível⁴¹.

A exposição da Grande Galerie se inspira no teatro e recorre a uma iluminação de espetáculo. O cenógrafo e cineasta René Allio expõe os animais da África como se desfilassem, inspirado na imagem de animais indo para a Arca de Noé, o que fascina crianças e seus pais⁴². As preocupações cenográficas prevalecem em relação à verossimilhança zoológica⁴³.

Assim, o discurso da ciência formalizado em uma museografia pedagógica, que reinava no museu de história natural, aparece, de agora em diante, como um obstáculo para atrair multidões. Como escreve Yanni, a propósito de recorrer a indivíduos de uma espécie e a sua serialização, “a mesma estratégia que os naturalistas do século XIX utilizaram para profissionalizar o museu – para distingui-lo do gabinete de curiosidades – é a estratégia que hoje reduz o entusiasmo de todos, menos o dos visitantes locais”⁴⁴. De fato, chama a atenção que muitos museus de história

natural sejam, hoje em dia, tentados a retornar a uma cenografia inspirada nos gabinetes de curiosidades, procurando explicitamente maravilhar o visitante pelo espetáculo da diversidade⁴⁵.

Desafios para os museus de amanhã

A questão central a respeito de todo projeto de renovação de um museu de história natural – aquele do futuro Musée des Confluences de Lyon hoje, aquele do Museu Nacional do Rio de Janeiro amanhã – pode ser de um “novo Muséum”? O que ela significa, uma vez que esse modelo do Muséum enciclopédico é estreitamente ligado ao paradigma de ciência do século XIX? Qual sentido pode ter um museu de história natural no século XXI, já que este perdeu em grande medida seu papel na produção científica para desempenhar um papel na conservação? Como se afastar do paradigma naturalista? O lugar do animal sob esses diferentes modelos, do animal empalhado ao animal simbólico, seria revelador desse questionamento acerca do museu de história natural, justamente porque o animal ocupava, com a classificação das espécies, lugar central no modelo epistemológico do Muséum de outrora.

Para simplificar, pode-se dizer que os museus que apresentam animais “selvagens” dispõem, hoje em dia, de opções expositivas inscritas em paradigmas distintos:

- 1) O paradigma naturalista, no qual o animal selvagem é apresentado em uma reconstituição de seu ambiente natural, abstraindo as relações com os humanos. Essa era a forma privilegiada pelos museus de história natural tradicionais.
- 2) O paradigma estético, no qual se enfatiza o espetáculo da diversidade, pelo uso de cenografias e iluminações, acentuando a dimensão de deslumbramento. Atualmente, numerosos museus de história natural empregam esta opção.
- 3) O paradigma etnológico se esforça em restituir as concepções e os usos de animais em uma dada sociedade humana. É a intenção do museu africano de Lyon, que deixou de apresentar animais “autênticos”.
- 4) Por último, o paradigma relacional (correspondente à antropologia social contemporânea) preocupa-se em reconstituir as relações complexas envolvendo animais, tecidas ao longo do tempo, entre a Europa e os outros continentes.

Em um museu ideal, esses diversos paradigmas não seriam, necessariamente, excludentes, mas poderiam ser combinados de maneira criativa para satisfazer o espírito e os sentidos do visitante.

Uma vez que o museu de história natural e seu herdeiro – o museu de etnologia – foram em grande medida caracterizados por desconsiderar a história, um dos desafios futuros seria reintroduzir a historicidade e as relações sociais. O que me parece particularmente promissor é privilegiar o tema da relação a partir de suas múltiplas variações. Esse tema diz respeito não

apenas às relações complexas entre mundos humanos e mundos animais – aspecto criativamente explorado por *Bêtes et Hommes*⁴⁶ –, mas também as relações que foram tecidas nos contextos colonial e pós-colonial, entre europeus e africanos, no tocante ao mundo animal. Nesse sentido, restabelecer numa perspectiva não comemorativa, porém histórica e reflexiva, um questionamento sobre a caça colonial, o tráfico de marfim, os safáris, ou sobre as implicações da “conservação” de animais em parques na contemporaneidade, na África ou em outro lugar, parece oferecer uma pista fecunda para novas colaborações entre antropólogos e museus.

Recebido para publicação em setembro de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

Referências bibliográficas

BBC. Crouching tiger. BBC, October, 8 2007. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/bristol/content/panoramas/museum8_360.shtml>. Acesso em: 8 fev. 2012.

BLANCKAERT, Claude; COHEN, Claudine; CORSI, Pietro; FISCHER, Jean-Louis (Dir.). Le Muséum au premier siècle de son histoire. Paris: Editions du Muséum, 1997; YANNI, Carla. Nature's museums: Victorian science and the architecture of display. Baltimore: Johns Hopkins, 2000.

CROS, M.; BONDAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). L'Animal cannibalisé – Festins d'Afrique. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo).

DESPRET, Vinciane. Bêtes et Hommes. Paris: Editions Gallimard, 2007.

DIAS, Nélia. L'Afrique naturalisée, *Cahiers d'études africaines*, XXXIX (3-4), pp. 583-94, 1999.

HARAWAY, Donna. "Teddy Bear Patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908-1936", *Social Text*, 11, pp. 19-64, 1984.

HODAK, Caroline. "Les animaux dans la cité: pour une histoire urbaine de la nature". *Genèses*, 37, pp. 156-169, 1999.

Jean-Michel Massing, em Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII, 2009, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

L'ESTOILE, B. de. "The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies", *Social anthropology/Anthropologie sociale*, v. 16, 3, October, pp. 267-79, 2008.

L'ESTOILE, Benoît de. Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

MORRIS, Steven. Revealed: 1950s rag week students who stole Bristol museum's stuffed gorilla: Mystery of Alfred the gorilla's 60-hour escapade finally solved. *The Guardian*, March, 4 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/education/2010/mar/04/bristol-alfred-gorilla-theft-mystery>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

Musée des Missions Africaines. Catalogue du Musée, Lyon, Imprimerie des Missions Africaines, 1956.

Mwà vée. "Des Kanak à Paris: 1931", n. 13. Nouméa, Agence de développement de la culture kanak, 1996.

SILVA, Natasha. "Paradise in the Making at Artis Zoo, Amsterdam". In: BOUQUET, Mary e PORTO, Nuno. (Orgs.), *Science, magic and religion: the ritual processes of Museum Magic*. New York: Berghahn Books, 2005, pp. 119-40.

WONDERS, Karen. *Habitat dioramas: illusions of wilderness in museums of natural history*. Uppsala: Almquist and Wilkell International, 1993.

¹ Bolsista CNPq, mestre e doutoranda em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

² Bolsista Fapesp, mestre e doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

³ MORRIS, Steven. Revealed: 1950s rag week students who stole Bristol museum's stuffed gorilla: Mystery of Alfred the gorilla's 60-hour escapade finally solved. *The Guardian*, March, 4 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/education/2010/mar/04/bristol-alfred-gorilla-theft-mystery>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

⁴ BBC. Crouching tiger. BBC, October, 8 2007. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/bristol/content/panoramas/museum8_360.shtml>. Acesso em: 8 fev. 2012.

⁵ Essa reflexão foi inicialmente inspirada por um seminário que visava fomentar um diálogo entre antropólogos africanistas e responsáveis por museus em Lyon em 2009. Uma versão resumida será publicada em CROS, M.; BONDAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). *L'Animal cannibalisé – Festins d'Afrique*. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo). Este artigo foi parcialmente redigido durante a minha estadia no PPGAS/Museu Nacional/UFRJ como pesquisador visitante do CNPq.

⁶ Uma reprodução deste quadro de Velázquez está disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-philip-iv-hunting-wild-boar-la-tela-real>>. Acesso em 8 fev. 2012.

⁷ O termo *ménagerie* foi mantido no original por dizer respeito a uma forma específica de expor um conjunto de animais raros, exóticos, a um grande público, mostrando o poderio do soberano. O termo é, no entanto, anterior à concepção de zoológico, no qual a disposição dos animais seguiria e serviria ao estudo da zoologia. A *ménagerie* possui mais parentescos com os gabinetes de curiosidades dos séculos XVII e XVIII do que com os zoológicos do século XIX. (N. T.)

⁸ Citado por Jean-Michel Massing, em *Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*, 2009, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, p. 92.

⁹ CORTE, Audrey; BONNEMAISON, Michel. “Du naturalisme à la symbolique – Une histoire de l'image de l'animal dans les collections du musée Africain de Lyon”. In: CROS, M.; BONDAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). *L'Animal cannibalisé – Festins d'Afrique*. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo).

¹⁰ Musée des Missions Africaines. Catalogue du Musée, Lyon, Imprimerie des Missions Africaines, 1956.

¹¹ Na cosmologia europeia, o animal africano conota a selvageria. De fato, nos zoológicos ou museus europeus, a África é reduzida aos seus animais selvagens: não se encontram vacas, galinhas ou cachorros, que também são, no entanto, “animais africanos”.

¹² O autor faz referência ao Muséum national d’Histoire naturelle. (N. T.)

¹³ Cf. BLANCKAERT, Claude; COHEN, Claudine; CORSI, Pietro; FISCHER, Jean-Louis (Dirs.). *Le Muséum au premier siècle de son histoire*. Paris: Editions du Muséum, 1997; YANNI, Carla. *Nature’s museums: Victorian science and the architecture of display*. Baltimore: Johns Hopkins, 2000.

¹⁴ MILLET, Martine. “Exposer le monde animal, pistes et enjeux au Musée des Confluences”. In: CROS, M.; BONDAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). *L’Animal cannibalisé – Festins d’Afrique*. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo).

¹⁵ Mamane Ibrahim, “L’exposition des animaux vivants au Musée national du Niger”. In: CROS, M.; BONDAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). *L’Animal cannibalisé – Festins d’Afrique*. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo). Para uma visão de conjunto, ver BONDAZ, Julien. *L’exposition postcoloniale. Formes et usages des musées et des zoos en Afrique de l’Ouest (Niger, Mali, Burkina Faso)*. Thèse d’anthropologie, Université Lyon II, 2009.

¹⁶ Ver L’ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres. De l’exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007, chap.3.

¹⁷ No Musée de Niamey encontra-se, contudo, uma raça de vaca local (kouris). Mamane Ibrahim, op.cit.

¹⁸ DIAS, Nélia “Les trophées de chasse au Musée du Duc d’Orléans”. In: CROS, M.; BONDAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). *L’Animal cannibalisé – Festins d’Afrique*. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo).

¹⁹ Da mesma maneira, há boatos de que a existência de um bilhete duplo com o aquário tropical – herdado da exposição colonial de 1931 e que ocupa o subsolo do palácio da Porte Dorée – atrai famílias e escolas, contribuindo para aumentar o número de visitantes da Cité Nationale de l’Immigration, localizada no mesmo prédio.

²⁰ Disponível em: <<http://www.museu-goeldi.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

²¹ No Rio de Janeiro, o Museu Nacional (museu de história natural) e o Jardim Zoológico estão reunidos no mesmo parque (Quinta da Boa Vista), que abriga igualmente os centros de pesquisa, mas não constituem por isso uma unidade institucional. O museu é ele mesmo dividido em seções correspondentes às diversas disciplinas, de modo que etnografia e zoologia são claramente separadas na exposição.

²² HODAK, Caroline. “Les animaux dans la cité: pour une histoire urbaine de la nature”. *Genèses*, 37, pp. 156-169, 1999.

²³ Ver a exposição Exhibitions. L’invention du sauvage, em cartaz no Musée du Quai Branly de novembro 2011 a junho de 2012.

²⁴ Para um ponto de vista a respeito da experiência dos Kanak na exposição colonial de 1931, cf. Mwà véé. “Des Kanak à Paris: 1931”, n. 13. Nouméa, Agence de développement de la culture kanak, 1996.

²⁵ Cf. SILVA, Natasha. “Paradise in the Making at Artis Zoo, Amsterdam”. In: BOUQUET, Mary e PORTO, Nuno. (Orgs.), *Science, magic and religion: the ritual processes of Museum Magic*. New York: Berghahn Books, 2005, pp. 119-40.

²⁶ Anteriores à maneira de expor animais segundo a zoologia, as fauveries são lugares de exibição de animais de grande porte, geralmente felinos, cuja pelagem vai de um tom amarelo ao vermelho. Por não ter tal distinção na língua portuguesa, optamos pela grafia francesa. (N. T.)

²⁷ Disponível em: <<http://www.zoodoue.fr/>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

²⁸ Esses dioramas foram concebidos em continuidade ao projeto do museu de apresentar uma enciclopédia em três dimensões do Congo, o qual se inscrevia na relação colonial entre a Bélgica e esse território simbolicamente anexado por ela.

²⁹ DIAS, Nélia. Op. cit. Ver a importante análise de HARAWAY, Donna. “Teddy Bear Patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908-1936”, *Social Text*, 11, pp. 19-64, 1984. Cf. WONDERS, Karen. *Habitat dioramas: illusions of wilderness in museums of natural history*. Uppsala: Almqvist and Wilkell International, 1993.

³⁰ DERBIER, Alain. *Le Musée Africain, Art et culture de l’Afrique*. Lyon :Catálogo do Museu Africano de Lyon, 2002.

³¹ DIAS, Nélia. L’Afrique naturalisée, *Cahiers d’études africaines*, XXXIX (3-4), pp. 583-94, 1999.

³² Disponível em: <<http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees/tarzan.html>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

³³ A livraria do museu foi renomeada, naquela ocasião, e passou a se chamar “livraria do Tarzan”. A decoração consistia de uma grande imagem dele junto a um macaco, recuperando o cartaz da exposição.

³⁴ BONHOMME, Julien. “L’homme est-il un gibier comme les autres? Prédation, sorcellerie et contre-sorcellerie chez les Mitsogo du Gabon”; LEGUY-DIARRA, Cécile. “Des paradoxes de la référence animalière dans le discours proverbial”. In: CROS, M.; BONDZAZ, J. e MICHAUD, M. (Orgs.). *L’Animal cannibalisé – Festins d’Afrique*. Paris: Editions des Archives Contemporaines (no prelo).

³⁵DESPRET, Vinciane. *Bêtes et Hommes*. Paris: Editions Gallimard, 2007.

³⁶L'ESTOILE, B. de. "The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies", *Social anthropology/Anthropologie sociale*, v. 16, 3, October, pp. 267-79, 2008.

³⁷Disponível em: <<http://www.musee-africain-lyon.org/>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

³⁸A série de filmes de animação *Madagascar* (2005; 2008), adotando o princípio de uma antropomorfização absoluta, funciona, para o prazer dos pequenos e grandes espectadores, sob o descompasso entre a ficção da vida selvagem encenada no zoológico de Nova York e a vida selvagem "real" (também fictícia, bem entendido) na África. O filme *Rio* (2011) retoma um princípio narrativo similar, transposto em uma "paisagem natural urbana" mistificada, jogando igualmente com o tema da proteção da biodiversidade ameaçada pelos traficantes de animais em vias de extinção.

³⁹"Since biologists tend to study organisms in the laboratory or in the field, they do not need museums as nineteenth-century paleontologists and taxonomists did. Scientists determined the way their discipline was presented to the public and, not surprisingly, museums represented the interests of science. Rather than admit their obsolescence (...), natural history museums have shifted their focus to educating the public about conservation. Their role in research has been pushed, literally, to the back room".

⁴⁰"Un musée est un lieu où tout objet exposé devient un objet d'art, quel que soit son statut. Un musée, c'est un voyage. C'est un regard. Celui du visiteur, qu'il faut capter".

⁴¹"Il ne peut exister de musée scientifique, aujourd'hui. Un musée scientifique, c'est un musée des beaux-arts avec des objets scientifiques. La science, c'est des labo[ratoire]s, des livres, des chercheurs, pas des musées. Ce bâtiment était autrefois destiné aux naturalistes et à un public cultivé qui venaient s'incliner dans ce temple où étaient rassemblés des spécimens. Les temps ont changé. Aujourd'hui où règnent les écrans cathodiques, où les musées et galeries sont des marchés de l'art, le concept de musée scientifique est impossible". Entretien à *La Vie*, 1994. Disponível em: <<http://www.lavie.fr/archives/1994/06/23/l-arche-de-noe-remise-a-flot,1296403.php>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

⁴² Para explicar esse fascínio, seria preciso analisar o lugar considerável que os animais selvagens ocupam na mitologia infantil. Disponível em: <<http://www.patrickblandin.com/fr/zooms/74-la-grande-galerie-de-levolution>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

⁴³ Pode-se ver, retrospectivamente, na renovação da Grande Galerie uma prefiguração do processo que acontecerá mais tarde no Musée de l'Homme – que era um departamento do Muséum d'Histoire naturelle –, cuja museografia "científica" (etnológica) será sacrificada em nome da exposição espetacularizada do Musée du Quai Branly.

⁴⁴“The exact strategy that nineteenth century naturalists used to professionalize the museum – to distinguish it from the cabinet of wonder – is the strategy that today lessens the enthusiasm of all but local visitors”. Op. cit., p. 10.

⁴⁵Cf. BANN, Stephen. “Un retour à la curiosité? Sur certains aspects de la situation actuelle”. In: VIÉVILLE, Dominique. (Dir.). Histoire de l’art et musées. Paris: École du Louvre, 2005, pp. 21-28.

⁴⁶Segundo a exposição Des Animaux et des Hommes, no Musée d’ethnographie de Neuchâtel (1987).



Entre a Arte e a Terapia: as “imagens do inconsciente” e o surgimento de novos artistas

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo

Graduada em Ciências Sociais pela UFRGS, mestre em Antropologia Social pela UFSC, com dissertação sobre antropologia e teatro e doutoranda em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Resumo:

Em 1946, a psiquiatra Nise da Silveira e o artista plástico Almir Mavignier trabalharam na criação de um ateliê de pintura no Setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Para a psiquiatra, as obras produzidas no ateliê possibilitariam revelar os estados psíquicos dos indivíduos portadores de transtornos mentais, seguindo a linha de análise junguiana. Deste modo, as imagens eram entendidas como um importante veículo de expressão em estados esquizofrênicos, nos quais a linguagem verbal se mostraria limitada e inadequada, e o ato de pintar, possuidor de efeitos terapêuticos. Tais obras constituíam, nas palavras de Nise da Silveira, “documentos plásticos” que deveriam ser devidamente catalogados e pesquisados, motivo de criação, em 1952, do Museu de Imagens do Inconsciente. Em seus primeiros anos, o ateliê foi frequentado por uma nova geração de artistas que, mais tarde, formaria o movimento concreto carioca. Com isso, as obras produzidas no ateliê pelos internos ganharam uma visibilidade fora dos muros da instituição psiquiátrica, possibilitando que a muitas delas fosse atribuído, por parte da crítica especializada, sobretudo Mário Pedrosa, o estatuto de “obras de arte”, o que, conjuntamente, contribuiu para o “surgimento” de novos artistas.

Palavras-chave: imagens do inconsciente, obras de arte, artistas.

Abstract:

In 1946, the psychiatrist Nise da Silveira and the artist Almir Mavignier opened a painting studio in the Section of Occupational Therapeutic of Pedro II Psychiatric Center, in Rio de Janeiro. According to the psychiatrist, the artifacts produced in the workshops allowed to reveal the psychic condition of people who suffered from mental disorders, according to Jungian line. The images where conceived as an important vehicle for expression on schizophrenic states, to which verbal language revealed insufficient and inappropriate to communicate, whereas the act of painting carried therapeutic effects. According to Nise da Silveira, those artifacts constituted “plastic documents” which should be properly catalogued and investigated. This is the reason of creation, in 1952, of the “Unconscious’ Images Museum”. In these early years, a young generation of artists, that later had formed the carioca’s concrete art movement, frequented the studio. Because **78**

that, the artifacts produced in the workshops by the inmates acquired visibility out of the psychiatric institution's walls, what made possible to these artifacts to be considered by the specialized critics, mainly Mário Pedrosa, as “works of art”, fact that simultaneously made possible the emergence of new artists.

Key-words: unconscious' images, works of art, artists.

Este artigo busca refletir sobre a emergência de novos artistas no Brasil a partir da criação do ateliê de pintura do Setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Rio de Janeiro, em 1946. O ateliê deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente, fundado em 1952 pela psiquiatra Nise da Silveira com o objetivo de formar um acervo das obras produzidas, e é considerado atualmente uma referência no estudo de imagens produzidas por esquizofrênicos.

O ateliê de pintura nasceu do encontro entre a psiquiatra Nise da Silveira e o artista plástico Almir Mavignier, na época estudante de pintura e funcionário do hospital. Nise da Silveira, que havia recém-retornado seu posto no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II após um período de prisão e perseguição política durante a ditadura de Getúlio Vargas, assumiu a seção de Terapêutica Ocupacional por discordar dos novos tratamentos prescritos aos internos, tais como lobotomia e eletrochoques, que eram então aplicados em todas as enfermarias. A única seção do hospital em que esses tratamentos não eram aplicados era o “Setor de Terapêutica Ocupacional”, que na época compreendia atividades voltadas para a economia hospitalar, tais como limpeza. A chegada de Nise da Silveira ao setor representou uma mudança importante: as atividades ocupacionais, antes voltadas para a economia asilar, foram substituídas por atividades expressivas, como música, modelagem, pintura. Além de expressivas, eram entendidas como possuidoras de efeitos terapêuticos. Assim, guiada por essa concepção, Nise da Silveira começou a fazer da terapêutica ocupacional um campo de pesquisas. Almir Mavignier, por sua vez, transformou o ateliê em um lugar de encontro entre artistas e críticos que contribuíram para a criação de um novo paradigma estético nas artes plásticas brasileiras.

O fato de o ateliê ter nascido da colaboração entre uma psiquiatra em desacordo com os métodos de tratamento então empregados e um artista plástico não integrado aos cânones do academicismo marcou um momento de convergência entre novos paradigmas estéticos que começavam a se esboçar no país e uma nova abordagem no campo da terapêutica ocupacional e, ao mesmo tempo, contribuiu para modular aqueles novos paradigmas.

O encontro com Almir Mavignier foi, neste sentido, fundamental. Segundo José Otávio Pompeu e Silva, em pesquisa sobre a relação entre a psiquiatra e o artista, “a história deste ateliê teve uma origem incomum, talvez única na história das artes no mundo: quem montou de fato o ateliê de pintura dentro do hospital psiquiátrico foi um pintor” (Silva, 2006: 37). Essa peculiaridade tornou possível o contato, já no momento de sua formação, entre internos e artistas, uma vez que Mavignier fez do ateliê um centro propiciador desses encontros. Dentre os artistas que o frequentavam assiduamente se destacam Ivan Serpa e Abraham Palatnik, que

fizeram sua primeira visita a convite de Mavignier e, como ele, apontaram esse convívio como fundamental em suas criações posteriores. Isso foi possível graças a um contexto histórico e social propício para considerarem como valores “essencialmente artísticos” elementos tais como a “sensibilidade” e a “espontaneidade” dos criadores (vinculadas à ideia da oposição à “razão” e ao “academicismo”), o que lhes permitiu definir as obras produzidas pelos internos como artísticas.

A formação do ateliê: a escolha dos artistas

A primeira questão a ser resolvida para a formação do ateliê foi a do critério de escolha dos seus participantes. Inicialmente, Mavignier começou a procurar, nos pátios e enfermarias, quem tinha “cara de artista”. Outro método empregado foi perguntar aos enfermeiros se conheciam algum interno que demonstrasse interesse por arte, caso, por exemplo, de Carlos Pertuis. Além disso, ele buscou nas fichas de cada paciente informações a respeito da participação em alguma atividade artística ou escola de arte anterior ao internamento (o que só encontrou em Raphael, que estudara desenho no Liceu Literário Português). Em entrevista concedida ao Grupo de Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente em 1989, Mavignier relembra essa época:

O problema era encontrar pessoas para trabalhar. Que no meu ponto de vista era quem era artista e quem não era artista, no meu ponto de vista. Isto é, quem poderia se interessar. (...) Eu saía assim, entrava nos pátios, me misturava entre eles, olhava as caras, dizia “este talvez”, “talvez”, “este talvez possa” e de vez em quando pega um ali que se interessava, quando se interessava. E também tentava ir nas enfermarias e saber sobre informações, “há alguém que pinte aqui?”, numa delas havia um internado muito, muito bom que limpava tudo e me disseram “você não leve esse homem daqui, dele nós precisamos”, e aí, o que ele faz?, ele tem caixas embaixo da cama dele, caixas de sapatos cheias de desenhos realizados em papel higiênico. (...) E vi coisas maravilhosas, muito bonitas. Esse doente era o Carlos, Carlos Pertuis. (...) Depois apareceu também o Vicente. (...) **Então eu vi que ele tinha possibilidade como pintor, que era minha vantagem ali, que eu como pintor podia prever e sentir assim que ele também podia fazer pintura.** (Mavignier, 1989. Entrevista concedida ao Grupo de Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente. Extrato de transcrição de fita de vídeo realizada por José Otávio Motta Pompeu e Silva, in SILVA, 2006: 109, grifos meus.)

Os critérios de escolha dos participantes do ateliê adotados por Mavignier revelam aspectos de um paradigma artístico construído ao longo do século XIX, ancorado em representações tais como “singularidade” e “autenticidade”, que culminaram na “ideologia profissional do ‘criador’ incriado”, tal como aponta Bourdieu (1996: 325). Deste modo, apenas um “verdadeiro artista”, dotado da mesma essência criadora, poderia reconhecê-la em outro.

No caso de pacientes de uma instituição psiquiátrica, as imagens produzidas, na maioria dos casos sem nenhum aprendizado formal prévio, corroboravam para a noção de espontaneidade e criatividade norteadoras do paradigma artístico moderno. Em meados do século XX, aponta Reinheimer, se delineava um campo internacional de debates sobre arte moderna, o que “levou a uma revisão da ideia de autonomia da arte, engendrando a reafirmação da singularidade e da autenticidade como valores preponderantes para a avaliação do fenômeno artístico” (REINHEIMER, 2010: 52). A “loucura” surge, nesse contexto, como uma forma radical de singularização, e sua posição de marginalidade, nesse regime, reforça a noção de “gênio”.

Por outro lado, no Brasil, ocorria uma redefinição do próprio projeto modernista. Conforme aponta Villas Bôas (2008), o modernismo brasileiro de meados do século XX passou por uma mudança programática: um projeto inicial de “representação” da “nação brasileira” ancorado no figurativismo foi abandonado para adotar-se um projeto construtivista, que “resultou de um conjunto de práticas e relações sociais que se opunha ao academicismo e ao modernismo figurativo”, tal como se apresentou a partir da Semana de Arte Moderna no Brasil (VILLAS BÔAS, 2008: 198). Segundo a autora, o surgimento do concretismo no Rio de Janeiro está estritamente vinculado ao “Ateliê do Engenho de Dentro” (Engenho de Dentro é o nome do bairro onde se localiza o Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, atual Instituto Municipal Nise da Silveira):

A experiência sui generis do ateliê deslocou o eixo da crítica de arte dos meios acadêmicos, oficiais e literários para os meios terapêuticos, científicos e jornalísticos, fazendo da relação entre arte e loucura o centro do debate sobre o processo criativo e a formação do artista; além disso, propiciou a conversão de jovens artistas plásticos da arte figurativa à arte concreta, redefinindo o seu papel e possibilitando a escolha entre abraçar ou abandonar a missão de pintar os “retratos do Brasil” (VILLAS BÔAS, 2008: 198).

Assim, o ateliê pode ser visto como aglutinador de uma nova geração de artistas que se formou no contexto de embate entre academicismo e modernismo figurativo, no qual o crítico de arte Mário Pedrosa desempenhou papel central. Pedrosa, que retornou ao Brasil em 1945, após um período de exílio na França e nos Estados Unidos, lançou as bases para o seu projeto construtivista, que ia contra a concepção de arte representativa, profundamente vinculada ao academicismo e limitada à parte do Ocidente. O crítico, que foi fundamental nos primeiros anos do ateliê de pintura e do Museu de Imagens do Inconsciente para o reconhecimento público de seus integrantes como artistas, ressalta o caráter da percepção de Mavignier na escolha de seus participantes:

Almir, com efeito, não era um monitor como os outros. Era, talvez, o único que, ao exercer a sua função, exemplarmente, instruído por Nise, carregava ainda consigo uma fé ardente e romântica, e que não transmitia a ninguém: a de que dentro da câmara escura daquele esquizofrênico havia um gênio. Assim, o monitor-artista se havia proposto uma missão extra: a de oferecer a seus monitorados as melhores condições possíveis para que pudessem “criar” livremente, sem que nada, absolutamente nada, os impedisse (PEDROSA, 1980: 9).

A concepção de “criação livre” era uma chave importante nesse projeto de redefinição da arte. Segundo o autor: “O problema da criação, em todos os domínios mentais, portanto, consistiria em libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas” (PEDROSA, 1949: 153).

Estava aberto o caminho para uma aliança entre arte e psicanálise na crítica brasileira: a “verdadeira criação artística” só se daria nesse momento de “decaída da atividade consciente”: “que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós?”, questiona-se o autor (PEDROSA, 1949: 159).

Foi essa mesma concepção que embalou a “fé ardente e romântica” de Mavignier, que não por acaso, segundo depoimento de Abraham Palatnik a José Otávio Pompeu e Silva, tratava aqueles que ingressavam no ateliê como “colegas” (SILVA, 2006: 39). A análise das obras produzidas era realizada a partir desse critério. Assim, no depoimento que deu em 1989 no Museu de Imagens do Inconsciente, Mavignier se refere, por exemplo, a Abelardo como “o nosso grande Visconti, o pintor acadêmico”, a Vicente como o “único pintor que fez uma pintura mural, pintor de tipo naïf”. Foi a esses colegas que apresentou seus amigos Ivan Serpa e Abraham Palatnik, jovens recém-saídos de escolas de arte que passaram a frequentar o Engenho de Dentro regularmente, para os quais a experiência foi decisiva. Segundo depoimento de Palatnik, em entrevista de 2003 a José Otávio Pompeu e Silva:

Eu sei que quando eu cheguei lá, eu vi que aquilo não podia ser um ateliê, era uma sala muito simples, onde estava o Emygdio, o Carlos, o Diniz, o Issac, a Adelina, estavam lá trabalhando; **eu sei que eu fiquei chocado com aquilo, eu fiquei tão arrasado, porque afinal eles não passaram quatro anos de Escola de Artes, não passaram nem um dia, nem uma hora.** E as obras fantásticas, de uma densidade, cores e eu comecei a logo me questionar, a minha atuação era de estímulos externos e eu senti que aquilo não tinha nada de externo, apesar de que eram trabalhos figurativos, mas aquilo vinha assim, de dentro, só podia ser assim tão atento, era de uma riqueza de imagens, mexeu... Eu senti que meu castelo estava desmoronando. Eu senti isso. E eu não sei... **De repente me deu assim uma sensação de que eu tinha que abandonar a pintura, eu não podia mais pintar, não era verdadeiro, era tudo ilusão porque era tudo estímulos externos** (PALATNIK, 2003, in SILVA, 2006: 76, grifos meus).

Esse depoimento, que relata uma experiência crucial na vida do artista, pode ser lido à luz da mudança na concepção de arte que se delineava naquele momento. Segundo Reinheimer (2010), em meados do século XX, no Brasil, ocorreram “transformações no sistema de valores que regem o fenômeno artístico, consagrando a singularidade individual como lócus da produção artística moderna” (Reinheimer, 2010: 48). A loucura, por sua vez, “foi a dimensão na qual se apoiou a naturalização da noção de sensibilidade” (Reinheimer, 2010: 50). No Brasil, de acordo com a autora, esse novo sistema de valores apoiou-se em um “modelo a partir do qual a produção estética passava a ser tomada como um sistema de representação referido ao ‘universo interior’ do indivíduo, fundado, em grande medida, na aliança entre a crítica de arte e as experiências psiquiátricas, que se apropriavam dos conceitos da psicanálise” (REINHEIMER, 2010: 49).

É nesse sentido que podemos interpretar a decisão de Palatnik de abandonar a pintura em busca de novas técnicas. Ao comparar sua pintura com as obras dos artistas do Engenho de Dentro, o artista constatou que “[ela] não era verdadeira, era tudo ilusão porque era tudo estímulos externos”. A partir desse encontro, revelador, segundo o artista, da “inautenticidade” de sua pintura, Palatnik decidiu, em um aprendizado rumo ao “espontâneo”, essência definidora do artístico de acordo com o novo paradigma, refazer sua trajetória artística. No caso, esse caminho se deu a partir do estudo da luz e do movimento, o que o tornou precursor de experiências em arte cinética, na qual é considerado também um de seus pioneiros.

Se, por um lado, a produção plástica dos internos desestabilizava o fazer artístico dos jovens frequentadores do ateliê, levando-os a um questionamento das próprias obras, por outro,⁷⁷

presença de artistas não internos – logo, mais facilmente reconhecíveis pelo campo artístico – contribuía para a legitimação, como criação artística, da produção plástica dos internos. Por sua vez, embora Nise da Silveira tivesse como principal interesse o valor terapêutico do ato de pintar, e a análise que realizava das obras fosse orientada por preceitos da psicanálise em detrimento de valores estéticos, o conteúdo psicanalítico das análises, naquele momento, contribuía para um diálogo com os novos cânones artísticos.

A aliança entre “ciência” e “arte”

Nessa aliança entre ciência e arte, a questão da “livre expressão dos conteúdos internos” convergia, apesar dos diferentes sentidos conferidos à noção de “dar vazão aos conteúdos do inconsciente”. Se, para o artista, esta se vinculava à ideia de “espontaneidade”, na busca pela emergência de verdadeiros “traços de expressão artística”, para a psiquiatra, as imagens deveriam revelar o estado psíquico de seus autores, razão pela qual deveriam ser catalogadas para estudos clínicos. Para Nise da Silveira, era imperativa a não interferência dos monitores, o que eventualmente angustiava o artista, quando via, por exemplo, “um trabalho visualmente interessante prestes a ser encoberto com uma nova camada de traços e cor” (SILVA, 2006: 48). A proposição de temas também era completamente interdita: era exemplar a proibição de revistas de arte no ateliê, para que as imagens não influenciassem a produção dos internos. A “espontaneidade” da produção contribuiu, num primeiro momento, para reforçar o argumento da autenticidade dos artistas internos e de suas obras por parte dos artistas e críticos da nova vertente.

Naqueles primeiros anos, a apreciação das obras pelos integrantes do campo artístico, por um lado, e a concepção de terapêutica ocupacional desenvolvida por Nise da Silveira, ancorada na psicanálise e na teoria junguiana, por outro, contribuíram para formar um contraponto às classificações de caráter patologizante oferecidas pela psiquiatria tradicional a respeito da produção plástica de pacientes de instituições psiquiátricas.

Enquanto no âmbito da psiquiatria convencional as imagens produzidas por pacientes diagnosticados como esquizofrênicos eram interpretadas como demonstrações de “degenerescência mental” e “embotamento da afetividade”, na avaliação de Nise da Silveira as obras, ao contrário, revelavam: a presença de afetividade (no ato de pintar e no contato com monitores e materiais); o processo espontâneo de reorganização do inconsciente (através tanto do geometrismo – entendido não como prova de “embotamento afetivo” e afastamento da realidade, e sim como “esforços instintivos para apaziguar tumultos emocionais”, classificado a partir de então como “geometrismo sensível” – como da pintura de mandalas, “forças autocurativas da psique”, segundo Jung); o estabelecimento de vínculo com o mundo externo (em especial no caso das pinturas figurativas).

Particularmente ricas em um contexto no qual os atributos do que é considerado artístico se redefiniam, não se pode perder de vista que as análises de Nise da Silveira representavam o “polo da ciência”, mesmo que ancorado, em alguns momentos, em historiadores e críticos de arte.

Mostrando-se sempre discreta em relação à atribuição de um valor artístico às obras, ela enfatizava a importância de seu caráter expressivo. Segundo Nise da Silveira, atividades como pintura, desenho e modelagem seriam um importante meio terapêutico para o tratamento de pessoas com diagnóstico de esquizofrenia, e também um valioso veículo de expressão para elas, uma vez que, naqueles casos, a linguagem verbal se mostrava frequentemente inadequada. As imagens seriam capazes de revelar “estados inconscientes” de seu autor, constituindo um importante “meio de acesso ao mundo interno” daquelas pessoas, o que contribuiria para uma melhor compreensão do seu estado psíquico e, conseqüentemente, para seu tratamento. Deste modo, as obras produzidas nos ateliês foram consideradas pela psiquiatra “documentos plásticos” que, enquanto tais, deveriam ser catalogados e pesquisados.

Entretanto, não foi – e não é – apenas sob o ponto de vista de “documentos plásticos” que as obras produzidas nos ateliês passaram a ser vistas. Desde as primeiras exposições das obras produzidas no centro psiquiátrico, os críticos de arte debateram-se em torno da questão de atribuir-lhes ou não tal estatuto.

No campo da psiquiatria, ocorreu uma mudança importante na concepção do caráter expressivo das imagens, que se deve ao encontro não apenas com o campo da psicanálise como também com discursos do próprio campo artístico. Na contramão da psiquiatria em vigor na época, que considerava as imagens produzidas por pacientes de instituições psiquiátricas espécies de auxiliares em diagnósticos como o de “esquizofrenia crônica”, Nise da Silveira construiu uma interpretação para as imagens que ia de encontro às interpretações de cunho patologizante. Conforme ela relata,

No mundo inteiro, os psiquiatras em sua grande maioria recusam a aceitação do valor artístico das pinturas e desenhos dos doentes mentais. Mantêm-se irredutíveis, repetindo sempre os velhos chavões ‘arte psicótica’, ‘arte psicopatológica’, arraigados a conceitos pré-formados da psiquiatria, insistentes em procurar nessas pinturas somente reflexos de sintomas e de ruína psíquica. (SILVEIRA, 1981: 14, 15)

Buscando fugir aos “velhos chavões ‘arte psicótica’, ‘arte psicopatológica’” que menciona, Nise da Silveira fez um movimento em direção à interpretação de artistas, críticos e historiadores da arte com vistas a esclarecer elementos e temas recorrentes nas pinturas. É exemplar, nesse sentido, a divergência em relação à interpretação de pinturas não figurativas. Segundo a psiquiatra:

Os psiquiatras interessados na produção plástica dos doentes com diagnóstico de esquizofrenia desde muito tempo notaram nessa produção a quase ausência da figura humana e mesmo das formas orgânicas em geral. Predominavam a abstração, a estilização, o geometrismo. Estas características foram atribuídas a um processo regressivo que iria da desumanização, não figurativismo, estilização, geometrismo, até a dissolução da realidade. A expressão plástica, nesta sequência, estaria revelando continuado esfriamento da afetividade, desligamento cada vez maior do mundo real. Mas eu não examinava as pinturas dos doentes que frequentavam nosso atelier sentada no meu gabinete. Eu os via pintar. Via suas faces crispadas, via o ímpeto que movia suas mãos. A impressão que eu tinha era estarem eles vivenciando “estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos” (A. Artaud). Não me era possível aceitar a opinião estabelecida: pintura não figurativa significaria embotamento da afetividade, tendência à dissolução do real (SILVEIRA, 1981: 17).

Assim, foi nos escritos de artistas e historiadores de arte que ela encontrou uma interpretação satisfatória dos elementos presentes nas pinturas produzidas no ateliê. Encontrou-a, por exemplo, no historiador de arte Wilhelm Worringer, teórico da arte abstrata e do expressionismo. Segundo a autora:

Worringer [em *Abstração e Natureza*] sustenta que o sentimento estético move-se entre dois polos: a necessidade de empatia e a necessidade de abstração. (...) Uma ou outra destas tendências básicas será mobilizada segundo as relações do homem com o cosmos. Se estas relações são confiantes, o prazer estético será gozo de si mesmo objetivado, será empatia com o objeto. Mas, se o cosmos infunde medo, se os fenômenos do mundo externo na sua confusa interligação provocam inquietação interior, diz Worringer, é mobilizada a tendência à abstração. (...) E quando o mundo parecerá mais hostil do que na vivência de estados do ser ditos estados psicóticos? Não se trata de inquietação metafísica de artistas ou de filósofos face ao mundo. Trata-se de alguma coisa muito mais imediata, muito mais viva e atuante. A experiência no atelier de pintura do hospital psiquiátrico decerto confirma recuo diante da realidade externa vivenciada ameaçadoramente, assim como medo da realidade interna, talvez ainda mais perigosa (SILVEIRA, 1981: 17, 18).

Do mesmo modo, utilizou o conceito de Kandinski de “improvisações” para a análise de outras obras: “expressões, em grande parte inconscientes e quase sempre formadas de súbito, originadas de acontecimentos interiores, portanto impressões de Natureza Interior” (Silveira, 1981: 20). São essas concepções que passaram a embasar, juntamente com a teoria junguiana, a leitura das obras produzidas no ateliê. Esses diferentes discursos vinham a serviço de uma ampliação das possibilidades analíticas em relação às imagens, contribuindo para a criação de uma teoria – e uma prática terapêutica – que confrontasse as teorias e práticas psiquiátricas em vigor.

Neste sentido, Nise da Silveira enfatiza que desenho e a pintura funcionavam, primeiramente, como meios de acesso ao mundo interno.

Na condição esquizofrênica o indivíduo está vivendo estados existenciais caracterizados principalmente pela intensa polarização da energia psíquica sobre conteúdos do inconsciente, cisão do curso do pensamento, desligamento do real. Ocorrem conseqüentemente distúrbios na esfera da linguagem proposicional, sintática, instrumento de expressão do pensamento lógico e abstrato agora cindido. Torna-se muito difícil, às vezes impossível, a comunicação com o doente por meio da palavra. (SILVEIRA, in FERREIRA, 2008: 108)

Daí as imagens aparecerem como uma possibilidade para o psiquiatra fazer uma avaliação do estado psíquico em que se encontra o paciente:

A pintura nos informará sobre as alterações da percepção. Revelará se o doente perdeu ou não a capacidade de construir Gestalten, se vê as coisas desligadas de seus contextos pragmáticos, misturadas, justapostas, superpostas, num verdadeiro caos. Informará sobre a estruturação do espaço, sobre a maneira como ele apreende o mundo. Se o mundo que vivencia é rígido, estático, ameaçador, instável, sombrio ou colorido. Se predomina a tendência à abstração, como fuga a um mundo hostil, ou se se manifestam tendências à empatia com as coisas e seres do mundo real (SILVEIRA, in FERREIRA, 2008: 111).

Assim, a pintura teria a possibilidade de exprimir mais adequadamente os “inumeráveis estados do ser”, expressão de Artaud que Nise da Silveira, em dado momento, achou mais

adequada para descrever a esquizofrenia do que a oferecida pelos manuais psiquiátricos (SILVEIRA, in MELLO, 2009: 33). Segundo a psiquiatra, “ainda que o manejo da linguagem verbal permanecesse perfeito, esta linguagem provavelmente seria inadequada para exprimir as vivências nesses outros estados do ser” (SILVEIRA, in FERREIRA, 2008: 111).

Essa possibilidade de as imagens servirem como veículo de expressão de estados internos, segundo a autora, em conferência realizada em 1973, já era largamente aceita pela psicologia e começava a ter seu âmbito de aceitação na psiquiatria ampliado. Tanto do ponto de vista expressivo como do terapêutico, trata-se de uma análise das obras produzidas não em termos estéticos, mas como auxiliares na compreensão dos estados psíquicos dos pacientes. Ao falar, em entrevista a Pedro Camargo e Bernardo Horta, sobre a maior eficácia da linguagem plástica sobre a linguagem verbal no tratamento da esquizofrenia, Nise da Silveira afirma: “É uma forma de expressão. Mas eu não chamo de arte, porque não garanto que eles sejam artistas. Eu não sou crítica de arte, não posso decidir se o trabalho é artístico ou não. Muitas vezes é. A função do trabalho não é artística, é expressiva. Expressiva das emoções, dos conteúdos internos” (SILVEIRA, in MELLO, 2009: 116).

O reconhecimento dos novos artistas

A postura de Nise da Silveira, que se abstinha do julgamento estético das pinturas produzidas no ateliê do Engenho de Dentro, não impediu, portanto, que muitas dessas obras fossem avaliadas por integrantes do campo artístico do ponto de vista estético e consideradas “obras de arte”, vindo, inclusive, a fazer parte de exposições em museus de arte internacionais. Ao abordar o tema, Nise da Silveira cita as palavras de Herbert Pée, diretor, em 1969, do Museu de Arte de Ulm, na Alemanha, e chefe da delegação alemã a Bienal de São Paulo, em sua visita ao Museu de Imagens do Inconsciente: “Estou profundamente impressionado com as obras de arte que aqui vi – aumentam o acervo artístico do Brasil e o mundo precisa conhecer essas telas e desenhos. O Brasil deveria proteger essas obras. Pertencem às maiores heranças espirituais desta Nação” (in FERREIRA, 2008: 126).

Nessa mesma direção, observa Ferreira Gullar, a respeito dos quadros de Emygdio de Barros, “uma das figuras mais destacadas dentre os artistas do Engenho de Dentro”:

Não tenho dúvida alguma em afirmar que a obra de Emygdio é uma das mais preciosas expressões da pintura brasileira, em todas as épocas. Quando por mais não fosse, só ter resgatado do abismo da loucura a criatividade de um homem como Emygdio de Barros já consagraria Nise da Silveira como uma benemérita da humanidade. Não pretendo com isso dizer que o valor artístico é a única justificativa do método terapêutico de Nise da Silveira. Entendo, pelo contrário, que o alto valor estético da obra de Emygdio, dado como um doente crônico, com a mente deteriorada, revela um equívoco da psiquiatria tradicional ao mostrar que, sob a camada de incongruências e incomunicabilidade, pode estar um ser humano capaz de expressar visões inusitadas do mundo e revelar-lhe sua beleza. Isso aconselha a tratar-se os doentes mentais, não com choques e mutilações, mas com afeto e cuidados extremos (GULLAR, 1996: 14, 15).

Esse reconhecimento, entretanto, deve ser entendido à luz de um contexto específico. O surgimento do ateliê de pintura do Engenho de Dentro, e, mais tarde, do Museu de Imagens do Inconsciente, ocorreu em um momento particularmente propício. Conforme aponta Reinheimer, apesar do pioneirismo de Osório César no Brasil, no Hospital do Juqueri, em São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930, quando

começou, sistematicamente, a colecionar, catalogar e analisar os desenhos dos internos do hospital psiquiátrico, vendo nessas produções, além de expressões psicopatológicas da loucura, semelhança com o que os artistas modernos estavam produzindo (...), somente a partir de meados do século XX é que essa aliança (arte, psiquiatria e psicanálise) começou a ganhar reconhecimento através, principalmente, do trabalho de Nise da Silveira, que assumiu, a partir da década de 1940, um novo paradigma psiquiátrico e teve como aliado o discurso da arte moderna, principalmente na voz do crítico de arte Mário Pedrosa (REINHEIMER, 2010: 53).

O crítico de arte Mário Pedrosa, como vimos, foi um personagem fundamental nessa aliança entre arte, psicanálise e psiquiatria no Brasil. As críticas que publicou no jornal *Correio da Manhã*, em 1949, a respeito da exposição “9 Artistas do Engenho de Dentro”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foram um marco para a definição das obras produzidas no ateliê como “obras de arte”, além de refletirem a disputa sobre a hegemonia da definição de arte que se produziu no Brasil com a emergência do modernismo. Essa disputa foi materializada na polêmica pública com Quirino Campofiorito, crítico que representou a vertente academicista da época, que negava o caráter de “obras de arte” à produção dos internos de centros psiquiátricos evocando sobretudo a falta de intencionalidade de seus produtores. Note-se que esse argumento vai justamente de encontro à definição de arte postulada por Mário Pedrosa, segundo a qual o fator inconsciente constituiria a essência do fenômeno artístico.

Assim, em sua defesa do valor artístico das obras presentes na exposição, Mário Pedrosa empreende um movimento semelhante ao realizado por Jean Dubuffet, criador, em 1949, do conceito de Arte Bruta, cuja definição compreende

des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d’écriture, etc.) de leur propre fonds et non pas des poncifs de l’art classique ou de l’art à la mode. **Nous y assistons à l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions.** De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention, et non celles, constantes dans l’art culturel, du caméléon et du singe (DUBUFFET, 1949, in <http://www.dubuffetfondation.com/artbrut_f.htm>, grifos meus)¹.

De modo semelhante, na contramão do realismo, Mário Pedrosa denomina as obras expostas “Arte Virgem”. Pedrosa considera a “arte virgem” uma espécie de ato criador universal e espontâneo, comum a crianças, loucos, povos antigos ou “primitivos”, com ressonância, portanto, no “movimento artístico moderno”, “rio em cheio que se apodera, à sua passagem tumultuosa, de todos os objetos e de todas as conquistas que a humanidade vai acumulando no domínio da expressão desinteressada” (PEDROSA, 1949: 148). Segundo o crítico,

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, 1949: 151-152).

Assim, desde que tomou conhecimento dos trabalhos produzidos no ateliê, a partir da exposição de 1947 realizada na sede do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, Pedrosa apresentou-se como aliado e defensor da produção artística do Engenho de Dentro, e foi o responsável pela inscrição de seus autores na história da arte brasileira: “Mário Pedrosa contribuiu de forma decisiva para colocar a produção plástica dos pintores do Engenho de Dentro no mesmo patamar de outras expressões artísticas contemporâneas como o abstracionismo e o concretismo, bem como da arte indígena e pré-histórica” (SILVA, 2006: 64).

Frequentador assíduo do ateliê, ele conheceu de perto os artistas de Engenho de Dentro e participou ativamente da organização da segunda exposição das obras ali produzidas, em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Câmara Distrital do Rio de Janeiro.

Um ponto importante a destacar são os locais em que se realizaram essas primeiras exposições: não foram em instituições psiquiátricas, o que revela um “desprendimento de sua origem e seu vínculo com a instituição psiquiátrica para fazer seu percurso no universo cultural” (LIMA, 2009: 145). Assim,

Podemos pensar que mesmo a ideia de criação de um museu vem da contaminação pelo campo da arte. Estávamos em um momento de fermentação estética que culminou com aquilo que Mário Pedrosa chamou de “a moda dos museus”: o Museu de Arte de São Paulo (Masp) foi criado em 1947; o de Arte Moderna, 1948; o MAM, no Rio, em 1949; e a primeira Bienal foi realizada em 1951 (LIMA, 2009: 144, 145).

A aproximação da psicanálise com o campo da arte, por sua vez, põe em evidência um processo de construção de um novo olhar para o fenômeno artístico que possui uma relação estreita com o conceito de inconsciente. Antes mesmo da definição de “arte virgem” por Pedrosa, ou de “arte bruta”, por Jean Dubuffet, as conexões entre arte e psicanálise já vinham sendo delineadas e serviram de inspiração para movimentos vanguardistas, como o surrealismo, na França, e o expressionismo alemão. No Brasil, essas conexões estavam presentes já na primeira fase do modernismo, conforme aponta Lima (2009) ao lembrar a polêmica em relação à exposição de Anitta Malfatti. Entretanto, o principal argumento utilizado por críticos como Monteiro Lobato para desqualificar as obras modernistas, negando-lhes o caráter de “obras de arte” por elas reivindicado, era comparar-lhes com “trabalhos de loucos”:

Muitas vezes essa aproximação não produziu um novo olhar para a produção que vinha de dentro dos manicômios, mas, ao contrário, serviu para desqualificar aquela que estava sendo realizada fora. Os constantes trabalhos que tratavam as obras como sintomas e os artistas como doentes, bem como a estratégia utilizada pelos críticos do modernismo de desqualificar sua inovação por essa proximidade, despertaram a ira dos modernos, tornando imperiosa a necessidade de construir padrões que pudessem levar a uma diferenciação entre a produção dos salões e a dos asilos. A afirmação **83**

que a produção moderna se parecia com a dos insanos seria tomada como acusação da qual os réus deveriam se defender (LIMA, 2009: 123, 124).

Neste sentido, a criação do ateliê se inscreve em um contexto distinto, o que levou o historiador e curador-geral da Mostra do Redescobrimento, Néelson Aguilar, a considerar o Museu de Imagens do Inconsciente, do qual foi o resultado direto, “uma espécie de produto da arte moderna”:

O debate dos críticos em torno das obras do museu nos interessa porque vemos nele o avesso do episódio ocorrido em São Paulo, em torno da exposição de 1917 de Anita Malfatti. Naquele episódio as produções de um artista eram comparadas às dos loucos, o que as desqualificava. Aqui, são as produções dos loucos que são comparadas às dos artistas modernos, para o bem ou para o mal (LIMA, 2009: 164).

No caso das diferentes recepções das obras do Museu de Imagens do Inconsciente, é possível observar um momento de disputas no campo artístico que favoreceu a atribuição da identidade de artistas aos criadores de instituições psiquiátricas, o que contribuiu, no longo prazo, para a reflexão sobre a necessidade de novos tratamentos no campo da psiquiatria.

A atribuição da identidade de artistas aos frequentadores do ateliê só foi possível, assim, graças à mudança do sistema de valores estéticos ocorrida no Brasil na metade do século XX, que implicou um processo de redefinição do “artístico”, nos quais valores como singularidade, autenticidade, sensibilidade (Reinheimer, 2010) se sobrepuseram aos cânones até então definidos pelas escolas de Belas-Artes e convergiram com o discurso psicanalítico, o qual, por sua vez, forneceu conceitos – o principal deles o de “inconsciente” – que se agregaram a esse novo léxico e contribuíram para a própria “formulação” ou “reconhecimento” do que é propriamente artístico.

Por outro lado, a partir do momento em que essas obras foram consideradas “artísticas”, e a identidade de artista, por conseguinte, foi atribuída a novos atores, produziu-se um questionamento, nos frequentadores do ateliê de fora da instituição, dos elementos que constituíam sua própria identidade de artista, o que os impulsionou a reformular suas obras e, com isso, criar novos movimentos.

Se Nise da Silveira sempre se manteve discreta quanto ao julgamento estético das obras produzidas nos ateliês, reiterando um interesse “científico” (leia-se, circunscrito aos discursos psiquiátrico e psicanalítico) pelas obras, buscando interpretá-las do ponto de vista do estado psíquico dos doentes, de suas evoluções ou retrocessos, da expressão de seus medos e “despotencialização de suas figuras ameaçadoras”, nem por isso esteve alheia às conexões possíveis entre arte, psicanálise e psiquiatria. Ao contrário, ela alimentou-se desse debate para enriquecer o seu trabalho terapêutico. Entretanto, o critério que se estabeleceu para a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, em 1952, foi o científico: sem orientar-se pelo estatuto artístico atribuído às obras, estas foram catalogadas como “documentos plásticos” capazes de serem estudados em série, seguindo os critérios de análise propostos pela teoria junguiana. Assim, desfez-se a aliança estreita entre psiquiatria, psicanálise e artes plásticas que está na origem do ateliê de pintura. Porém, o encontro mais intenso que se deu, nos seus primeiros

anos de funcionamento, com integrantes do campo artístico, contribuiu para a elaboração de um discurso de oposição aos tratamentos psiquiátricos tradicionais aplicados aos internos daquelas instituições.

Além disso, os integrantes da primeira fase do ateliê de pintura são nomes que hoje figuram ao lado de outros artistas de sua geração, conforme atesta, por exemplo, o catálogo da exposição “Mostra do Redescobrimento”. Para Mário Pedrosa e os artistas da arte concreta, por outro lado, o convívio com os artistas do Engenho de Dentro contribuiu profundamente para a modulação de um novo regime de sensibilidade que ainda ecoa nas artes contemporâneas. Nesse sentido, podemos pensar neste encontro como propiciador do surgimento de “novos artistas” tanto dentro como fora da instituição psiquiátrica.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em fevereiro de 2012

Referências bibliográficas:

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Gênese histórica de uma estética pura”. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CHAN, Gloria Thereza. Emygdio de Barros: o poeta do espaço. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

DIAS, Paula Barros. Arte e Ciência no Brasil (1946-1952): O apoio de artistas e críticos de arte nas origens do Museu de Imagens do Inconsciente. In: <www.rj.anpuh.org>.

FRAYZE-PEREIRA, João. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. Estudos Avançados, 17 (49), 2003.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GULLAR, Ferreira. Nise da Silveira: Uma psiquiatra rebelde. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LIMA, Elizabeth Araújo. Arte, clínica e loucura: território em mutação. São Paulo: Summus: Fapesp, 2009.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____. “Introdução”. In: Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, Funarte – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980. (Coleção Museus Brasileiros, 2)

REINHEIMER, Patrícia. O território da arte: da nação ao indivíduo, valores antagônicos na afirmação da autonomia da forma. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 15-41, jan./jun. 2008.

_____. “Tô maluco, mas tô em obra: a trajetória do artista moderno e as representações da loucura”. Revista de Ciências Sociais. v. 41. n. 1, 2010.

Russo, Jane. O Mundo Psi no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SILVA, José Otávio Motta Pompeu. A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

SILVEIRA, Nise da. “A esquizofrenia em imagens”. In: FERREIRA, Martha Pires. (Org.). Senhora das Imagens Internas: escritos dispersos de Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

_____. Entrevistas. In: MELLO, Luiz Carlos. (Org.). Encontros: Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. Imagens do inconsciente. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

_____. Jung. Vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1997.

_____. O Museu de Imagens do Inconsciente – histórico. In: Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, Funarte – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980. (Coleção Museus Brasileiros, 2)

VILLAS BÔAS, Gláucia. A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, v. 20, n. 2.

¹ As obras executadas pelas pessoas livres de cultura artística, dentre as quais portanto o mimetismo, contrariamente ao que se passa entre os intelectuais, teve pouca ou nenhuma participação, de modo que seus autores tiram tudo o que nelas imprimem (sujeitos, escolha dos materiais empregados, meios de transposição, ritmos, modos de escritura, etc.) de suas próprias fontes e não de modelos da arte clássica ou da arte em voga. Nelas nós assistimos à operação artística pura, bruta, reinventada na totalidade de todas as suas fases por seu autor, a partir somente de seus próprios impulsos. A arte na qual portanto se manifesta a única função da invenção, e não aquelas, constantes na “art culturel”, do camaleão ou do macaco. (tradução da autora)





Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social

Érica Giesbrecht

Doutora em música pela Universidade Estadual de Campinas.

Atualmente é professora participante do programa de pósgraduação em música e coordenadora do grupo de pesquisa “Antropologia do Som” no Instituto de Artes - Unicamp. Recentemente publicou o livro “A Memória em Negro: Sambas de Bumbo, Bailes Negros e Carnavais construindo a comunidade negra de Campinas”



Resumo:

Há mais de duas décadas, grupos de cultura popular sediados na cidade de Campinas, em São Paulo, vêm se dedicando à prática e pesquisa das chamadas expressões afro-brasileiras com o intuito de reavivar a memória rural e negra dos tempos de escravidão presentes na história da região, contrastando assim com o cenário moderno e tecnológico com que a cidade é comumente associada. Tomando esse contexto como campo etnográfico, este artigo propõe uma reflexão que relaciona corpo e memória coletiva no âmbito dessas manifestações culturais. Para tanto, faz uso de um compêndio teórico centrado em questões como corpo, memória e performance provenientes de estudos etnomusicológicos e antropológicos, buscando uma síntese que possa contribuir teoricamente para com as investigações neste universo expressivo.

Palavras chave: Corpo, Performance, Memória coletiva, Culturas expressivas, Repertórios afro-brasileiros.

Abstract:

For over two decades, cultural groups based in Campinas – São Paulo – have dedicated themselves to the practice and research of so-called African-Brazilian expressive cultures in order to revive a black and rural memory from slavery times in this region, thus contrasting with the modern technological landscape commonly associated to this city. Taking this context as ethnographic fieldwork, this article brings up a reflection relating the body and the collective memory in these cultural manifestations. For such, I intend to use a theoretical compendium regarding concepts such as body, memory and performance from ethnomusicological and anthropological studies, seeking for a synthesis that could theoretically contribute to research in this expressive universe.

Keywords: Body, Performance, Collective memory, expressive culture, Afro-Brazilian repertoires.

Um samba campineiro

A musicalidade do interior do estado de São Paulo geralmente nos remete às toadas de violas e ao universo caipira, que povoam nosso imaginário principalmente quando pensamos em algo “tradicional”. Nesse mesmo estado, porém, há pessoas interessadas no reconhecimento de outra sonoridade, mais especificamente pessoas envolvidas em grupos ou comunidades negras espalhadas por todo o território paulista. Musicalmente, essa extensa rede de grupos culturais reproduz sambas de bumbo, sambas-lenço, jongos, além de outras formas expressivas associadas à população negra escravizada no Sudeste brasileiro. Tal universo musical revela intenções políticas, buscas pelo envolvimento comunitário e desejo de reconhecimento da história de escravidão que se desenvolveu durante todo o ciclo do café brasileiro.

Movimentos culturais de reapropriação de práticas do passado são relativamente recentes e não se limitam ao estado de São Paulo. A crescente proliferação de grupos e indivíduos que, por meio de dança, música, teatro, artesanato e festivais – dentre outras manifestações –, recriam e divulgam os chamados repertórios tradicionais pode ser vista em todo o Brasil e em várias partes do mundo¹.

Particularmente na cidade de Campinas, diversos grupos culturais² vêm consolidando repertórios de música e dança a partir de pesquisas próprias ou de aprendizados junto a mestres folcloristas, concentrando-se especificamente no que se considera pertinente às chamadas tradições afro-brasileiras. Tais grupos podem ser definidos como associações sem fins lucrativos, nas quais, ao menos em princípio, qualquer um pode tomar parte, o que se faz geralmente por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma, ou várias formas dessas expressões. Além de reunirem pessoas que se declaram negras e de baixa renda, são abertos à participação de qualquer interessado em apoiar suas causas; são grupos heterogêneos, portanto.

Ao pesquisarem repertórios tradicionais, além de registrá-los, debatê-los e discuti-los, buscam incorporá-los, dançando, encarnando personagens, cantando, recriando instrumentos e os tocando. A reflexão que por ora apresento busca compreender o interesse desses grupos da atualidade não apenas na obtenção de conhecimento de repertórios ancestrais, mas principalmente na realização de suas performances. Para tanto, examino as experiências de um dos grupos campineiros, o Urucungos, Puitas e Quijengues, com uma das expressões atribuídas à população escravizada nas fazendas de Campinas – os sambas de bumbo.

Como um desdobramento de minha pesquisa de doutorado (GIESBRECHT, 2011), este artigo analisa a importância do corpo como receptor e transmissor de saberes, experiências e memória coletiva, na medida em que é desenvolvido e desenvolve performances.

Salve o Ponto!

Sambas de bumbo ainda estão presentes na memória de alguns negros, entre seus sessenta e oitenta anos, residentes em Campinas. Em sua mocidade, eles participavam dos vários sambas

promovidos pela cidade, celebrando batismos, aniversários, dias de santo, ou simplesmente se reuniam com amigos e parentes para o divertimento. Festejando os mais diversos eventos, os sambas também perfaziam rituais religiosos, bastante caracterizados pelas formas populares de catolicismo, nos quais eram reverenciados São João, São Benedito, Nossa Senhora Aparecida, Bom Jesus ou Nossa Senhora do Rosário.

Numa conversa entre Alceu Estevam, diretor e percussionista do grupo Urucungos, e antigos frequentadores dos sambas promovidos pela cidade, como dona Neclair e seu irmão, o sambista Nelson Barriga, a questão religiosa ficou evidente:

Neclair: Aqui na minha casa, a minha mãe fez samba de roda, o seu avô [dirigindo-se a Alceu Estevam] vinha tocar aqui, bumbo, aquele seu Ernesto. Festa de ano, festa junina, festa de São João, levantava mastro, tanto que depois da reza tinha o samba de roda.

Alceu: Qual mastro que era?

Neclair: Era festa de... dia de São João. Festa de São João... umas... as três bandeiras, né? São João, Santo Antônio e São Pedro. É o que tinha. E tinha os bailes.

Nelson: Naquele tempo tinha aquele negócio, pra você fazer um negócio tinha... sete ano...³

No bairro da Capela, em Vinhedo, cidade próxima a Campinas, muitas famílias negras – incluindo as de Alceu e de seu Nelson e dona Neclair – se reuniam desde o começo do século passado no terreiro de dona Aurora varando noites em sambas de bumbo. A partir dos anos 1960, as festas se tornaram cada vez mais raras. Muitos participantes já haviam morrido e os remanescentes não deram continuidade expressiva à manifestação. Os sambas de bumbo somente recomeçaram na década de 1990, quando Alceu Estevam e Antônio Carlos Silva, dirigente da Casa de Cultura Tainã⁴, iniciaram suas pesquisas sobre o samba campineiro, trabalhando intensamente na recuperação dos antigos bumbos e coletando cantigas e batuques utilizados nas celebrações em Vinhedo. Para tanto, seguiram recomendações obtidas em conversas com os antigos frequentadores do samba ainda vivos.

Concluída, a pesquisa resultou em produções culturais mantidas até hoje. Ainda no início da década de 1990, Alceu apresentou o samba ao Urucungos, chamando atenção para o fato de aquele tipo de samba ser “tradicionalmente campineiro”. Hoje em dia, o samba de bumbo é a apresentação mais requisitada do grupo. Além disso houve uma revitalização dos sambas no bairro da Capela produzindo os encontros do “Samba da Dona Aurora”, reunindo regularmente participantes ainda vivos, seus familiares e demais interessados na expressão musical.

Para fazer um bom samba de bumbo, nos dizia seu Nelson, são necessários caixa, chocalho e pandeiro, além do grande e estrondoso bumbo, que pode ter mais de um metro de diâmetro. Como mostra a transcrição de um dos sambas no anexo, os instrumentos da base – caixa, chocalho e pandeiro – mantêm um padrão rítmico sem grandes variações durante a performance toda (compasso 18 em diante). O bumbo é livre para improvisar e dialogar com os sambadores: uma batida forte pode ser acompanhada por um salto do bumbeiro em direção aos dançarinos (compasso 18). Esse batuque acompanha a cantoria dos pontos – breves cantigas cujos temas giram em torno dos tempos de escravidão, do trabalho na roça, do cotidiano dos antepassados.

dos louvores a santos católicos e, por vezes, a orixás. Há pontos específicos para fins diversos, como saudação, louvação, diversão, zombaria ou desafios entre sambadores, e ainda pontos de despedida, para encerrar o encontro, que pode durar uma tarde, um dia inteiro, ou dia e noite.

Os pontos são geralmente cantados de maneira responsiva: um elemento do grupo propõe uma “demanda”, isto é, canta o ponto uma ou duas vezes, ainda sem acompanhamento de nenhum instrumento (compassos 1 a 17). A demanda pede sempre uma resposta, ou seja, a repetição do ponto por todos os demais sambadores. Se o coro repetir, significa que a demanda foi “aceita”. Uma vez apreendido, o ponto passa a ser cantado por proponente e demais sambadores, alternando-se. Estabelecido o jogo demanda/resposta, inicia-se o batuque, e a partir daí o ponto é repetido inúmeras vezes, sempre alternadamente. O tempo de duração de um ponto é bastante variável, mas nunca vi nenhum durar mais do que cinco minutos.

É também no momento da aceitação da demanda que tem início o jogo de recuo e avanço entre bumbo e o coeso grupo de sambadores⁵: o bumbeiro avança contra o grupo, “empurrando-o” para trás, mas este logo responde, empurrando o bumbeiro de volta.



Os passos dos sambadores são sempre miúdos, arrastados. De costas curvadas, colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizado mediante a sua música, sua dança e sua união. O vai e vem entre bumbeiro e sambadores tem fim quando aquele que propôs o ponto o encerra, dando a deixa para que alguém cante outro. Para isso, grita “Salve o Ponto!”.

Alguns estudos fornecem pistas sobre o surgimento e os momentos iniciais do samba de bumbo. Para a professora Olga von Simson (2005:4), a performance estaria na bagagem dos escravos trazidos do Nordeste, especialmente representada pelo samba de roda, bastante difundido por toda a região nordestina, e do qual a umbigada era prática constitutiva.

Já os documentos reunidos por Lenita Nogueira (2001:250) indicam a prática de um samba durante o período escravista, em reuniões realizadas longe das fazendas – portanto fora do alcance dos olhos dos senhores, em geral nas matas que rodeavam os plantéis de café. Ali já se encontravam elementos característicos, como o jogo de demandas e respostas, no qual cada sambador propunha seu ponto, que podia ser então repetido ou complementado pelo coro dos demais. Através da cantoria dos pontos, sambadores podiam dialogar uns com os outros, cumprimentando-se, flertando, desafiando-se – enfim, comunicando uma diversidade de mensagens. Para tanto, fazia-se sempre o uso da linguagem figurada que tão bem caracteriza esse cantar, como estratégia de dissimulação de conteúdos que poderiam se tornar perigosos se ouvidos por seus senhores, como o planejamento de fugas ou maledicências. Ainda segundo a autora, a possibilidade de improviso e resposta dos pontos podia prolongar o samba noite adentro.

Finalmente, a tese de mestrado de Marcelo Manzatti (2005) examina a projeção do samba no rumo dos bandeirantes: ao longo do rio Tietê (atualmente margeado pela rodovia Castelo Branco na maior parte de seu percurso), no caminho de Goiás (hoje a rodovia Anhanguera) e no caminho de Mato Grosso (atual rodovia Washington Luís).

Em vez de pensarmos numa única possibilidade estilística, podemos levar em conta as inúmeras variações já observadas território paulista adentro, e assim ter em vista não “o samba”, mas “os sambas” no interior do estado. Afinal, é admitindo tal pluralismo que Manzatti nos apresenta as várias facetas dessa expressão cultural, designada ora como samba de roda, ora como samba de bumbo, ora como samba-lenço, ou ainda como samba rural, por intelectuais que as investigaram nos anos 1930, como Mário de Andrade e Mário Wagner da Silva, entre outros.

Atendo-se especificamente às denominações êmicas dessas manifestações, chamadas muitas vezes de “batuques” por quem a eles assistia de fora, Manzatti comenta que época e localidade fazem toda a diferença na memória daqueles que vivenciaram tais performances. Assim se explica o surgimento de termos como “samba”, “samba campineiro”, “samba antigo”, “samba de terreiro”, “samba de umbigada”, “samba caipira”, “samba-lenço”, “samba de Pirapora”, ou “samba paulista”.

Em sua descrição das primeiras performances, tanto nas senzalas como nos terreiros, está presente a dança sincronizada pela batida grave de grandes tambores, semelhantes aos utilizados em rodas de jongo⁶, cavados a fogo nos troncos de árvores e recobertos com couro de animais. Mais tarde Manzatti se dá conta da inserção de outro instrumento, muito mais leve e portanto portátil, e de grande efeito plástico: o bumbo. Tendo em vista o largo uso desse instrumento na trajetória musical ibérica, o autor sugere a possibilidade de uma ressignificação desse aparato pelos agentes performadores do samba:

O Bumbo é importante, também, não só por sua presença curiosa, que ainda precisa ser explicada do ponto de vista histórico, uma vez que representou o abandono dos tradicionais tambores de tronco, realizando uma passagem com muitas implicações para a própria timbrística da música a ser realizada, mas principalmente, porque é ele quem conduz toda a rítmica da manifestação, além de centralizar, como um magneto, todos os outros instrumentos e participantes da roda, que a

se dirigem para iniciar ou interromper uma música. Alguns sambistas atribuem ao Bumbo forças religiosas ou sobrenaturais, relação idêntica à construída com os atabaques nos cultos afro-brasileiros e, antes disso, com todos os tambores mestres das danças afro-brasileiras ancestrais (MANZATTI, 2005, p. 20).

A presença do grande bumbo, para Von Simson, no entanto, revela mais do que uma preferência estética: uma explicação que ouço com frequência entre os participantes é que esses movimentos substituiriam a umbigada, proibida nas fazendas do interior paulista por sua sensualidade, passando o bumbo e o grupo de dançarinos a fazer as vezes de dois ventres se batendo. Isso aproxima-se mais dos relatos colhidos em minha própria pesquisa:

A repressão às formas de divertimento negro foram tão presentes na Campinas do início do século XX, que os grupos de sambadores, para continuar realizando suas noitadas de samba, desenvolveram a estratégia de retirar a prática da umbigada das suas performances, transformando o samba de roda no samba de bumbo, uma forma tipicamente campineira de dançar o samba. Sendo a umbigada encarada pelos senhores como uma prática licenciosa e carregada de sensualidade, deixaram de praticá-la, não havendo mais o encontro dos corpos dos dançarinos, pois o que acontece no samba de bumbo é o encontro da sambadeira com o bumbo, que é posicionado à frente do corpo do tocador (SIMSON, 2005, p. 7).

Para a autora, essa estratégia de continuidade teria sido tão bem-sucedida que o samba fora até permitido por alguns senhores de escravos e mesmo requisitado em datas especiais, como aniversários, festas de família e celebrações religiosas. A aproximação da casa-grande apresentava-se à primeira vista como fruto de uma permissão permeada pelo apreço do exótico. Por outro lado, não podemos nos esquecer de que a aceitação dessas condições fazia parte do jogo de sobrevivência daqueles que não tinham o direito de lutar em pé de igualdade na estrutura social de dominação então vigente. Desse modo, a sensualidade daquele samba continuou para os que o experimentavam “de dentro”, sem contudo, atentar contra a moral dos que o observavam “de fora”, materializando o que James Scott (1990) chamou de Artes da Resistência.

Atento a situações de subordinação em diversos contextos ao longo da história humana, Scott procurou respostas para o fato de segmentos subjugados da população raramente se rebelarem, ainda que submetidos a violentos regimes de controle. Observando gestos e hábitos cotidianos, o autor questionou se, por trás de aparentes demonstrações de respeito e subserviência, não existiriam subdiscursos de antidominação. Nessa perspectiva, expressões de aceitação do senhorio não significariam submissão ou resignação, mas assumiriam outros sentidos, contrários e subversivos. Assim, a polidez de um empregado, a abnegação do revide de um escravo espancado, ou a reverência e a aceitação de ordens de um subalterno seriam hábitos arraigados, contudo nem por isso sinônimo de resignação. Em seu exame refinado, o autor avalia que, quanto mais violentas as estruturas de dominação e controle, mais grossa é a máscara fantasiosa que disfarça a resistência popular.

Como também notou Yvonne Daniel (2005:103) em sua etnografia sobre as formas de culto aos Orixás no Brasil (candomblé), no Haiti (vodu) e em Cuba (santeria), nos momentos em que foram permitidas pelo senhorio europeu no novo continente, havia uma dupla operação no

sentido da manutenção da vida num contexto de total subserviência. Por um lado, as performances dos escravos deslumbravam os donos das fazendas e casas-grandes por seu exotismo, pelo ritmo ou pelo movimento dos quadris – e muitas vezes foram incorporados nas performances dos brancos como uma espécie de novo tempero. Entretanto, longe das vistas dos senhores, as danças religiosas por meio das quais se perfaziam o contato com os ancestrais, a libertação do corpo e da mente e o culto recompunham a própria história daqueles povos.

Tomando esses estudos e os depoimentos de pessoas que revelaram suas experiências e a de seus antepassados com o samba de bumbo em minha pesquisa, sem excluir outras possibilidades, poderíamos pensar que, em vez da substituição dos tambores de tronco pelo bumbo, ambas as formas de instrumentação conviveram tanto nos rituais como nas festividades da população negra daquele período. Sugiro que essa seja a razão pela qual Nogueira (2001:253) deparou com uma descrição tão segregativa e camuflada do samba de umbigada, possível apenas no meio da mata, enquanto Von Simson percebeu sua entrada na casa-grande. A primeira forma, por ser considerada mais lasciva e temerosa de samba – pois, vale lembrar, além da sensualidade presente, alguns pontos eram tidos como encantados –, deixou de ser performance pública: passou a ser realizada longe dos olhos dos brancos, apenas com a presença de negros. O samba de bumbo, por sua vez, moldava-se às exigências de uma manifestação pública, constituindo assim um trunfo na astuta estratégia de continuidade de uma expressão cultural negra.

Talvez essa seja a chave para compreendermos a ambivalência em se chamar ora de samba de bumbo, ora de samba de roda aos sambas que se faziam em reuniões de famílias negras até a década de 1960 em Campinas. Como nos mostra esta fala do mestre de capoeira Marcos Simplício, frequentador desses encontros durante o período mais recente, as duas manifestações tinham seu lugar, pois eram partes complementares de uma história contínua:

Tem primeiro o samba de roda. O que é o samba de roda? É um samba de terreiro, um samba de caboclo de antes, das manifestações, por exemplo, do terreiro, onde acontecia algo: “Hoje é dia de caboclo”, então vai ter festa de caboclo, vai ter então o samba. Não era, por exemplo, esse chamado samba de bumbo. O samba de bumbo, ele começou a ser por causa da proibição. E por quê? Porque os senhores, eles proibiram essa manifestação porque era uma dança muito sexual, que dava umbigada. O que aconteceu? O negro sempre dava um jeito de estar mantendo a sua manifestação, sua cultura, fez da seguinte maneira: coloca o instrumento na frente. Só que daí o que ocorreu? O bumbo se torna o sexo do homem⁷.

Simplício chama atenção para a continuidade simbólica da sensualidade no samba, ainda que de maneira dissimulada. Na década de 1930, observando os festivais de Pirapora do Bom Jesus, para onde até hoje rumam anualmente bumbeiros de todo o estado, Mário de Andrade também se deu conta da “sublime coreografia sexual do par que se formou de repente no centro da dança coletiva”(ANDRADE, 1933: 329). Referindo-se ao vai e vem típico do samba de bumbo cuja performance era feita pelo par – “um tocador, um negrão esplendido e uma pretinha nova, de boa doçura que vem pela primeira vez sambando em frente dele... e que entusiasmou o negrão” –, o escritor paulistano emite sua opinião: “Nunca senti maior sensação artística de

sexualidade, que diante daquele par cujo contato físico era no entanto realizado através dum grande bumbo”.

Nas memórias de senhorinhas de hoje, os tempos de juventude estão vívidos nas narrativas da sedução das próprias performances. Como se lembra dona Irene, que também frequentava encontros na década de 1950:

É, a gente tinha que dançar e ir em cima do bumbeiro. Ele ia pra trás, a gente ia pra frente, empurrando pra trás e pra frente... Na verdade mais pessoas velhas que participava... geralmente casadas, né? Então era uma coisa mais reservada porque... mulheres casadas... o marido tava junto e... a gente cantava... inclusive, meu marido não gostava quando eu cantava. Eu não podia nem pensar em entrar. Quando eu cantava, que tinha de dançar, e o bumbo ia pra cima, ele ficava muito bravo. Então, eu era retraída nesse ponto. Tinha que dançar, rodar e jogar a saia em cima do bumbo, você cantava e jogava a saia e parece que cê tava tirando, tava convidando ele pra entrar na roda. Então você estaria convidando o cara do bumbo, a entrar na roda porque você jogava a saia nele.⁸

Sambas de bumbo eram diversão para os mais velhos, para os casados, mas não para as mocinhas solteiras; mesmo quando tinham permissão para ir, elas tinham horário para ir para a cama, como confessou certa vez dona Ernestina Estevam (mãe de Alceu Estevam):

Dona Tina: Eu não era assim de ir... Quer dizer, meu pai nunca deixou. Eu ia depois que eu fiquei moça.

Érica: Mas moça podia ir no samba ou não?

Dona Tina: Única vez que eu fui mesmo... ah, eu ia, né? [rindo-se]. Era aquele alvoroço, mas chegava aquela hora a gente ia dormir.

Érica: Mas onde que a moçada ia pra se divertir? Os pais iam se divertir no samba e deixavam as meninas? Aonde que as meninas iam? Ficavam em casa?

Dona Tina: Não ia!

Embora dona Irene relate a atitude respeitosa das mulheres mais velhas e casadas, Ana Maria Miranda já nos mostra outro lado. Anfitriã da festa, sua avó exibia publicamente suas peripécias, marcando suas lembranças:

O pouco que eu conheci do samba de bumbo, foi lá na casa da minha avó. Esse samba era no São Bernardo, do Piçarrão. Na Chácara Santana. Bem ali, ficava bem em frente do [hospital] Mário Gatti. Então, eu venho de uma família muito alegre. Principalmente do lado paterno. Todo mundo de escola de samba, todo mundo do samba de bumbo. Minha avó era sambadeira! Minha avó botava uma garrafa na cabeça, entrava na roda e sambava e essa garrafa não caía não, sabe? Primeiro ela tomava um vinho Lord. Depois ela botava a garrafa na cabeça. Meus tios tocavam. Papai e as minhas tias cantavam. Então chegava domingo, eles limpavam lá aquele terreirão na chácara e pegavam os instrumentos, e as tias, as amigas, as avós iam sambar.

Enquanto as memórias de dona Ernestina⁹ nos remetem a áreas rurais no entorno de Campinas, as memórias de dona Irene, seu Nelson, dona Neclair e dona Ana têm seu lugar na área urbana da cidade¹⁰. Isso permite pensar numa Campinas retalhada por áreas urbanas e rurais relativamente próximas, onde havia famílias convivendo em terrenos vizinhos ou mesmo comunitários, o que facilitava a organização e o convite para as festividades.

Antigos cronistas campineiros nos informam acerca dos lugares urbanos onde os sambas eram comuns no início do século XIX, como a região do entorno do Cemitério da Saudade e

junto a um córrego que cortava a atual avenida Moraes Salles, de onde falam seu Nelson e dona Neclair. Percebendo a continuidade dessas manifestações na vida dos cortiços, Lenita Nogueira deflagra o preconceito do qual eram alvo, mesclando-se entre as opiniões dos campineiros a ideia de que aquilo se tratava de “vadiagem”, com o medo das mandingas e dos trabalhos nas encruzilhadas (NOGUEIRA, 2001, p. 253).

A partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, Campinas viu nascerem seus redutos do samba nos bairros Cambuí, Ponte Preta, Vila Marieta e São Bernardo, nos quais a maioria dos habitantes era negra. Já nas primeiras décadas do século XX, uma nova forma de samba ganhava força no Rio de Janeiro, grandemente influenciada pelas marchinhas de carnaval difundidas por uma incipiente indústria do rádio: bailes e cordões de carnaval. O samba no interior de São Paulo, contudo, ia se constituindo com características próprias. Jongos, sambas de bumbo, batuques e samba de roda, como também as excursões esquematizadas anualmente para Pirapora do Bom Jesus, foram fatores importantes nas marcas estilísticas do samba paulista, como sugere Olga von Simson (2007).

Isto, contudo, não decretava o fim dos sambas de roda ou dos sambas de bumbo em Campinas. Muitas vezes as mesmas comunidades se responsabilizavam pela organização de todas essas manifestações culturais, como nos mostram vários depoimentos. Tais depoimentos também sugerem a manutenção dos espaços de criação e socialização até meados da década de 1960, período depois do qual suas manifestações tornaram-se esparsas e raras.

O samba de bumbo como performance

O Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puitas e Quijengues foi criado no final dos anos 1980, a partir de um curso de extensão ministrado pela folclorista Raquel Trindade, oferecido pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. O repertório, que o grupo mantém até hoje, inclui maracatu e bumba meu boi de Pernambuco, coco de Alagoas, jongos mineiro e fluminense, samba de roda da Bahia, samba-lenço rural paulista, lundus e cirandas. Todo esse conteúdo foi passado durante o curso de Raquel Trindade em 1988, sob a forma de esquetes curtas e estilizadas concebidas ainda nos anos 1950 por seu pai, Solano Trindade, para o seu Teatro Popular Brasileiro. Hoje em dia o Urucungos concentra desde crianças até pessoas na faixa dos 80 de idade, com ocupações como assistentes sociais, arte-educadores, artesãos, estudantes secundaristas, universitários, lavadeiras, costureiros e faxineiras e aposentados.

Nas performances do grupo logo de início se nota o colorido dos figurinos: blusas brancas rendadas e saias multicoloridas sob fartas anáguas para as mulheres; batas com estampas de folhagens e pele de leopardo para os homens; lenços de todas as cores nas cabeças e pés descalços. A dança é reservada às mulheres, enquanto os homens tocam instrumentos. Os passos das sambadoras continuam miúdos e suas costas se curvam enquanto dançam, mas os proponentes dos pontos – que podem ser homens ou mulheres – os enfatizam de forma teatralizada: o ponto é cantado como se fosse a declamação de um poema para o público; braços estendidos, expressões

faciais e a projeção da voz compõem cenicamente a apresentação de cada um, antes que seja acompanhado pelo batoque e pelos demais participantes.



O samba tem início com alguns pontos, propostos por membros que, de tanto cantá-los, praticamente se tornaram seus “donos”. Ora cômicos, ora enigmáticos em suas letras, permitem que várias intervenções sejam feitas entre os próprios participantes. Algumas, criadas espontaneamente, obtiveram tanto sucesso que acabaram incorporadas a certos pontos. Isso acontece quando dona Rosária Antônia, participante fundadora do grupo, mais conhecida como Sinhá, canta: Eu vi, eu vi/ uma baleia na boca de um lambari”.

Alceu a interrompe, chamando a atenção para o absurdo de sua canção; dirigindo-se a alguém na plateia, ele pergunta: “Meu amigo, chega aí! Você acredita no que essa senhora está falando? Você acha que dá pra enfiar uma baleia na boca de um peixinho desse tamanho?”.

Outro momento divertido e sempre repetido é aquele em que Alceu, parodiando outro ponto de Sinhá, começa a cantar (ver anexo ao final do artigo): “Eu tenho pena, eu tenho dó/ Meu galo preto vai casar com o carijó”.

Sinhá o interrompe, dizendo que ele só faz isso para atormentá-la, e então começa a cantar a letra certa: “Eu tenho pena, eu tenho dó/ O galo preto vai apanhar do carijó”¹¹.

Alceu logo intervém, perguntando aos espectadores se eles não acham que casar e apanhar são a mesma coisa: “Foi assim comigo desde que eu casei e estou apanhando até hoje!”.

Mas há também improvisações que jamais se repetiram e que permanecem na memória de muitos como um momento único. Numa apresentação em 2007, num evento comemorativo em uma escola pública, uma mulher que assistia ao samba de bumbo dava sinais de tédio, que foram percebidos por Roberto Boni, então cantor do grupo. Naquela situação ele não hesitou em criar um ponto de samba só para aquela espectadora, no qual dizia que havia percebido seu desinteresse de lá do palco, e que o grupo só a perdoaria se descesse da arquibancada e viesse

sambar junto com eles, tudo em rima rica e espontânea. Envergonhada, a mulher ria. Não teve coragem de se juntar ao grupo, mas mudou totalmente sua postura.

A exemplo dessa, várias pequenas intervenções surgem no improviso das apresentações e funcionam como fórmula para o envolvimento do público. Assim se passou com o ponto criado por Nilvanda Sena, com a intenção de chamar o público para fazer parte do bolo humano que interage com o bumbo nessa performance: “Assim é o samba de bumbo, vai pra lá e vem pra cá/ Sempre fica mais bonito quando o povo vem dançar”.

Como o grupo se propõe fazer do samba de bumbo um dos pontos altos de interação com o público, Nilvanda sempre canta seu ponto, chamando a audiência para se misturar às dançarinas, interagindo com o bumbeiro que quase se perde no meio de tantas pessoas por mais alguns pontos.

Até o momento, descrevi a prática dos sambas de bumbo em dois contextos. O primeiro momento entre o período de escravidão e a década de 1960, e o mais recente, iniciado ao final da década de 1980 e ainda em curso, em que os sambas são retomados por grupos de cultura popular empenhados em projetos comunitários de visibilização da memória negra, por eles considerada socialmente menosprezada e ignorada pelas políticas culturais da cidade¹². Diante dessa trajetória descontinuada, poderíamos nos perguntar que momentos são performances e que momentos são rituais, festas ou eventos coletivos, “reais” na vida dos participantes. Essa pergunta, no entanto, revela o pressuposto de que performances são necessariamente ficções envolvendo corpos e movimentos, eventos em que a prática se descola da vida, resultando em atuações “irreais”.

Esse pressuposto, contudo, é abandonado desde “um dos momentos mais expressivos para se pensar o surgimento da antropologia da performance”, segundo o professor John Dawsey, “[...] nos anos de 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, torna-se aprendiz do teatro” (2005:1). Mais tarde, na década de 1980, comentando a obra de Victor Turner, já então falecido, Richard Schechner se dá conta da força ideológica de seus estudos, por meio dos quais ele pretendia buscar a ritualização das performances e a performatividade dos rituais. Diferentes porém inseparáveis, na concepção de Turner, esses processos ensinam e determinam o lugar do homem no mundo que o cerca (Schechner, [1985], 1992).

Ao refletir sobre a pergunta “O que é performar?”, Schechner percebe que esse verbo se relaciona com outros, como ser, fazer, mostrar que está fazendo e explicar o mostrar o que se está fazendo. Especialmente atento ao fazer e ao mostrar o que se está fazendo, o autor conclui que são ambas ações, e a segunda necessariamente é de ordem performática. Mas todas essas categorias estão em constante fluxo e transformação, o que remeteu Schechner ao mundo do filósofo pré-socrático Heráclito, autor da memorável máxima de que “ninguém mergulha duas vezes no mesmo rio”.

Deste modo, performances demarcam identidades, reconfiguram o tempo, remodelam e adornam corpos; artísticas, ritualísticas ou da ordem do dia a dia, são feitas de recomportamentos (*twice-behaved behaviors*), comportamentos restaurados, ações performáticas que se treinam para fazer¹³. Esse treino e esforço consciente são claros na arte, mas o autor nos mostra que a vida cotidiana também envolve anos de aprendizado, treino, assimilação do comportamento esperado e inúmeras tentativas de ajustamento. Em resumo, a vida cotidiana é constituída de repetições. Ainda que estas possam parecer paradoxais no mundo fluido de Heráclito em que tudo se renova, há na performance a ideia de que repetições são sempre diferentes¹⁴.

A refinada ideia de evento produzida por Schechner nos leva à forma final de seu conceito: a performance é a ação que relaciona o performer e seu espectador, a interação, o entre. Nesse sentido, várias ações humanas são vistas como performances: jogos esportivos, discursos políticos, o sexo e o próprio ritual.¹⁵ Isso nos leva de volta aos sambas de bumbo do passado. Embora não se constituíssem necessariamente em apresentações artísticas, servindo muito mais como momento de celebração e comunhão entre os participantes, também eram performances: era preciso ensaiar, mostrar o que se estava fazendo e decididamente se renovavam danças, pontos, batuques a cada nova execução, pois as interações nunca eram as mesmas.

Por outro lado, Schechner lembra que a performance, artística ou não, é necessariamente uma ação que completa e é completada pela experiência. A noção de experiência em que ele se baseia provém dos pensamentos de Victor Turner (1986): ela depende e acontece no momento de percepção, no tempo presente, mas evoca vivências e emoções do passado, articulando-as a este presente¹⁶. Como mediadora da própria realidade, opera, para além de mecanismos cognitivos, no campo dos afetos, das expectativas e das aspirações. Valendo-se dos cinco sentidos aos quais estamos habituados, e admitindo a possibilidade de outros múltiplos, essa experiência é sempre mediada por um self ativo e intersubjetivo.

Chamando o que Schechner trata por “performances” de “expressões”, é o próprio Turner quem primeiro lança luz sobre a maneira como estas e a experiência se perfazem reciprocamente, fechando o círculo hermenêutico no fato de a experiência estruturar as expressões, e vice-versa. Para Turner, as continuidades, transmissões ou mudanças culturais, que ocorrem simultaneamente nas experiências coletivas e pessoais, são mediadas por tais expressões, performances da vida social. Performances ou expressões são, portanto, processos que permitem interpretar o mundo à nossa volta e também a nós mesmos. Neste sentido, as performances do Urucungos completam e são completadas por experiências, ainda que o passado a que se referem esteja apenas na memória dos membros mais velhos e seja apreendida pelos mais novos.

Os sambas do Urucungos provocavam mobilizações e sensibilizações tanto no plano físico como no coletivo. Reiteravam valores de comportamento que não devem ser esquecidos, aproximando a vida ordinária daquele momento máximo de união entre corpos numa mesma atividade sincronizada. Em outras palavras, ao mesmo tempo que comunicam ao intelecto – de dançarinos e plateias participantes – a história dos negros escravizados em Campinas por meio

de suas letras, melodias e ritmo, inscrevem essa história no corpo de todos os participantes, envolvendo-os numa sincronia coletiva e recriando, dentro da performance, a experiência passada nas fazendas de café.

O corpo como espaço de inscrição e inscritor da memória social

Simultaneamente construído e matéria a partir da qual se constrói a performance está o corpo, sobre o qual nos deteremos a partir de agora. Momentos antes de uma apresentação do Urucungos em um festival de dança promovido em Blumenau, dona Rosária Antônia respondia o que era o samba de bumbo que o grupo apresentaria logo mais: “O samba de bumbo é uma coisa que dá um ritmo no corpo, ele chama. Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente...”.

A fala de Sinhá, sobre o “repique no corpo” nos leva a pensar sobre as possibilidades de incorporação de um ritmo, a ponto de um simples toque já mobilizar o corpo a dançar. Que saberes são esses que o corpo pode reter e demonstrar em respostas tão rápidas? Será que se limitam apenas ao toque do bumbo, ou seria este último a fórmula concentrada e simbólica de um amplo conteúdo de experiências humanas? E se o corpo é construído por performances, artísticas ou da ordem do dia a dia, de que maneiras ele as reconstrói?

Observando a trajetória dessas reflexões na antropologia, Miguel Vale de Almeida (2004:3) afirma que, nos discursos atuais, convivem dicotomias como subjetivo/objetivo, significado/material, ou pessoal/social em seu processo de autoprodução; o corpo é ao mesmo tempo visto como um agente que produz discursos e como seu receptáculo.

A concepção do corpo como o espaço para múltiplas possibilidades teóricas é bastante recente e ainda gera debates e problematizações nas ciências humanas. Numa ponta, as correntes cognitivistas procuram demonstrar de que maneiras os dados brutos da sensação corporal seriam processados pelo intelecto em arranjos conceituais, implicando a apreensão do mundo desde fora, por esquemas socializados da mente; na outra, a orientação fenomenológica agarra-se à ideia de que somos treinados, por meio de diferentes práticas corporais, a refletir sobre nosso próprio corpo e sobre o mundo à nossa volta, e isso acarreta como consequência apreensões exclusivas de cada pessoa/corpo. (INGOLD, 1994, p. 23-24).

A perspectiva fenomenológica do corpo tem sua representação mais significativa na obra de Merleau-Ponty, cujo desafio foi contrapor-se à visão mecanicista de Descartes. Tomando como tema-chave a percepção, como experiência incorporada, o autor se convence de que o corpo é um agente e é a base da subjetividade humana. Além disso, rejeita a ideia de que a mente seja uma substância separada do corpo. O corpo vê e é visto, ouve e é ouvido; a percepção baseia-se nesses comportamentos, enquanto formas de conduta modeladas por hábitos culturais adquiridos. Em outras palavras, experimentamos através da nossa incorporação sensível e sensorial. O nosso corpo é o nosso modo de “ser/estar no mundo”; é o terreno da experiência – e não objeto dela. O próprio conhecimento, segundo essa perspectiva, derivaria da empatia e do envolvimento prático

e sensual. O uso mimético do corpo seria a base para alcançar o sentimento de viver em comum com os outros.

O pensamento de Merleau-Ponty remexeu nos paradigmas da etnografia, apontando o caminho para pensar no corpo também como inscritor e não apenas como inscrito pela cultura, contrariando assim a ideia de cultura como algo superorgânico. Contudo, a posição simbolista influenciada por Durkheim, na qual o corpo reflete a sociedade, não foi completamente abandonada.

A ponte entre as perspectivas cognitivistas e fenomenológicas começou a ser construída por Pierre Bourdieu. Na tentativa de superar a separação radical entre conhecimento e prática, descentrando a construção cognitiva do conhecimento e abolindo as dualidades entre mente e corpo, próprias do fato de concomitantemente termos e sermos corpos, o autor empresta de Marcel Mauss o conceito de “habitus” como repetição de práticas corporais inconscientes. Esse conceito refere-se à totalidade dos usos culturalmente padronizados do corpo numa sociedade: o corpo é ao mesmo tempo objeto de técnica e meio para perfazê-la. O passo à frente dado por Bourdieu vai na direção da manutenção dessa coleção de práticas, chegando ao habitus como um sistema de disposições duradouras, princípio tácito e coletivamente inculcado para a geração e estruturação de práticas e representações.

No pensamento de Bourdieu, o habitus seria gerado no ambiente que rodeia uma pessoa. Se, por um lado, isso o relaciona a disposições sociais simbólicas, por outro tais disposições acabam por inscrever a organização social nos corpos. Embutida no habitus está a ideia generativa de poder, que dentro de um campo cultural pertence aos agentes sociais detentores de maior capital cultural. Segundo essa premissa generativa, o poder estaria fora do controle dos agentes sociais, cabendo ao habitus coordenar e generalizar essa prática ao prescrever nos corpos um conjunto de esquemas de percepção da dominação, por meio de hábitos e práticas. Trata-se do princípio que, portanto, constituiria o corpo socialmente informado.

Um pouco mais tarde, os pensamentos de Bourdieu e Merleau-Ponty inspirariam a proposta de Csordas (1990) da incorporação (embodiment) como possível novo paradigma para a disciplina antropológica. Insistindo na ideia de que a prática se assenta no corpo socialmente informado, o autor esquematizou a dissolução das dualidades mente/corpo e sujeito/objeto. Por um lado, bastante influenciado pelo engajamento sensível com o mundo proposto por Merleau-Ponty, Csordas parte do postulado de que o corpo não é um objeto para ser estudado em relação à cultura; ele deve ser, antes, considerado sujeito da cultura. Por outro, contrariando o que se compreende como um legado cartesiano, o corpo deixa de ser uma substância previamente dada, pertinente ao reino da natureza e em cima da qual irá se inscrever o que é da ordem da cultura. Antes, apresenta-se como corporalidade ou corporificação, ou seja, enquanto experiência que reúne afetos, afeições, e o habitus elaborado por Bourdieu (1977).

Consciente das discrepâncias persistentes nas obras dos dois autores – para Merleau-Ponty, entre sujeito e objeto no domínio da percepção, e para Bourdieu, entre estrutura e prática, no

domínio da prática –, Csordas pondera que ambos já invocavam a incorporação, achando um princípio metodológico para reuni-las. Uma vez estabelecido o ponto de interseção entre os dois pensamentos, Csordas constitui sua tese de que o corpo está embutido em nossos pensamentos, e de que reflexivamente também damos corpo aos conceitos através de metáforas e da imaginação, conduzindo-nos precisamente ao reconhecimento das projeções imaginativas corpóreas como uma via para a produção de sentido e para a construção de relações empáticas com outros corpos. Assim, o corpo é em si sujeito, unidade a partir da qual se pensa cada um em relação aos outros .

O itinerário intelectual de Csordas foi delineado um pouco mais demoradamente aqui porque seu pensamento norteia os rumos seguidos em minha pesquisa. Contudo, a perspectiva de Csordas não chega a assimilar ou criticar a questão da pacificação representacionista através da qual muitos autores, influenciados por Michael Foucault, procuraram resolver a crise da subjetividade a partir de 1968. Como contrapeso, não devemos nos esquecer dos questionamentos de Anthony Giddens (1991, 1992) e de Terence Turner (1994) a respeito da teorização dos mecanismos de poder operantes no projeto de docilização corpórea.

Levando em conta a aparência, posturas e a autoapresentação, parto da premissa de que o corpo é o terreno privilegiado das disputas tanto em torno de novas identidades pessoais como da preservação de identidades históricas. Longe de ser uma massa moldável e inerte que possuímos, pertinente ao domínio da natureza e passível da invasão por esquemas abstratos da cultura, o corpo é antes um local de interação, apropriação e reapropriação. É o que usamos para nos determinarmos enquanto self ou autoidentidade; é um sistema-ação, um modo de práxis, e a sua imersão prática nas interações cotidianas é essencial para as narrativas pessoais. Como consequência, as reflexões de Csordas sobre os processos de incorporação nos são muito caras, uma vez que estamos tratando de mecanismos de manutenção da memória social.

Se o corpo é o resultado da incorporação de experiências e ao mesmo tempo o ponto de partida da produção de sentidos, por meio do qual relações e interações com outros corpos são possíveis, estamos diante de um extraordinário receptáculo da memória coletiva, capaz de projetá-la e reafirmá-la quanto mais intensas forem essas interações. Pensar na incorporação da experiência, no sentido proposto por Victor Turner, significa admitir que o corpo é tanto seu produto quanto seu produtor.

Voltando às performances do samba de bumbo do grupo Urucungos, percebemos, por um lado, a inscrição dos sambas nos corpos dançantes: o tombar das costas em sinal de cansaço, a cantoria dos pontos ou o repique ao toque do bumbo levam à lembrança dos tempos e da vida em comunidade dos sambadores de outrora, evocando-a no tempo presente. E isso não é tudo: nos ensaios do Urucungos, além da orientação sobre a incorporação do “corpo cansado” dos sambadores do passado, há uma frase recorrente entre aqueles que os dirigem esteticamente: “Empina a bunda! Negra tem bunda!”¹⁷. A orientação reforça a necessidade de conformação dos corpos ou, em outras palavras, a necessidade do “enegrecimento” desses corpos, também como forma de tornar a performance convincente.

Por outro lado, os corpos/sujeitos a compor o bolo humano que interage com o bumbeiro nas apresentações do Urucungos não são os corpos do passado: brancos, negros, professores, aposentados, costureiras, lavadeiras, estudantes universitários, jovens e idosos recompõem os sambas de bumbo sintetizando em seus corpos as experiências apreendidas do passado com o presente de suas vidas particulares e de sua convivência no grupo. O atendimento ao chamado do bumbo com o “repique no corpo” se reveste hoje de novos significados, que dentro do Urucungos vão desde o prazer gerado pela dança e pela prática musical em conjunto, passando pelos processos subjetivos de autoconhecimento e reposicionamento diante do mundo, chegando até as causas coletivas e mais objetivas, como a luta contra o preconceito racial e o desejo de reconhecimento da história dos afrodescendentes no Brasil.

A resposta dos corpos de hoje ao toque do bumbo envolve processos cognitivos, emocionais e sensoriais. O tal “repique no corpo” funde aquilo que interessa no passado e que se quer incorporar – a memória dos negros escravizados em Campinas – com as negociações no presente. Por intermédio desse repique, que afinal é o motor da performance, identidades, afirmações e a visibilidade dos performers e suas causas são reiteradas, além de reverterem no próprio corpo estigmas historicamente construídos sobre sua imagem e usos.

Dançando a memória negra

A retomada dos sambas de bumbo em Campinas nos coloca diante de um campo em que performances são a via pela qual a história dos povos africanos e de seus descendentes é rememorada e reapropriada. Essas são as memórias que Michael Pollak (1992) chamou de “subterrâneas”, ou seja, memórias marginalizadas, mantidas pelos segmentos subjugados da sociedade. Vislumbrando nelas o terreno fértil da história oral, o autor acredita que essas memórias “que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível” efetivamente “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (1989:3-15). Para Pollack, é justamente nesses momentos que as memórias subterrâneas disputam espaço e legitimidade com a “memória oficial”.

O contexto campineiro de hoje talvez não se configure exatamente como um momento de crise, entretanto incentivos culturais de fonte públicas e privadas – a instituição da Lei n. 10.639, em 2003, que prevê o ensino de conteúdos relacionados à história e à cultura afro-brasileiras em todas as escolas do Brasil; os recentes movimentos contra a intolerância às religiões de matriz afro-brasileira –, além da experiência coletivamente adquirida por grupos culturais afro-brasileiros em seu trabalho com a cultura ao longo dos anos, têm criado um cenário inédito de valorização dessas memórias na cidade.

Até o momento discuti as relações entre as performances do passado e do presente, bem como as possibilidades do corpo como mecanismo de retenção, reelaboração e disseminação dessa memória. Resta-nos agora refletir sobre os mecanismos de incorporação da memória

em si. De que modo performances são capazes de envolver seus participantes a ponto de se inscrever em seus corpos? Como os corpos as interpretam, como as processam e de que modo as reconstróem?

Mesmo considerando a descontinuidade no tempo, os rearranjos de cada momento histórico e as múltiplas interpretações que suscitam, o campo investigativo das memórias as percebe como espaço de acúmulo e construção de conhecimentos acerca dos próprios povos que as preservam. Memórias, compreendidas como o terreno da criação e da linguagem arbitrária de símbolos, quando orquestradas pela imaginação e esquemas de pensamento tacitamente aceitos como corretos, evocam processos interpretativos e narrativos que dão sentido a todas as dimensões da vida. Como assinala Paul Ricoeur (1994), muito mais do que uma coletânea ordenada de fatos, a memória é uma inteligência narrativa, através da qual o pensamento humano, imerso em um tempo de oscilações e lacunas, finda por consolidar-se. Organizam-se desse modo as estruturas imaginadas do tempo e do espaço, sob uma hierarquia coletivamente aceita e compartilhada.

Um dos expoentes dessa vertente teórica, Maurice Halbwachs, confere às lembranças um tratamento conceitual complexo e refinado. Fatos lembrados jamais se apresentam isolados; são de ordem relacional e envolvem outros indivíduos: nas lembranças, geralmente não estamos sós. A manifestação de memórias individuais é uma consequência da inserção delas em campos de significados de domínio coletivo. O tempo e o espaço, como categorias estruturantes, são coordenados na memória a partir da negociação entre esses sujeitos.

Terreno no qual mitos, lendas e crenças podem ser arranjados em harmonia com aquilo que se considera real, a memória revela valores e práticas ordinárias de seus atores sociais. Halbwachs (1968) conclui que a memória, força motivadora das operações do pensamento humano, não constitui apenas tradições ou nostalgias, mas principalmente um compêndio de saberes a respeito de tudo o que cerca o grupo social.

Isso também chama a atenção de Paul Connerton (1999), levando-o a distinguir esse compêndio como “memória social”, diferente de uma reconstrução histórica que leve em conta somente os eventos documentados numa historiografia oficial. Despojada dos rigores e sistematizações próprios de um processo documental, a memória social é livre para incluir até mesmo acontecimentos míticos e fantasiosos, conquanto se relacionem e ofereçam sentido às atividades cotidianas do grupo no tempo presente. Em Connerton, a memória social é o terreno em que costumes, hábitos, valores e verdades comuns se depositam tacitamente.

Assim como Halbwachs, Connerton também reconhece o caráter coletivo da memória social, na qual uma coleção de eventos é escolhida e organizada por um grupo, ainda que não disponham de documentação comprovada: “A narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, e está incrustada na história dos grupos dos quais os indivíduos adquirem a sua identidade” (1999:24). Porém, ele dá um passo à frente na compreensão da memória social quando percebe o envolvimento dos corpos, e não apenas das narrativas, na composição das memórias. Saberes adquiridos são incorporados por meio de práticas diver

resultando no seu conceito de hábito: “O termo hábito transmite o sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada e também a realidade do exercício, o efeito consolidador dos atos que se repetem” (Connerton, 1999:107).

Nessas práticas, estão evidentemente nutridos os afetos e cumplicidades entre os praticantes, uma vez que todos os hábitos são também disposições afetivas, formadas a partir da repetição frequente de uma série de atos específicos. Ensinando corpos e, nesse sentido, construindo-os como plataformas de incorporação de conhecimentos, habilidades, disposições, regras, histórias e verdades, o hábito opera na reprodução das memórias sociais de um grupo. Em outras palavras, são esses corpos socialmente constituídos que carregam em si as memórias sociais. Estas, por sua vez, selecionam os fatores mais relevantes e que não deverão jamais ser esquecidos; “todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória, por uma memória habitual sedimentada no corpo” (Connerton, 1999:117).

Connerton ressalta as cerimônias, os rituais e as comemorações como meio privilegiado da incorporação da memória social embutida nos hábitos. Articulando práticas que envolvem o corpo, as emoções e o drama coletivo, o autor encontra nelas o momento máximo da expressão das memórias sociais incorporadas. Trata-se de enunciações performativas nas quais processos rituais revisitam um conjunto de valores e de práticas de um grupo. Comemorações assumem, em última instância, o papel de via privilegiada da transmissão das memórias inerentes aos grupos sociais (1999:43). É por meio delas que os corpos assimilam tradições, sem que isso implique, entretanto, sua cristalização ou estagnação.

Na retomada dos sambas de bumbo realizada pelo grupo Urucungos, percebemos a atenção dada a esses mecanismos e a eficácia de sua utilização. Suas performances são verdadeiras incorporações dessas memórias relidas, são o modo pelo qual se quer recuperá-las. Acima de tudo, essas performances possuem uma característica comum marcante: são performances musicais. Em outras palavras, é a música como experiência que, em última instância, envolve corpos incutindo-lhes memórias.

Não se trata, contudo, de um processo determinante; não há uma via de mão única, em que a memória se instale nos corpos e seja simplesmente reproduzida, tal e qual se fazia no passado. A retomada dessas danças e músicas não inibe processos criativos; resulta de fato em novas performances. Há movimentos que se perdem, baques que se modificam, letras e melodias que se transformam, novos materiais empregados na construção dos instrumentos e novos significados atribuídos a todos esses elementos. Nem por isso deixam de ser vistos como tradição. São, ao contrário, abertamente ressignificados, embora não deixem de pautar-se na memória da escravidão. Evocar essas práticas como tradições de um grupo social do passado e adotar sua performance como missão maior significa juntar-se àquele grupo.

Reorganizadas pelas negociações de interesses do tempo atual e articuladas pela música, essas tradições passam agora a envolver o corpo, as emoções e o drama coletivo, revisitando um

conjunto de valores e de práticas comunitárias do passado e permitindo inclusive sua transmissão às gerações futuras, como herança cultural. A música é a própria reorganização do passado no tempo presente, o caminho por excelência nesse processo de reapropriação. Tão coletiva quanto a própria memória, envolve todos os indivíduos de uma comunidade, ordenando suas formas de interação.

Apropriar-se dessas memórias é um exercício antropofágico: performá-las significa devorá-las, digeri-las e incorporá-las ao sangue, à pele e aos músculos. Significa juntar-se a todos os escravizados que habitaram Campinas, e, numa concepção mais ampla, compreender-se como parte da história da escravidão no Brasil. A comunhão excede os limites da temporalidade e da materialidade presentes, incluindo nessa *communitas* a ancestralidade dos antepassados: escravizados, quilombolas, frequentadores dos clubes negros, sambas de bumbo e antigos cordões de carnaval. Unindo-se a essa comunidade maior, vociferam um antigo processo de exclusão e trazem à tona um passado desconhecido de muitos, para que jamais seja esquecido.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em dezembro de 2011

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Miguel Vale. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, v. 33, p. 49-66, 2004.

ANDRADE, Mário. Samba rural paulista. In: CARNEIRO, Edson. (Org.). *Antologia do negro brasileiro*. 1933

ARAÚJO, Samuel. Em busca da inocência perdida? Oralidade e tradição e música no novo milênio. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-70.

BAUMAN, Zigmund. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre; *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 (1972).

_____. Descrever e prescrever: as condições de possibilidade e os limites da eficácia política. In: *A economia das trocas linguísticas*. Trad. de Sérgio Micelli. São Paulo: Edusp, 1996. p. 85-96.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta, 1999.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a paradigm for anthropology, *Ethos*, v. 18 (1): p. 5-47, 1990.

DANIEL, Yvonne. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, v. 13, p. 163-76, 2005.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta, 1994 (1991).

_____. *The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity, 1992.

GIESBRECHT, Érica. *O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais*. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968 [1950].

HOLTON, Kimberly da Costa. *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Indiana: University Press, 2005.

INGOLD, Tim. Humanity and animality. In: Companion encyclopaedia of anthropology: humanity, culture and social life. London: Routledge, 1994. p 14-32.

LAPA, José Roberto do Amaral. A cidade: os cantos e os antros. São Paulo: Edusp, 1995.

MANZATTI, Marcelo Simon. Samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o samba de bumbo ou samba rural paulista. Dissertação (mestrado). Departamento de Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of perception. Evanston, IL: Northwestern, University Press, 1962.

NOGUEIRA, Lenita. W. M. Música em Campinas nos últimos anos do Império. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, 1989, pp 3-15.

RICCI, Maria. L. S. R. Viagem no tempo: a propósito de alguns bairros de Campinas. Notícia bibliográfica e histórica, Campinas, v. 35, n. 189, p. 121-35, 2003.

Ricoeur, Paul. Tempo e narrativa. V. I, I e III. São Paulo: Papyrus, 1994.

ROCHA, Cristiany M. Histórias de famílias escravas. Campinas, século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SCHNEIDER, Richard. Victor Turner's last adventure. In: TURNER, Victor. The Anthropology of Performance. 2nd ed. New York: PAJ, 1992. p. 7-20.

_____.; Performance Studies, an introduction. London: Routledge, 2002.

SCOTT, James. Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts. New Haven: Yale University Press, 1990.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Palestra musicada – apresentação com o grupo de samba Cupinzeiro, enfocando o tema “Memória do Samba Paulista”. 2005.

_____. Carnaval em branco e negro, Carnaval Popular Paulistano (1914-1988). Campinas. Ed. da Unicamp, Edusp e Imprensa Oficial, 2007.

STASI, Carlos. World Music e percussão: primitivismo nos “Brasis” de sempre. ARTEunesp, São Paulo, v. 16, p. 173-84, 2003/2004.

TURNER, Terence. Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary social theory. In: CSORDAS, Thomas. (Org.) Embodiment and experience. The existential ground of self and culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp 27-47.

TURNER, Victor W. The Anthropology of experience. Illinois: University of Illinois Press, 1986.

¹ Ver: Araujo, 2006, Bauman, 2003, Hannerz, 1992, Holton, 2005, Stasi, 2004, dentre outros.

² Dentre os grupos mais antigos, incluem-se Urucungos, Puítas e Quijêngues (1988), que mantêm um repertório de maracatu e bumba meu boi de Pernambuco, coco de Alagoas, jongos mineiro e fluminense, samba de roda da Bahia, samba-lenço rural paulista, samba de bumbo campineiro, lundus e cirandas; a Casa de Cultura Nação Tainã (1989), um centro cultural que promove, além de vários projetos sociais, oficinas de tambores de aço, maracatu e danças de matriz africana; o Savuru (1979/1989), que inclui jongos carioca e mineiro, samba-lenço rural paulista, cavalo-marinho pernambucano e coco alagoano em suas performances; a Capoeira Coquinho Baiano (1974) e a Capoeira Crispin Menino Levado (1979). Dentre os mais recentes, temos: o Jongo Dito Ribeiro (2001), que promove rodas de jongo; o Lápis Lázuli (2003), que executa expressões folclóricas como o bumba meu boi, o cacuriá, o coco, o frevo e o maracatu rural; os grupos de Maracatu Nação Congo (2004) e Maracatucá (2004/2005); as Caixeiras da Guia (2003), que apresentam repertórios de caixeiras portuguesas e maranhenses e o Grupo do Pastoril de Campinas (2002), além de vários centros de capoeira.

³ Assim como em outras manifestações populares, os sambas de bumbo eram promovidos a cada sete anos por determinada família. No plano das crenças dos participantes, o descumprimento desse período poderia atrair maldições; no plano social, seria uma atitude malvista e condenada por sua imprudência e desrespeito ao sagrado.

⁴ A Casa de Cultura Tainã é uma fundação sem fins lucrativos que, desde o final da década de 1980, vem se dedicando a propiciar diversas formas de inclusão e exercício de cidadania, numa região periférica da cidade de Campinas, por meio de artes e inclusão digital.

⁵ É interessante notar que o termo “sambador” é êmico; a palavra “sambista” é evitada. Há nessa substituição o indício de um aspecto tratado com mais aprofundamento em minha pesquisa: essas performances carregam um forte investimento na identidade negra, distinta de uma identidade brasileira. Se o termo “sambista” marca uma identificação nacional, aplicável a todos os brasileiros, ser sambador ou sambadeiro, outro termo bastante comum, significa fazer parte de um grupo mais restrito, e perfazê-lo também por meio de palavras apropriadas.

⁶ O jongo, ou caxambu, é também uma dança de roda, no centro da qual participantes dançam podendo ou não utilizar a umbigada. A instrumentação faz uso de tambores de tronco, mas pode abarcar inúmeras variações. O canto também é realizado através de pontos, que, à maneira dos sambas de bumbo, são metafóricos e podem carregar inúmeras mensagens. Declarado em 2005 patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o jongo figura como uma das expressões da diversidade cultural mais valorizadas no Brasil nos tempos atuais.

⁷ Trecho de entrevista concedida em 2008.

⁸ Idem à nota 7.

⁹ Dona Ernestina Estevam frequentava sambas no bairro da Capela em Vinhedo e no distrito de Sousas e Campinas, ainda hoje áreas rurais.

¹⁰ Respectivamente nos bairros Taquaral, Cambuí e São Bernardo.

¹¹ Esse é mais um dos pontos em que se pode observar a linguagem figurada dos repertórios afro-brasileiros, dissimulando a mensagem de que o oprimido vencerá seu opressor, na referência ao pequeno carijó surrando um robusto oponente, o galo preto numa rinha de galos. Ouvi essa explicação de membros e ex-membros do Urucungos sobre o referido ponto, o que mostra que a brincadeira não torna nula a conscientização dos membros do grupo.

¹² Entre essas décadas, bailes negros e escolas de samba fizeram enorme sucesso, embora já fossem populares desde os anos 1940. A partir do final da década de 1980 as escolas de samba conhecem certo declínio e os bailes negros vão se tornando cada vez mais raros. É nesse momento que os grupos de cultura popular, interessados em repertórios tradicionais, começam a se formar e a ganhar espaço na cidade.

¹³ A arte performática de vanguarda (1960) levanta uma questão importante: e quando a performance choca? Como dizer que ela é um recomportamento? Para Schechner, o poder estupefacente dessas performances estava na descontextualização de recomportamentos: o nu não era objeto de arte até 1960, mas, deslocado dos banheiros, vestiários, lugares destinados à intimidade ou da pintura renascentista para o palco e para a interação direta com o público, chocou. Nenhuma ação, nem mesmo estar nu, é “naturalizada”: antes é apreendida a partir de modelos familiares, culturais, sociais, tecnológicos, midiáticos, dentre outros. São antes coletâneas de comportamentos já assistidos, ainda que sejam recomportados em cada experiência pessoal.

¹⁴ Mesmo no caso de uma obra gravada (vídeo, áudio), o contexto em que a obra é reproduzida nunca é o mesmo, fazendo da interação o ponto central de cada evento.

¹⁵ Como categorias fluidas e intercambiáveis, o autor enumera oito dimensões para a performance, no dia a dia, nas artes, em esportes e entretenimentos populares, nos negócios, na tecnologia, no sexo, no ritual e no jogo. Todavia, ele admite que essa categorização não passa de um esforço para compreender as várias nuances em que estamos inseridos em performances em nossas vidas, admitindo a possibilidade de outras tantas e também a flexibilidade de seus limites.

¹⁶ Além da experiência, outras questões, como incorporação, comportamento e agência, são trabalhadas sob uma abordagem que reconhece, por um lado, a inegável interação entre culturas e, por outro, as diferenças entre elas.

¹⁷ A força dessa frase nos remete ao que Bourdieu chamou de “descrição e prescrição das palavras”. As palavras têm capacidade de “produzir ou reforçar simbolicamente a tendência sistemática para privilegiar certos aspectos do real e ignorar outros” (BOURDIEU, 1996:125). Longe de serem forças neutras, possuem eficácia simbólica e revelam a autoridade conferida ao interlocutor pelo seu campo de ouvintes. As regras estabelecidas por esse campo, ou “mercado linguístico”, é que vão determinar o que pode e o que não pode ser dito, como deve ser dito, e quem tem legitimidade para dizê-lo.



Muito Barulho por Nada? Maria Bethânia, a Lei Rouanet e a Mídia Brasileira

Leonardo Costa

Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

leo.fcosta@gmail.com

Renata Rocha

Doutoranda em Cultura e Sociedade pela UFBA e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

renataprocha@gmail.com



Resumo:

Buscaremos neste artigo discutir o recente caso envolvendo a cantora Maria Bethânia e a aprovação de um projeto para captação de recursos na Lei Rouanet, fato que gerou grande polêmica na imprensa e nas mídias sociais sobre o funcionamento e as especificidades da referida lei. Faremos, primeiro, uma breve contextualização das leis de incentivo no Brasil, para em seguida discorrer sobre o Caso Bethânia a partir de duas perspectivas distintas: o valor da mercadoria simbólica e a necessidade de ampliar o debate sobre o financiamento da cultura no Brasil.

Palavras-chave: Lei Rouanet, mídias sociais, Maria Bethânia.

Abstract:

In this article we aim to discuss the recent case involving singer Maria Bethânia and the approval of a project for funding through Rouanet Law, a fact that created considerable controversy in press and social media about the functioning and specificities of this Law. Firstly we will bring a brief background of incentive laws in Brazil, and secondly we will discuss Bethânia's case from two different perspectives: the symbolic value of goods and the necessity to broaden the debate on the financing of culture in Brazil.

Key words: Rouanet Law, social media, Maria Bethânia.

Contextualizando a Lei Rouanet

Não é fácil estabelecer uma política para a área cultural. Para além de eventuais disputas em torno da própria definição do que é ou não cultural, um dos maiores elementos complicadores é o entrelaçamento entre o setor público (federal, estadual e municipal) e o privado (pessoas físicas, empresas, organizações da sociedade civil). O poder público tem um importante papel na promoção da diversidade cultural e na democratização crescente do acesso, enquanto o setor privado persegue, primordialmente, objetivos de mercado, tais como melhorar a imagem de uma marca ou conquistar novos consumidores por meio do patrocínio. O grande desafio é concatenar a participação da iniciativa privada com as diretrizes das políticas públicas para a cultura. Como afirma Reis (2006:140):

A necessidade de uma política cultural repousa no fato de que a produção da cultura, nos seus diferentes aspectos, não será garantida se deixada solta às forças do mercado (tendo sua diversidade prejudicada), assim como sua distribuição e consumo não ocorrerão de forma socialmente mais desejável (ou seja, será não democrática).

Há diversas formas possíveis de financiamento no setor cultural. Não caberia no escopo deste artigo detalhar todas elas. Mas o Estado atua, por exemplo, subsidiando, de forma não reembolsável, as instituições culturais (na sua manutenção e na sua programação) e na criação e execução de Fundos de Cultura. Além disso, atua indiretamente ao destinar um montante de recursos públicos provenientes da arrecadação de impostos dos contribuintes para que atores privados possam investir, de forma não reembolsável, em projetos culturais de interesse público – as conhecidas leis de incentivo à cultura.

A política pública federal de cultura sempre foi uma das menos privilegiadas em termos orçamentários (...). Como forma de remediar tal situação surgiram os incentivos fiscais, com o objetivo de estimular o aporte de recursos adicionais das empresas. No entanto, esses não deveriam substituir, em princípio, os recursos das instituições públicas (pois estas se direcionam a serviços culturais permanentes), mas complementá-los (SILVA, 2004).

A criação das leis de incentivo à cultura, que no Brasil remonta à década de 1980, representou uma crescente injeção de recursos (SALGADO, PEDRA e CALDAS, 2010) – ainda que majoritariamente públicos – no mercado cultural, dinamizando o setor. No governo de José Sarney, entrou em vigor a chamada Lei Sarney – Lei n. 7.505/86 –, experiência na qual a renúncia fiscal era feita pelo governo para projetos culturais previamente selecionados pelo mercado. “O incentivo à cultura nasceu da percepção do potencial econômico do setor. A possibilidade de crescimento e geração de empregos, a partir do estímulo público, fomentou o mercado, em pleno processo de ampliação e consolidação” (BRANT, 2002:59).

A Lei Sarney funcionava de modo similar ao da atual Lei Rouanet: produtores culturais previamente cadastrados poderiam receber verbas de patrocinadores para a realização de projetos, e as empresas patrocinadoras tinham garantida a possibilidade de desconto de parte do valor aplicado no seu Imposto de Renda (IR) – as empresas complementavam o total apenas com uma pequena parte de recursos próprios (OLIVIERI, 2004:72; CESNIK, 2007:4). Esse foi um momento de atração de empresários para o financiamento cultural, que acabou se revelando um modelo nefasto quando trabalhado de forma única. “A nova lei, em um momento de escassez de recursos estatais, funcionou como outro componente no jogo de ambiguidades (...). O Estado aparentemente cresce, mas o mercado ganha poder de decisão” (RUBIM, 2007:25).

Durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992), houve um período de instabilidade e desmantelamento na política cultural brasileira, culminando, inclusive, na extinção do próprio Ministério da Cultura (MinC). “A determinação era a de que o mercado deveria ser o critério de sustentação da produção artística” (BOTELHO, 1998:94). No governo

Collor, foi extinta a Lei Sarney e criada uma segunda lei de incentivo federal, a Lei Rouanet – Lei n. 8.313/91 –, que leva o nome do segundo secretário de Cultura dessa gestão, Sérgio Paulo Rouanet.

Foi durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso que a política neoliberal foi efetivamente consolidada no Brasil, norteadas pelo princípio de que “o mercado, imaginado como todo-poderoso e dinâmico, substitua o Estado” (RUBIM, 2007:26). Logo, a ausência de políticas públicas para a cultura marcou a gestão do ministro Francisco Weffort, que deu continuidade à primazia das leis de incentivo fiscal.

Como se vê, sem os mecanismos de renúncia fiscal, provavelmente haveria uma produção artístico-cultural muito mais modesta no país. No ano de 2009, por exemplo, o incentivo fiscal representou 96% do montante total de investimento na área cultural (SALGADO, PEDRA e CALDAS, 2010:93) – ou seja, financiou uma série de projetos culturais que, de outro modo, provavelmente não teriam saído do papel.

Por outro lado, são várias as críticas que se podem fazer a esse modelo. Em primeiro lugar, o poder decisório sobre a maior parte do financiamento público da cultura acaba se concentrando nas mãos de diretorias de comunicação de empresas privadas, que tratam a escolha de projetos culturais como uma estratégia empresarial de marketing (CORRÊA, 2004; COSTA, 2004). “As leis de incentivo criam um embaralhamento entre a lógica pública e a privada”, afirma um importante consultor da área (SARKOVAS, 2010). Além disso, a aprovação de um projeto cultural numa lei de incentivo não garante seu financiamento efetivo; uma média de 70% dos projetos apresentados são aprovados pelo MinC, mas apenas 30% deles conseguem captar recursos junto às empresas privadas (SALGADO, PEDRA e CALDAS, 2010:96).

O Caso Bethânia

Essa breve contextualização da criação e do papel da Lei Rouanet serve como pano de fundo para uma análise mais detida, ainda que breve, do recente episódio que envolveu uma proposta da cantora Maria Bethânia e que teve grande repercussão na imprensa e nas mídias sociais. O projeto se chama “O Mundo Precisa de Poesia – blog”, com número 1012234 de inscrição no Pronac, de autoria da QPA Quitanda Produções Artísticas Ltda., empresa criada no ano de 2003 e dirigida por Kati de Almeida Braga, empresária do ramo financeiro e musical, e pela própria Maria Bethânia. Originalmente, foi solicitada a autorização para captação, via lei de incentivo, de R\$ 1.798.600,00 – dos quais foram aprovados pelo Ministério R\$ 1.356.858,00. A síntese do projeto é a seguinte:

Um blog inteiramente dedicado à poesia. Diariamente, será publicado um vídeo diferente no qual Maria Bethânia interpretará uma grande obra em verso ou prosa. A ideia é invadir a internet com lirismo, delicadeza e difundir a cultura na rede. Será um calendário virtual, que apresentará ao público 365 pílulas diárias de pura poesia. Uma forma democrática e idealista de levar poesia para a vida das pessoas por meio da mais potente ferramenta de comunicação do mundo atual.

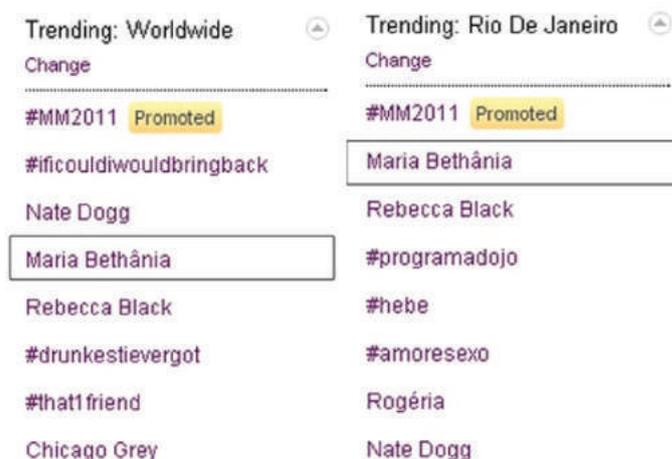
O coordenador de conteúdo e moderador do blog seria Hermano Vianna, antropólogo e pesquisador musical conhecido pela criação do site colaborativo Overmundo – projeto que também é patrocinado, por meio de isenção fiscal, via Lei Rouanet. O design do site de Bethânia, inclusive, seria coordenado pelo designer Felipe Vaz, o arquiteto de informação do próprio Overmundo.

Segundo parecer técnico emitido, “A quantidade de profissionais, planejamento e tempo de trabalho parecem ser adequadas à produção do produto. Além disso, os currículos apresentados são condizentes [com] a proposta”. O projeto teria duração de quinze meses, e em doze deles se

daria a atualização diária do blog. No dia 15 de março de 2011 a proposta recebeu a autorização do MinC para iniciar o processo de captação de recursos.

Um dia depois, no dia 16 de março, os milhões de usuários brasileiros de mídias sociais que acessaram suas contas de Twitter, Facebook, Orkut e outras redes se depararam com tags no mínimo atípicas: no Twitter, por exemplo, dentre os tópicos mais debatidos do dia (trending topics), no Brasil, estavam “Maria Bethânia”, “Andrucha”, “MinC”, “Lei Rouanet”. No mundo, a tag “Maria Bethânia” chegou a constar entre os três temas mais comentados (Imagem 1).

Imagem 1: Trending topics



O inusitado destaque foi resultado do compartilhamento de uma pequena nota intitulada “O blog da Bethânia”, da colunista do jornal Folha de S. Paulo Mônica Bergamo, e seus diversos desdobramentos. No texto, a colunista afirmava que:

Maria Bethânia conseguiu autorização do Ministério da Cultura para captar R\$ 1,3 milhão e criar um blog. A ideia é que “O Mundo Precisa de Poesia”, nome dado ao site, seja dedicado inteiramente aos versos e traga diariamente um vídeo da cantora interpretando grandes obras. A direção dos 365 vídeos seria de Andrucha Waddington.

A nota estava disponível on-line apenas para assinantes e, por esse motivo, o texto “Maria Bethânia terá R\$ 1,3 milhão para criar blog” (Imagem 2), oriundo da redação da área de cultura do mesmo jornal e que reproduzia tal coluna, foi a versão inicialmente divulgada do episódio. Em linhas gerais, a matéria abordava a aprovação do projeto “O Mundo Precisa de Poesia”, idealizado pela cantora Maria Bethânia, e trazia dados superficiais sobre a proposta de criação e manutenção do site, ou blog, com postagens diárias de vídeos dirigidos pelo premiado diretor e produtor de cinema e publicidade brasileiro, Andrucha Waddington.

Por fim, o texto rememora o episódio polêmico ocorrido em 2008, quando Maria Bethânia propôs a realização de uma turnê de shows com a cantora cubana Omara Portuondo, envolvendo, mais uma vez, a Lei Rouanet, a cantora e ainda o ex-ministro Juca Ferreira.

É interessante perceber que, após a ampla divulgação da nota, foi realizada uma edição, modificando a chamada para “Maria Bethânia poderá ter R\$ 1,3 milhão para criar blog” (Imagem 3). Embora pareça pequena, a alteração se refere a um esclarecimento de fundamental importância para a compreensão do funcionamento da Lei Rouanet e suas distorções, que extrapolam o episódio citado e levam a especulações em torno de uma suposta corrupção ou

apropriação indevida de verba pública. Apesar disso, a edição on-line do jornal não apresentou nenhum esclarecimento para os leitores sobre a alteração do texto:

Imagens 2 e 3: Folha.com – Ilustrada

Imagens 2 e 3: Folha.com – Ilustrada



Fonte: "<http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2FIlustrada%2F889245-maria-bethania-tera-r-13-milhao-para-criar-blog>."

O Caso Bethânia acarretou uma enxurrada de mensagens pelas redes sociais, a maior parte delas mostrando grande desconhecimento em relação aos marcos reguladores do incentivo fiscal à cultura no Brasil. Um exemplo são as críticas que relatavam que Bethânia deveria devolver o dinheiro – algo absurdo ao tratarmos da aprovação inicial de captação do projeto –, como foi o caso do músico Lobão no Twitter: “Sugeriria fazermos uma campanha tipo: DEVOLVE ESSA PORRA BETHANIA!!! Daí essa MPB formada por cadáveres insepultos querendo permanecer no presente contínuo através da chapa branca”. Outros também não demonstravam discernimento sobre a relação do dinheiro público no incentivo fiscal, quando o Estado deixa de arrecadar o que lhe seria devido para financiar determinada área, e tampouco que a busca da captação, embora seja feita diretamente na iniciativa privada, conta com verba pública. De todo modo, o fato se tornou polêmico nas mídias sociais, onde os usuários tuitaram e retuitaram o assunto diversas vezes (Imagem 4).

Outra crítica bastante comum, dentre as manifestações, questionava o uso de dinheiro público para o financiamento de projetos culturais, num país em que as necessidades mais básicas dos cidadãos não são completamente supridas. Neste caso, especificamente, chama a atenção a desconsideração, por significativa parte da população brasileira, da cultura, em especial em seu caráter conflituoso de disputas pelas definições e significados, como elemento constitutivo e fundamental para o desenvolvimento social e econômico (ORTIZ, 2008).



Fonte: "<http://www.twitter.com>. Acesso em: 16 mar. 2011.

Dentre as inúmeras manifestações, algumas paródias foram feitas sobre o caso, dentre as quais merece destaque a criação de um blog com uma única postagem, que traz uma paródia da música “Teresinha” na voz de Maria Bethânia, gravada pelo Grupo “Os Trapalhões”. O blog, cujo fundo da tela é ilustrado por várias cédulas de real, atingiu a marca de 117 mil acessos e mais de 570 comentários, conforme pode ser visto na imagem a seguir (Imagem 5):

Imagem 5: Blog da Bethânia



Fonte: "<http://blogdabethania.blogspot.com>. Acesso em: 23 maio 2011.

O MinC respondeu às críticas em uma nota de esclarecimento, publicada no dia 16 de março de 2011, na qual informava que a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), responsável pela aprovação do projeto, é composta por representantes do Estado e também por representantes de artistas, empresários, sociedade civil de todas as regiões do país. Esclarecia ainda que:

Esta aprovação, que seguiu estritamente a legislação, não garante, apenas autoriza a captação de recursos junto à sociedade;

Os critérios da CNIC são técnicos e jurídicos; assim, rejeitar um proponente pelo fato de ser famoso, ou não, configuraria óbvia e insustentável discriminação;

Todas as reuniões deliberativas da CNIC têm transmissão em áudio em tempo real pelo site do MinC (www.cultura.gov.br), acessível a qualquer cidadão.

No dia seguinte, o Ministério publicou uma segunda nota de esclarecimento, desmentindo os boatos de que uma das empresas a serem contratadas pelo projeto teria como sócio um sobrinho da ministra, alegando que: a) o parentesco entre o produtor e a ministra Ana de Hollanda é considerado pela Lei Civil como de quinto grau, o que não o inabilitaria para participação em projeto inscrito na Lei Rouanet; b) o projeto havia sido inscrito antes mesmo da definição do pleito presidencial e, portanto, da indicação da ministra; e c) a formação diversa e representativa da comissão da CNIC.

No dia 27 de março de 2011 na coluna de autoria de Caetano Veloso veiculada no Jornal O Globo, o cantor e compositor assinala que “os editores da revista e do jornal sabem que estão enganando os leitores. E estimulando os internautas a darem vazão à mescla de rancor, ignorância e vontade de aparecer que domina grande parte dos que vivem grudados à rede”. Caetano Veloso aproveita e enumera quantias mais altas que foram aprovadas na mesma reunião da CNIC para captação, citando os casos de Marisa Monte (projeto “Marisa Monte ao Vivo – Brasil Sul”, de R\$ 4.994.530,00), Zizi Possi (projeto “Missa Leiga – Zizi Possi”, de R\$ 1.596.260,00), e Maria Rita (projeto “Redescobrir Elis – Shows de Maria Rita”, de R\$ 2.195.800,00).

No mesmo dia, o Jornal O Estado de S. Paulo fez um balanço dos primeiros três meses de administração da ministra Ana de Hollanda, e, entre os fatos que permearam o início da gestão, o caso do blog de Bethânia foi taxado pela ministra como: “uma tempestade em copo d’água”. Como a lei, cuja modificação está em tramitação no Congresso, permite a inscrição de projetos que são considerados absurdos pela opinião pública, o Ministério apenas se deteve a reiterar que todo o processo da aprovação da captação para o blog de Bethânia seguiu os trâmites legais exigidos, passando inclusive por pareceristas que analisam os preços e o mérito de ser um projeto cultural ou não.

Desde o ano de 2010, uma gama de profissionais externos à instituição se tornaram peritos para análise e emissão de pareceres técnicos em projetos culturais, a partir do credenciamento através do edital n. 1/2009. Desta forma, caso o projeto cumpra com os requisitos técnicos estipulados, ele é automaticamente aprovado, de maneira que Maria Bethânia, ou qualquer outro proponente, não precisa ter nenhuma relação junto ao MinC para receber aprovação.

Por fim, no dia 20 de setembro de 2011, foi publicada, na mesma coluna do jornal Folha de S. Paulo responsável por trazer o assunto à pauta, uma declaração da assessoria da cantora informando que ela havia desistido de criar seu blog de poemas e que se dedicaria, no momento, a outros projetos. O projeto, no entanto, permanece com o status de “ativo”, na página do MinC, e não constam solicitações ou confirmações de seu arquivamento.

O valor da mercadoria simbólica

Dentre os aspectos mais ressaltados nas críticas dirigidas à cantora, estava a destinação da quantia de mais de 1 milhão de reais para a manutenção do que seria um blog, ferramenta que se destaca pelo baixo custo e facilidade de manuseio. Com efeito, este pode parecer, de antemão, um recurso abusivo para um mero blog. No entanto, os diversos meios de comunicação que abordaram o tema não chegaram a enfatizar o fato de que, para a manutenção do site, ou blog, deveriam ser realizados 365 vídeos, de duração variada, dirigidos e editados por renomados profissionais.

A título de comparação, o Projeto “Longa Doc – Edital de seleção n. 05”, da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura e da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), de apoio à realização de produções de documentários de longa-metragem, lançado no dia 9 de dezembro de 2009, previa para cada uma das cinco obras selecionadas um apoio no valor de até R\$ 600 mil para fins de produção e cópias previstas. Se considerarmos que cada vídeo do blog teria um minuto de duração, teríamos 365 minutos de material, o que significa muito mais que um longa-metragem, num custo de cerca de R\$ 3.500,00 por vídeo.

Ou seja, caso a empresa de Maria Bethânia tivesse proposto um documentário de longa-metragem para exibição na TV Brasil, emissora televisiva da EBC, muito dificilmente o valor seria contestado. Para além do custo, a internet é um meio democrático e acessível para a população. A TV Brasil, por sua vez, embora tenha grande parte da sua programação retransmitida pelas emissoras educativas estaduais e regionais, é um canal disponível apenas para assinantes de TV a cabo.

Merece destaque também o fato de que a polêmica em torno do projeto de Maria Bethânia suscitou discussões em torno do tema do valor da cultura na internet, a exemplo da matéria de autoria de André Miranda e Mauro Ventura, publicada em 20 de março de 2011 em O Globo – “Blog de poesia de Maria Bethânia inspira debate sobre projetos brasileiros na web”. O argumento permeou também a defesa do projeto por profissionais envolvidos em sua realização, a exemplo do coordenador de conteúdo e moderador do blog Hermano Viana, em coluna publicada no dia 18 de março, e da entrevista cedida pelo diretor dos vídeos Andrucha Waddington a Cláudio Leal, para o site Terra Magazine.

Além disso, com base no projeto inscrito, acessível na rede, o texto original reserva para a cantora um cachê de R\$ 600 mil pela “direção artística”. Nesse caso, trata-se de uma avaliação ainda mais complexa e cuja discussão implica lembrar que o produto em análise é um bem simbólico e, como tal, pertence a um campo autônomo (o campo intelectual e artístico), com características bastante singulares. Segundo Pierre Bourdieu (1974), a formação desse campo no mundo ocidental é resultado da progressiva autonomização do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. Tal mercado se desenvolveu paralelamente a um processo de diferenciação, a partir da diversidade dos públicos aos quais os produtos são destinados, e da própria natureza dos bens simbólicos. Por outro lado, tanto o caráter mercantil como o cultural das obras de arte subsistem de forma relativamente independente.

De todas as maneiras, as ponderações sobre o cachê da artista devem levar em conta a dificuldade em mensurar o valor de um serviço extremamente particularizado a ser prestado por uma profissional reconhecida no Brasil e no mundo como um dos grandes nomes da música popular brasileira. Tal discussão, a nosso ver, vai além do valor de uso de determinado produto e adentra o espectro da “formação de um valor honorífico dos artistas e sua conversão em peças na esfera comercial” (NUSSBAUMER, 2000:45).

A questão do valor simbólico diz respeito à própria operacionalização dos mecanismos de financiamento da cultura. Atualmente, o Ministério elencou uma série de indicadores de preço para a cultura como forma de embasar a avaliação dos projetos inscritos na lei de incentivo. O levantamento detecta os valores médios de 255 itens, entre serviços (hospedagem, locação de veículos, etc.) e mão de obra (coreógrafos, diretores, técnicos, etc.) do universo da produção cultural. Os indicadores foram organizados pelo Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (FGV), e, segundo o secretário de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic), Henilton Menezes, “a proposta não é engessar e sim servir como parâmetro, em torno do qual deverão gravitar os valores aprovados. Caso o proponente apresente valor discrepante ao divulgado na pesquisa, deverá justificar o motivo junto ao MinC”.

Embora se faça necessário destacar o caráter inaugural desse levantamento e sua relevância para a tentativa de estabelecer critérios de avaliação sólidos para a área, são inevitáveis os questionamentos acerca de sua real aplicabilidade. Dentre eles, podemos questionar, por exemplo, se, de fato, todos os cantores com projetos aprovados na 181ª reunião da CNIC receberão, por apresentação, cachês na faixa de R\$ 919,03. Esse certamente não foi o valor indicado por projetos recentemente aprovados, como os das cantoras Céu e Margareth Menezes.

O que, de fato, está em debate?

Para os profissionais da cultura, em especial os que se voltam para a organização da cultura (RUBIM, 2008), bem como para estudiosos, interessados e demais usuários da Lei Rouanet como mecanismo de financiamento de projetos, claro está que Maria Bethânia não “terá” R\$ 1,3 milhão para o blog, como constava no primeiro título divulgado. No entanto, para a imensa parcela da população brasileira que não atua profissionalmente nessa área, as informações sobre o funcionamento e as especificidades da lei não são, e não foram no episódio, disponibilizadas de maneira satisfatória. Pelo contrário, o que se verificou foi a repetição de dados superficiais.

Dentre as raras exceções, destaca-se o texto da jornalista Ana Paula Sousa, que discute o caso a partir das distorções na lei e suas necessidades de mudança, ao afirmar: “O que Bethânia está fazendo é legal. É moral? Essa resposta é tão intrincada quanto o sistema de financiamento à cultura no Brasil”. A discussão traz à tona o apoio recorrente a figuras consolidadas num mercado da cultura através de incentivos públicos, enquanto centenas de produtores, com projetos menos comerciais, vivem com os “canecos” nas mãos atrás de financiamento. Pelas regras do mercado, é inegável a preferência pelos departamentos de marketing das grandes empresas, em termos de retorno de imagem, por associar sua marca a um artista já consagrado, em vez de financiar propostas que não se financiariam sem apoio, a exemplo de grupos experimentais, pouco reconhecidos, ou que possuem públicos restritos. Os departamentos que cuidam das imagens das grandes empresas acabam por definir, em certa medida, os rumos de uma política cultural pública.

Tal discussão, por diversas vezes, chega a pautar a mídia, mas não consegue avançar em termos legislativos. Em 2006, por exemplo, a turnê do grupo canadense Cirque du Soleil foi notícia por ter sido autorizada a captar R\$ 9,4 milhões por meio da Lei Rouanet; vale lembrar que os ingressos custavam algumas centenas de reais – e eram vendidos inicialmente para clientes de bandeiras específicas de cartão de crédito. Sob essa perspectiva, merece relevo o fato de que o MinC, por intermédio de sua representante máxima, cita apenas superficialmente que, desde 2009, são feitas consultas públicas para a mudança da Lei Rouanet, e que tais questões estão presentes em um novo projeto de lei de incentivo à cultura, em trâmite no Congresso Nacional.

Entretanto, o MinC não contribuiu de maneira eficaz para a elucidação das questões relevantes para a compreensão desse modelo de financiamento da cultura. As duas notas publicadas em torno do caso do blog de Maria Bethânia, a nosso ver, ignoram a comunicação, e suas dinâmicas, como campo constitutivo das políticas culturais, ao desconSIDERAR as diferenças entre as instâncias comunicativas e as articulações de sentido resultantes do episódio, pois

Tanto las prácticas autoritarias dentro del estado como las porosidades que permiten que los grupos se apropien del sentido de una política cultural están profundamente ancladas en la naturaleza de los procesos comunicativos que se dan a través de esta cadena y el modo como estos procesos comunicativos afectan y están determinados por la cultura política de las instituciones de gobierno y de las distintas instancias públicas del país. La traducción de derechos culturales a derechos políticos encuentra aquí algunos de sus obstáculos más contundentes (OCHOA, 2003:90).

Ou seja, considerando a proporção desmedida tomada pelo caso, ainda que fugaz, a instituição deveria ter direcionado seu aparato comunicativo não apenas para responder às críticas recebidas, mas principalmente para trazer à tona dados e discussões relevantes sobre as distorções existentes na aplicação do modelo de leis de incentivo, sistema de financiamento à cultura predominante no país, incluindo uma parcela ampla da sociedade neste debate que, embora seja bastante atual, não possui como atributo o ineditismo.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em dezembro de 2011

Referências bibliográficas

- BOTELHO, I. As leis de incentivo fiscais à cultura. In: FRANCESCHI, A. de et al. Marketing cultural: um investimento com qualidade. São Paulo: Informações Culturais, 1998.
- BOURDIEU, P. O mercado dos bens simbólicos. In: MICELI, S. (Org.). A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 99-181.
- BRANT, L. Mercado cultural. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CANCLINI, N. G. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel. (Org.). Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), 2005.
- CESNIK, F. de S. Guia do incentivo à cultura. Barueri: Manole, 2007.
- CORRÊA, M. Do marketing ao desenvolvimento cultural. Belo Horizonte: 2004.
- COSTA, I. F. da. Marketing cultural: o patrocínio de atividades culturais como ferramenta de construção de marca. São Paulo: Atlas, 2004.
- COSTA, L. F. Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, 2011.
- LEOCADIO, A. L.; MARCHETTI, R. Marketing cultural: critérios de avaliação utilizados pelas empresas patrocinadoras. In: VI Seminário em Administração (Semead). São Paulo: 2003.
- NUSSBAUMER, G. M.. O mercado da cultura em tempos (pós) modernos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2000.
- OCHOA, A. M. La dispersión de las escrituras y la etnografía de las políticas culturales. In: _____. Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003.
- OLIVIERI, C. G. Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Escrituras, 2004.
- ORTIZ, R. Cultura e desenvolvimento. In: Políticas Culturais em Revista. n. 1, out. 2008. Disponível em: < HYPERLINK "http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3194/2304" http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3194/2304>. Acesso em: 1 nov. 2011.
- REIS, A. C. F. Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado. São Paulo: Thomson Learning, 2006.
- RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007.
- _____. Formação em organização da cultura no Brasil. In: Revista Observatório Itaú Cultural. n. 6, jul./set. 2008. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SALGADO, G. M.; PEDRA, L. S.; CALDAS, R. dos S. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: RUBIM, A. (ORG.). Políticas culturais no governo Lula. Salvador: Edufba, 2010.

SARKOVAS, Y. Produção cultural no Brasil. 20 de agosto de 2010. Disponível em: "<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-yacoff-sarkovas.html>" <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-yacoff-sarkovas.html>>. Acesso em 29 ago. 2010.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA – SESI. Estudos das leis de incentivo à cultura. Brasília: Sesi/ Departamento Nacional, 2007.

SILVA, F. A. B. da. Financiamento cultural: situação atual e questões para reflexão. In: Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise. n. 8. Brasília: Ipea, fev. 2004.

¹Chamamos de políticas culturais “(...) al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (CANCLINI, 2005:65).

²Nesse sentido, cabe ressaltar que a área cultural não é a única que conta com uma política de financiamento que adota o incentivo fiscal. Apenas a título de exemplo, podemos citar: a Lei n. 11.770/2008, que amplia a licença-maternidade de 120 para 180 dias, por meio da concessão de incentivo fiscal ao empregador que aderir ao Programa Empresa Cidadã; a Lei n. 11.472/2007, que permite a pessoas físicas e jurídicas usufruir de incentivos fiscais ao apoiar diretamente projetos desportivos e paradesportivos previamente aprovados pelo Ministério dos Esportes; e a Lei n. 8.069/1990, que institui o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e permite que pessoas físicas e jurídicas destinem parte de seu Imposto de Renda para os Fundos da Infância e da Adolescência (FIAs).

³Embora tenha sido apresentada ao Congresso Nacional em 1972, só foi aprovada no ano de 1986. Disponível em: "http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L7505.htm" em: 31 dez. 2010.

⁴Mesmo com a extinção da Lei Sarney, cuja renúncia fiscal se dava através do IR, houve no início dos anos 1990 um primeiro movimento de criação de leis de incentivo por intermédio da arrecadação de outros impostos, tais como os estaduais (Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS) e municipais (Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza – ISS – e Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana – IPTU). A Lei Mendonça, de n. 10.932/90, foi criada, por exemplo, no município de São Paulo. Para mais informações sobre as leis de incentivo à cultura no Brasil, consultar a publicação Estudos das leis de incentivo à cultura (Sesi, 2007).

⁵Disponível em: <"http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8313cons.htm" Acesso em: 31 dez. 2010.

⁶Como afirma o economista João Leiva Filho: “O audiovisual é um exemplo do papel estratégico que a Lei Rouanet tem para a cultura. Trouxe recursos para o setor, algo que não existia, e estimulou a produção”. Disponível em: "<http://www.cultura.gov.br/site/2009/04/28/saldo-da-lei-rouanet-e-amplamente-positivo/>" Acesso em: 29 out. 2011.

⁷Nesse caso, trata-se do marketing cultural, entendido como toda a ação de marketing que usa a cultura como veículo de comunicação para difundir um nome ou produto ou para fixar a imagem de uma empresa patrocinadora. “Podemos tomar o marketing cultural como sendo o conjunto de recursos de marketing utilizados para atingir o consumidor potencial, através da vinculação de um produto/evento cultural, com a imagem/produto da empresa. Em outras palavras, seriam os esforços mercadológicos utilizados para fixar e/ou projetar o nome da empresa/produto com o prestígio advindo da atividade cultural” (LEOCADIO e MARCHETTI, 2003).

⁸Programa Nacional de Apoio à Cultura, mais conhecido como Lei Rouanet.

⁹Entre os trabalhos já realizados pela empresa, constam a produção de shows no Brasil e no exterior (Turnê Brasileirinho; Turnê Tempo, Tempo, Tempo, Tempo; Turnê Dentro do Mar Tem Rio; Turnê Amor Festa Devoção, de Maria Bethânia; e Turnê Omara Portuondo e Maria Bethânia, de Omara Portuondo e Maria Bethânia) e a produção fonográfica (selo distribuído pela gravadora Biscoito Fino).

¹⁰Disponível em: < "<http://www.overmundo.com.br/>" <http://www.overmundo.com.br/>>. Acesso em: 2 jun. 2011).

¹¹Projeto que também passou por uma polêmica na web no ano de 2006, por ser “patrocinado pela Petrobras, (...), com custo final de 2 milhões de reais”. Disponível em: < "http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=121&Itemid=135" . Acesso em: 2 jun. 2011.

¹²O parecer, cuja autoria não é divulgada, pode ser acessado no site do MinC, através de busca pelo número de inscrição. Disponível em: "<http://sistemas.cultura.gov.br/salinet/Salinet/Salinet.php>". Acesso em: 11 abr. 2011.

¹³Aprovado na 184ª reunião da CNIC. Disponível em: <"<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/02/Resultado-CNIC-184%C2%AA.pdf>" Acesso em: 2 jun. 2011.

¹⁴Segundo o Instituto de Opinião Pública e Estatística (Ibope)/Nielsen, dentre os cerca de 73 milhões de internautas brasileiros, 86% são usuários de mídias sociais. Disponível em: < "http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.antropologiadigital.com.br%2Fpesquisa-mostra-que-internet-chega-a-quase-40-da-populacao-brasileira&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNEDyEjh6M0tFhvIY00Xyv48VFg8HQ". Acesso em: 23 maio 2011.

¹⁵Etiquetas ou palavras-chave relevantes ou termos associados que possibilitam a classificação, geralmente feita de forma bastante informal, das informações disponibilizadas nas redes.

¹⁶Disponível em: "http://sergyovitro.blogspot.com/2011/03/monica-bergamo_16.html" Acesso em: 16 mar. 2011.

¹⁷Disponível em: "http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2FIlustrada%2F889245-maria-bethania-tera-r-13-milhao-para-criar-blog.shtml&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHa4_SvUIHmj3MVKohIRSgES4fzrw". Acesso em: 16 mar. 2011.

¹⁸A Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) inicialmente rejeitou o projeto, intitulado “Maria Bethânia e Omara Portuondo”, que pedia autorização para captar R\$ 1,8 milhão, através da Lei Rouanet. A comissão julgou que a receita prevista com a bilheteria da proposta era equivalente ao pleito de patrocínio, o que tornaria desnecessária a captação por meio de incentivo fiscal. No entanto, segundo matéria da Folha de S. Paulo, a dirigente da Quitanda Produções Artísticas não se conformou com a decisão e recorreu ao então ministro da Cultura, que decidiu aprovar a proposta. Tal procedimento é previsto na Lei n. 9.874, de 1999, e no decreto n. 5.761, de 2006. Na época, em entrevista à Folha, a empresária Kati Almeida Braga afirmou: “Fiz as contas. Não podia fazer essa turnê sem patrocínio. São 25 pessoas viajando [para os shows], sendo duas vindas de Cuba; cinco cenários. Mesmo com casa lotada, uma produção desse tipo não se paga”. Disponível em: "http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u391826.shtml" . Acesso em: 29 out. 2011.

¹⁹ Trata-se da primeira paródia musical do grupo, gravada no ano de 1977, que resultou em um estrondoso sucesso. No videoclipe, o humorista Renato Aragão (Didi) interpreta a cantora e os demais Trapalhões – Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias), Manfred Sant’Anna (Dedé Santana) e Antônio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) – agem como pretendentes, em um final bem particular. Disponível em: "http://memoriaglobo.globo.com/MemoriaGlobo/0,27723,GYN0-5273-257341,00.html" . Acesso em: 1 nov. 2011.

²⁰Disponível em: "http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/16/nota-de-esclarecimento-28/" http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/16/nota-de-esclarecimento-28/>. Acesso em: 2 jun. 2011.

²¹Disponível em: "http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/17/nota-de-esclarecimento-29/" http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/17/nota-de-esclarecimento-29/>. Acesso em 2 jun. 2011.

²²Disponível em: "http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/03/27/caetano-veloso-sai-em-defesa-de-maria-bethania-na-polemica-sobre-blog-924098835.asp". Acesso em: 11 abr. 2011.

²³Foram inscritos 1.492 profissionais, dos quais cerca de 270 candidatos foram considerados aptos para o credenciamento. Disponível em: "http://www.cultura.gov.br/site/2009/09/28/credenciamento-de-pareceristas/". Acesso em: 2 jun. 2011.

²⁴Disponível em: "http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/977903-apos-polemica-maria-bethania-desiste-de-criar-blog-de-poesia.shtml" http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/977903-apos-polemica-maria-bethania-desiste-de-criar-blog-de-poesia.shtml>. Acesso em: 28 out. 2011.

²⁵Disponível em: "http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php" http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>. Acesso em: 29 out. 2011.

²⁶Disponível em: "http://tvbrasil.org.br/saladeimprensa/PDF/LONGA_DOC.pdf" . Acesso em: 2 jun. 2011.

²⁷O edital anteriormente citado considera que as obras devem ter entre setenta e noventa minutos.

²⁸Ainda que na justificativa do projeto “O Mundo Precisa de Poesia – blog” seja citado o interesse do canal fechado GNT em exibir os vídeos na sua grade de programação.

²⁹Disponível em: "<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/03/20/blog-de-poesia-de-maria-bethania-inspira-debate-sobre-projetos-brasileiros-na-web-924048888.asp>". Acesso em: 2 jun. 2011.

³⁰Disponível em: "<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/03/18/hermano-vianna-colunista-comenta-polemica-envolvendo-blog-de-maria-bethania-924039639.asp>". Acesso em: 2 jun. 2011.

³¹Disponível em: "http://www.implicitante.org/arquivos/projeto_bethania.pdf". Acesso em: 11 abr. 2011.

³²Disponível em: "<http://www.cultura.gov.br/site/2011/10/21/pesquisa-de-precos-para-projetos/>". Acesso em: 21 out. 2011.

³³Disponível em: "<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/891670-caso-bethania-nao-pode-travar-revisao-da-rouanet.shtml>". Acesso em: 21 mar. 2011.

³⁴Projeto de lei n. 6.722/2010, que visa substituir a Lei Rouanet, intitulado Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura). “O Procultura seria formado por quatro mecanismos: Fundo Nacional da Cultura, Incentivos Fiscais a Projetos Culturais, Fundo de Investimento Cultural e Artístico – Ficart e Vale-Cultura. No mecanismo de incentivos fiscais, a principal mudança proposta pelo projeto de lei foi uma graduação da renúncia” (SALGADO, PEDRA e CALDAS, 2010:100).

³⁵Tanto as práticas autoritárias no interior do Estado como as porosidades que permitem que grupos se apropriem do sentido de uma política cultural estão profundamente enraizados na natureza dos processos comunicativos que ocorrem através dessa cadeia e a forma como estes processos comunicativos que ocorrem através dessa cadeia e a forma como estes processos comunicativos afetam e são determinados pela cultura política das instituições de governo e diversas instâncias públicas no país. A tradução dos direitos culturais aos direitos políticos encontra aqui alguns dos seus obstáculos mais contundentes.



O teatro fora de si: considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea

Gustavo Lourenço Jorge Guimarães

Mestrando em Ciências Sociais – PUC-Rio



Resumo:

Este artigo discute as formas de percepção que estão em jogo no teatro contemporâneo e coloca no centro da discussão a relação entre arte e política. A questão principal é que nas práticas artísticas contemporâneas o espectador não pode ser entendido como um receptor passivo, mas efetivamente como um cocriador que elabora novos caminhos e propõe significados a partir da própria experiência. Partindo do teatro contemporâneo e das relações por ele propostas entre a encenação e os espectadores, o presente artigo considera que a política da arte contemporânea está menos nas tematizações e na afirmação de um engajamento artístico do que na proposição de uma experiência sensível, em que o espectador ocupa posição central.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Política da Arte; Espectador Emancipado; Teatro Contemporâneo.

Abstract:

This article discusses the new forms of perception required in contemporary theater, putting in the center of the discussion the relationship between art and politics. The main issue is that in contemporary artistic practices the viewer cannot be understood as a passive receptor, but effectively as a co-creator, which develops and proposes new ways meanings from their own experience. From the contemporary theater and the relationship it proposes between the staging and the audience, this article considers that the politics of contemporary art is less in their thematizations and in the statement of artistic engagement than in the proposition of a sensitive experience, where the spectator occupies a central position.

Keywords: Contemporary Art; Politics of Art; Emancipated Spectator; Contemporary Theater.

Inventar aumenta o mundo

Manoel de Barros

1

O público espera em uma enorme fila para entrar no teatro. Passaram-se quinze minutos da hora marcada para o início da peça e algumas pessoas estão impacientes. A porta abre. Os dois atores já estão em cena e parecem muito à vontade. Um deles ajuda as pessoas a se sentarem, apontando lugares vagos, como se fosse realmente um funcionário do teatro ou uma pessoa da produção. O outro está bebendo água e quando percebe que todos os espectadores entraram no teatro, caminha lentamente para o centro do palco. As luzes se apagam. Uma ópera toca. Freio súbito de carro e barulho de carro batendo. Um acidente. Luz acende no ator no centro do palco. Ele diz:

Algumas coisas acontecem porque foram cuidadosamente planejadas... duas pessoas se casam, alguém constrói um barco, uma pessoa escreve uma peça, coisas... coisas que acontecem entre listas de convidados, letras miúdas. Mas também existem coisas que acontecem a despeito do nosso controle, coisas que se enfiam na sua vida e simplesmente acontecem, coisas arbitrárias que podem mudar a sua vida e parecem não fazer o menor sentido, coisas que precisam que você invente sentido pra elas. É muita coisa. Pequenas coisas, como a música que seu amante escuta. Coisas maiores, como a sensação de perder o chão debaixo dos nossos pés, como se alguém tivesse puxado seu tapete.

Barulho de freio novamente. O outro ator anda na direção do ator que estivera falando e diz: “Você acha bom começar assim?”.

“O quê?”, replica o primeiro.

“Você acha bom começar por aí?”

“Começar o quê?”

“Ué, o espetáculo.”

“Isso aqui não é um espetáculo, é uma peça de teatro.”

Um dos atores, então, anda em direção a um homem na plateia e pergunta: “Tudo bem?”. O espectador nada fala. “Não quer responder?” Ele então responde que sim. Então o ator de novo: “Você tá gostando?”. O espectador confirma com a cabeça. “Mas entendeu?”

O outro ator vira pergunta se ele não está ali para ajudá-lo. Ele responde afirmativamente.

“Então podemos começar?”, pergunta.

“Mas já não começamos?”

“Não, ainda não.”

“E então, agora podemos começar.”

“Agora estamos começando.”

Então, subitamente, eles modificam suas características físicas e vocais e começam um diálogo como dois personagens.

Nessa peça, *In on It*, os atores brincam com as possibilidades do teatro contemporâneo, jogando com as fronteiras entre representação e não representação. A estrutura dramática é invocada, mas a todo momento os atores saem dos seus “papéis” para assumir a figura de narradores, de dramaturgos da mesma história que eles encenam no palco. Ora são eles mesmos, ou melhor, “este aqui” e “aquele ali”, um casal homossexual que escreve uma peça, ora revivem fatos do seu passado como casal, e por último encarnam os personagens da própria peça que escrevem.

Essas quebras do tempo, dividido em três, acontecem principalmente através da iluminação e do cenário, que marcam as mudanças dos planos. É interessante constatar a importância dos elementos cênicos para a construção da encenação. O cenário, por exemplo, participa ativamente da narrativa, pois as cadeiras não são apenas a representação de cadeiras como elemento cenográfico contemplativo; elas adquirem importância fundamental para a alternância de temporalidades da peça, assim como a iluminação – ambas são elementos dinâmicos e relevantes da proposta cênica.

A utilização dos chamados suportes cênicos, desta forma, não aparece apenas em dependência em relação à proposta textual: eles ocupam efetivamente um lugar de proposição no tocante à encenação. Isso é o que poderíamos chamar de “deshierarquização dos recursos teatrais” (LEHMANN, 2007), que corresponde à ideia de que tudo que está em cena é elemento vivo, pulsante. Na medida em que os recursos teatrais ganham vida, passam a ser animados e regidos por uma lógica de certa forma autônoma, e não mais tratados como coisas mortas ou simplesmente como suportes.

Voltando à encenação, é importante dizer que a fragmentação proposta não se constitui arbitrariamente, pois os três tempos cênicos não estão isolados. Ao lembrar o passado, o casal homossexual rememora uma época melhor do relacionamento, diferente do tempo presente, no qual os dois constantemente brigam. Por sua vez, a briga entre eles altera a estrutura da história e dos personagens que estão escrevendo, mostrando as interpenetrações entre os domínios da representação e da narração.

Desta forma, o que acontece em um espaço cênico interfere no outro, seja o passado no presente, seja a “realidade” na ficção. Por exemplo, em um dado momento os dois atores começam a brigar no tempo presente por causa de uma discordância a respeito da história ficcional que estão criando, e então um deles pega um cartaz da própria peça em que esse ator está rindo e o outro está sério. Ele mostra para os espectadores e diz: “Bom, tem eu aqui, e eu tô rindo de alguma coisa. E tem você aqui, você não tá entendendo a piada”. Então, eles se põem a discutir sobre o cartaz da peça que encenam, dando a entender que o que está sendo encenado no palco

é a peça que escreveram, questionando, de certa maneira, o próprio regime representativo no qual estão envolvidos.

Essa interpenetração entre os três níveis não é, entretanto, uma característica óbvia da peça. A fragmentação narrativa oferecida por *In on It* está longe de possuir elementos que permitam uma recepção passiva dos espectadores. Ao contrário, a encenação os convida a participar conjuntamente da construção de sentidos para aquilo que veem. A deshierarquização entre os elementos teatrais constitui-se como um convite ao jogo entre atores e espectadores. As possibilidades de entendimento estão em aberto, e a proposta cênica põe em questão o imperativo do espectador de estar atento e, assim, realizar as suas conexões e ligações. A encenação chama-o a participar ativamente, como admite o diretor Enrique Diaz, ao falar sobre a relação que a peça propõe entre palco-plateia: “Você tem que trabalhar um pouco, você tem que estar construindo, é você que constrói, é o espectador que constrói, se ele não construir não acontece nada”.¹

Ao final, eles conseguem, enfim, escrever a história. Música instrumental, os dois no centro do palco, a luz vai baixando lentamente, eles narram uma história, falam sobre a finitude dos relacionamentos, a finitude da vida, a impotência do homem diante do acaso – resgatando o tema da fala inicial –, a força do imprevisto, do não programado. As luzes se apagam. Fim. Palmas de um minuto, assobios, a plateia está em êxtase. Os dois, no entanto, não saem. Ficam impassíveis, sentados nas duas cadeiras, lado a lado.

“Você acha mesmo que esse final é bom?”, diz um deles.

“Eu acho que deveríamos explorar outras possibilidades.”

E a peça continua.

2

O espetáculo *Todo esse mato que cresceu ao meu redor*, apresentado no teatro Gláucio Gil, em abril de 2011, começa com um ator e uma atriz sentados lado a lado. Eles coreografam juntos. Mexem os pés em uma mesma direção, trocam as pernas, mexem mais uma vez os pés, desta vez mais rápido, erguem e esticam as pernas, tudo por meio de movimentos sutis.

Durante a peça, definida pelos seus integrantes como dança-teatro, os atores alternam movimentos de fala e de corpo, mas pude perceber que ambos ocupam posições muito distintas, já que a fala é percebida como uma linguagem que narra, enquanto o corpo é uma presença que se manifesta. O espetáculo tem uma estrutura interessante para explorar esse dualismo corpo-fala, pois muitas vezes a fala é repetida em duas ocasiões com presenças corporais distintas.

Em um dado momento, por exemplo, o ator conta uma história que supostamente havia acontecido na sua infância. Ele começa:

Eu estava andando por um jardim. Era primavera. Dia de sol. Calor, muito calor. No chão, muitas flores e em cima da grama alguns desenhos espalhados. Eu flexiono os meus joelhos, me agacho [ator se agacha]... Fito o meu olhar sobre um dos desenhos [pega o quadro nas mãos e o olha]. Os desenhos... eles não comunicavam. Talvez, tivessem sido feitos por bêbados, artistas delinquentes,

crianças com algum tipo de retardo mental ou então por transeuntes, pessoas comuns, que por ali passaram e não conseguiram transpor para o papel aquilo que gostariam de dizer, comunicar. Os desenhos apenas esboçavam a possibilidade de um encontro.²

Logo após, ele volta a narrar a mesma história, mas a atriz se pendura em suas costas. Visivelmente “desconfortável” com seu peso, seu estado de ânimo se altera. A cena vira outra, o ator modifica sua forma de narração e a história adquire outros contornos.

Talvez esse não seja o melhor exemplo porque neste caso o corpo está de alguma maneira vinculado à fala. Porém, em vários momentos eles realizam coreografias desvinculadas de um significado verbal, em que a dança ganha características de presença, dissociando-se da linguagem, como quando o ator lê uma carta e a atriz dança, mas seu corpo não deseja buscar um significado para o que ouve, apenas manifestar um estado de presença que estimula o espectador que não está apressado em apreender um sentido imediatamente. O corpo aparece assim como um dispositivo cênico de certa forma autônomo em relação à fala, como um fenômeno que contribui para a produção de sentidos, sem ser, ele próprio, detentor de um sentido específico (GUMBRECHT, 2010:28).

Ao recusar a denotação de algo específico, o trabalho corporal dos atores recusa também a exteriorização de um único significado, ganhando a função de criar estados no espectador. Numa comparação, poderíamos associar o corpo no teatro com a música em uma canção: ambas de certa maneira ocupam posições distintas em relação à palavra ou à letra. Enquanto interpretar a letra de uma canção pode parecer uma alternativa totalmente plausível, interpretar as sonoridades consiste em um processo muito mais complicado, por se tratar de algo que podemos experimentar sensivelmente, ou seja, fora do domínio puramente racional. A música ou o corpo criam estados no espectador, movem sensibilidades, ocupam um lugar distinto em relação à fala, contribuindo com “atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar” (ARTAUD, 2006:78).

É claro, porém, que o sentido jamais poderá ser deixado de lado. A interpretação não apenas é possível como necessária, e o sentido não pode ser eliminado. Entretanto, a experiência não pode ser subordinada imediatamente a ele. Na verdade, na tentativa de apreender um sentido de imediato, a presença é sacrificada, e o momento sensível da experiência dá lugar ao reino da pura racionalidade. Em outras palavras, a partir do momento em que se define um significado, um sentido único a alguma coisa presente, alteram-se as relações que estão estabelecidas através de um efeito de atenuação, ou seja, ao se apreender uma “presença”, ela deixa de ter o mesmo impacto sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.

Sem dúvida, o teatro na sua história sempre foi, mais do que a dança, um espaço de produção de sentido. Não é para menos. Não é difícil compreender que a esfera do inteligível está muito mais nas palavras do que no corpo. O corpo não pode ser entendido como uma linguagem subordinada à fala, mas antes como uma forma de comunicação polissêmica que esboça mais uma maneira de sentir do que um sentimento particular, carregando em si múltiplas possibilidades de

entendimento, muitas vezes transgredindo e alargando as fronteiras da linguagem, como uma espécie de radicalidade da expressão.³

É lícito afirmar, portanto, que a predominância do corpo e sua valorização crescente na cena contemporânea trabalham em favor de um “sacrifício da síntese” (LEHMANN, 2007:137-139). Ao recusar uma uniformização do sentido, isto é, uma orientação unívoca do olhar do espectador em torno de um dado significado, o corpo abre múltiplas possibilidades, contribuindo sobretudo para uma percepção aberta e fragmentada, a ela visando, na qual cada espectador “compreenderá” aquela experiência de uma forma distinta, de acordo com o impacto que sofreu (ou não) a partir das manifestações que lhe foram oferecidas.

3

O teatro contemporâneo rejeita ser uma imitação da realidade, ou seja, a representação fiel do mundo. Contrapondo-se a essas características, ele assume o seu caráter de teatro, como se afirmasse: “Isso é teatro, não se iludam”. É claro que a estrutura dramática de ilusão do real (como imitação) pode ser evocada, mas apenas como um dos elementos, e não como aspecto central. A fórmula mimética somente é utilizada nele de maneira autorreflexiva, ou seja, colocando os próprios contrapontos e limitações, expondo como uma veia aberta a fronteira entre contiguidade real (conexão com a realidade) e construção encenada.

Algo de fato existente no teatro contemporâneo é a ampliação das possibilidades da cena, ou do que pode ser feito no teatro. Rompendo com os limites do drama – característica do teatro moderno –, ele transborda qualquer tipo de conceito, ao instaurar um teatro dinâmico, capaz de dialogar com diversas manifestações artísticas, flertando com as artes visuais, com a dança e muitas vezes questionando as fronteiras entre elas.

Não se podem analisar as formas de percepção envolvidas no teatro contemporâneo sem levar em consideração sua correlação com outras expressões artísticas. Não seria exagero dizer que o movimento nas artes visuais que tem seu início no urinol exposto por Duchamp é o antecedente direto do aumento das possibilidades da cena e da emancipação do espectador em relação a um suposto sentido intrínseco de uma obra. Duchamp chamou atenção para o fato de que o artístico não pode ser considerado o objeto em si, e sim contextos que efetuam modificações perceptivas nas maneiras de olhá-lo. Ao retirar o urinol do banheiro (supostamente seu habitat natural) para inseri-lo em um museu, o que ele faz, no fundo, é explodir com a naturalidade do objeto. Não seria errado dizer que, destruindo o “objetivismo do objeto”, o contemporâneo desvaloriza a unicidade semântica e privilegia o olhar do espectador sobre a obra, mediante um simples gesto de deslocamento.

Em outras palavras, o produto artístico deixa de aparecer com significados fechados e desponta como um contexto que chama o espectador a compor sua visão particular sobre ele. Sem espectadores, não há nada, apenas uma polissemia desenfreada e a busca de solução, ou

melhor, soluções. Assim, a estrutura fragmentária das artes contemporâneas é um convite à imaginação e à disponibilidade do espectador.

É o que também acontece com o teatro contemporâneo. Nele, a cena encontra-se como um tabuleiro em aberto, onde o espectador faz escolhas, escolhe para onde mover-se, seleciona imagens, recorta ideias, remete a fatos vividos por ele próprio, enfim, compõe o seu espetáculo e estabelece a sua compreensão do que se passa. “Talvez o mundo contemporâneo seja mais constelar, menos estrutural. Portanto, a produção de sentido se dá através de processos de interpretação, e uma mesma realidade pode suportar várias interpretações, sem que isso gere contradição” (COCCHIARALE, 2006:68-69).

A figura do encenador parece delimitar um “campo de possíveis” para o espectador, que tem liberdade, mas não uma liberdade infinita, pois isso corresponderia à possibilidade de fugir às regras do jogo. Pelo contrário, o espectador cria dentro da gama de relações tecidas entre ele e o que se passa na sua frente, compondo uma terceira via, um entre, algo que se passa ali, na relação entre ele e a peça. Muitas vezes, e isso é particularmente interessante, as escolhas realizadas pelo espectador o levam a caminhos que nem sequer foram pensados pelo dramaturgo ou pelo diretor, mas que são totalmente plausíveis de serem forjados.

Um fato curioso: quando o cineasta Win Wenders resolveu, em 2009, fazer um filme sobre Pina Bausch, a coreógrafa e dançarina concordou, com apenas uma condição: que ele não tentasse explicar ou interpretar a sua dança. Para ela, nunca fez sentido em seus espetáculos falar sobre algo. Win Wenders aceitou, utilizando um método parecido com o da coreógrafa: em vez de entrevistar os bailarinos da sua companhia para que falassem sobre ela, pediu-lhes que criassem movimentos e coreografias que os fizessem lembrar-se de Pina⁴. Pina Bausch sabia que a tentativa de extração de significados das suas coreografias acabaria por reduzi-las, deixando de fora a principal característica da sua dança: a experiência estética, ou seja, o “entre” – mencionado no parágrafo acima – aquele espaço por onde caminha o espectador livre das amarras de uma totalização compreensiva, experiência definida na relação entre artista-espectador e situada “em algum ponto entre a razão e a sensibilidade” (COCCHIARALE, 2006:42).

Pode-se considerar, dessa maneira, que a interpretação das formas artísticas não significa a apreensão de um sentido inerente à própria obra. A perspectiva de uma experiência estética não exclui a interpretação, admitindo, entretanto, que a compreensão não passa somente pelo domínio racional, mas também pelos domínios sensitivo, afetivo e intuitivo, ou seja, pela presença. Como disse Susan Sontag, “a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí”. (SONTAG, 1987:23)

4

Perceber a arte como experiência estética é problematizar as separações entre arte e vida, e ver na primeira não uma imitação, e sim uma forma expressiva da realidade, algo que não representa, mas efetivamente inventa a vida. Essa perspectiva nos livra tanto da corrente

kantiana, que enxerga a arte como mero deleite estético, sem nenhum alcance na vida prática e totalmente descolada dela, como daquela que trata a arte como algo que possui um sentido a ser logicamente apreendido e extraído pelo espectador.

Ao concebê-la como experiência, a arte passa a ser algo intrinsecamente ligado à vida – não como imitação, mas como potencialidade – e detentora de significados múltiplos, através do jogo de interação entre espectadores e artistas. Ao não reproduzir o real tal como se apresenta, a arte continua com ele conectada, ao invocar potencialidades, coisas que fazem parte das nossas vidas, porém as quais nos desacostumamos a olhar.

Assim, como a arte contemporânea não representa o real, as imagens invocadas por ela não têm um compromisso de verossimilhança figurativa ou ilustrativa. O que há de real nela é o que pretende invocar, as sensações que produz. Ao fugir da lógica do puro sentido, a arte deixa de imitar para efetivamente inventar a vida em múltiplas possibilidades, constituindo-se como uma atividade que acima de tudo quer provocar. “Mas por que provocar?”, poder-se-ia perguntar. Quanto a isso, citemos alguns casos.

Em 1991, Hans Haacke, um artista alemão, aceitou o convite que recebeu para expor no que foi um dia o principal edifício nazista em Munique. Sob a frase de uma canção nazista que falava de içar a bandeira, Haacke resolveu colocar uma bandeirola com a lista de empresas alemãs que haviam vendido material bélico para o Iraque, na recente Guerra do Golfo, entre elas Daimler-Benz, Ruhrgas e Siemens. O artista havia retirado a informação de um artigo de jornal, cujo autor se surpreendeu quando as empresas processaram Haacke e não ele, o jornalista. “La cuestión”, disse Haacke, “no es solo decir alguna cosa, tomar posición, sino también crear una provocación frutífera... Las ‘formas’ hablan y el ‘sujeto’ se inscribe en las formas.”⁵

Outro caso ocorreu em 2004, em Buenos Aires, quando um juiz mandou fechar a exposição do artista León Ferrari no Centro Cultural Recoleta, que reunia obras suas como um Cristo crucificado sobre um avião de bombardeio estadunidense e Cristos de plástico colocados em cima de uma torradeira, dando a impressão de que estavam queimando. Antes do fechamento, que mais tarde foi revogado pelo secretário cultural da cidade, um grupo de católicos atacou a exposição com gases lacrimogêneos e algumas empresas retiraram seu apoio à exposição. Depois, a exposição simplesmente permaneceu lotada dia após dia, o que fez León afirmar que os católicos haviam sido os grandes divulgadores do seu trabalho.⁶

No campo do teatro, o grupo paulista Teatro da Vertigem proporciona experiências verdadeiramente intensas. Nas apresentações das três peças que compõem a chamada “Trilogia Bíblica”, os espectadores são levados para locais públicos como hospitais, ou prisões, onde tomam parte em uma situação que reproduz o limite entre arte e vida.

Em Paraíso Perdido, uma das peças da “Trilogia”, de 1991, a igreja de Santa Efigênia foi escolhida para a encenação, que tinha como ponto de partida a perda do sagrado no mundo contemporâneo. O espetáculo, repleto de imagens fortes e muitas vezes se assemelhando a

uma espécie de ritual – no qual espectadores e atores atingiam uma proximidade física tal que chegavam a encostar-se em determinados momentos – sofreu sérios problemas para conseguir apresentar-se. Um grupo de católicos contrário à realização do espetáculo, encabeçado pelo então cardeal de São Paulo, dom Cláudio Hummes, tentou vetar sua realização, alegando – com grave erro histórico, por sinal – que igreja não é lugar de teatro. O grupo teve que buscar apoio justamente na ala católica progressista de São Paulo, e por fim encenou o espetáculo em 2005. Quando o grupo quis voltar a se apresentar, entretanto, não conseguiu.⁷

Segundo o diretor da companhia, Antonio Araújo, os próprios espectadores – que caminham durante o espetáculo, seguindo a encenação em uma espécie de “procissão” – muitas vezes recusavam-se a subir no altar, alegando a sacralidade do espaço. Alguns chegavam a passar mal durante a peça. Retirados da posição cômoda da observação passiva, os espectadores eram colocados em um lugar, literalmente, de vertigem.⁸

Vertigens, na verdade, são problemas recorrentes nas apresentações do grupo. Assim como em Paraíso perdido, desmaios na plateia aconteceram em Livro de Jó, encenação que teve lugar em um hospital desativado na capital paulista. Passando novamente como uma procissão pelo ambiente hospitalar, com seus cheiros fétidos, macas abandonadas, corredores mal iluminados, e seguindo Matheus Nachtergaele, um Jó sofrido, homem que perdeu tudo, que se dessacralizou em busca do sagrado, os espectadores não apenas assistem à peça, como tomam parte efetivamente nas sensações que ali estão sendo partilhadas. Quando Jó mergulha na pia de sangue, é possível observar contemplativamente a cena, sem que proporcione uma experiência desagradável, e por isso mesmo significativa?

A utilização de espaços públicos para as encenações não pode ser encarada de maneira alguma como algo irrelevante para a compreensão do espetáculo. Hospitais e igrejas, como nos casos citados, ou um presídio (como em Apocalipse 1,11, que encerra a “Trilogia Bíblica”), são lugares impregnados de significados, onde a memória coletiva se instaura. A ocupação desses espaços torna-se parte da experiência do espectador, que passa a “utilizá-los” de forma profanatória, ou seja, subvertendo sua lógica original (AGAMBEN, 2007). Dessa forma, o espectador é colocado numa zona fronteira entre cidade e teatro, representação e real (FERNANDES, 2010).

A experiência de estar em um lugar que não seria o “esperado” em uma apresentação teatral modifica totalmente a compreensão da encenação. Quando se apresentaram com BR3 no Rio Cena Contemporânea, por exemplo, o Teatro da Vertigem levou os espectadores em um barquinho pela baía de Guanabara até a ponte Rio-Niterói, lugar onde o espetáculo era encenado. Em São Paulo, o lugar escolhido foi o rio Tietê, onde a atmosfera de barulho e o odor insuportável conviviam simultaneamente com a encenação do grupo. Novamente, o espectador é retirado do seu conforto e posto em “situação de risco”, na qual ele não está separado nem “protegido” do que vê.

5

Provocações e profanações, como as exemplificadas acima, que frequentemente obtêm respostas da sociedade – algumas vezes em forma de censuras ou de processos judiciais – nos levam a pensar de que maneira a arte pode ser política sem ser exatamente uma “arte política”. Não é em uma proposta do que deve ser a sociedade ou na organização de um relato que se situa a dimensão política do teatro contemporâneo. O teatro contemporâneo é político de uma forma inversamente oposta ao chamado “teatro político”. O teatro que passa uma mensagem, que instrui, que ensina como fazer, não é o que coloca em pé de igualdade espectadores e artistas. É antes na relação entre os suportes – texto e cena, corpo e palavra, cenário e atores, história e iluminação, lugar e plateia – que está a política da arte. É na instituição de uma horizontalização do sentido que se constitui essa política, essa transformação das subjetividades que estão em jogo, ou seja, a “re-partição política da experiência comum” (RANCIÈRE, 2005:24). A arte contemporânea opera sob o conceito de iminência, como alguma coisa que está a ponto de ser, mas ainda não é, como uma possibilidade pronta para efetuar-se. Dizer que a arte é iminência significa apontar a polissemia que ela propõe, e que ela acaba desembocando no real com significados totalmente distintos. Iminência é “la experiencia de percibir en lo que es las otras posibilidades de ser que hacen necesario el disenso, no la huida”⁹ (CANCLINI, 2010:232), o que se correlaciona com uma invasão de espaços protegidos, com a profanação do improfanável (AGAMBEN, 2007), como o faz explicitamente o Teatro da Vertigem.

Iminência remete a uma arte fora de si, a um teatro fora de si, no qual “la abolición de barreras trasciende lo artístico y quiere ser, a menudo, una reflexión sobre el estado del mundo”¹⁰ (CANCLINI, 2010:226). O caminho que a arte e, conseqüentemente, o teatro contemporâneo fazem é o da sugestão, da provocação, e não o da crítica direta. Mais do que representações literais, ela trabalha com insinuações, deixando caminhos abertos para o espectador formar sua própria interpretação acerca do que lhe é transmitido.

Não se trata de espetacularizar a dor, de provocar uma espécie de recepção engajada, tampouco de subordinar a arte ao seu efeito político. A potência de uma política da arte, como sugeri, não é semelhante a uma arte política. Ela não é um meio, propaganda de algo externo a si própria. Neste sentido, não se trata de militância, mas de uma experiência subjetiva humana como potencial de transformação. Não se trata de política deslocada da experiência estética, mas da própria experiência estética como algo dotado de poder transformador, sem apelos pedagógicos, do rompimento total de qualquer separação entre forma e função. A iminência da arte é indireta e oblíqua e o seu poder está na capacidade de transformar subjetivamente o sentir, por diversos meios, além de romper com uma ordem que naturaliza uma estrutura social:

En este punto hace el vínculo del arte con la política... el arte tiene que ver con la política por actuar en una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. La experiencia estética, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales. Sin funcionalidad, las producciones artísticas hacen posible, fuera del red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto de la dominación (CANCLINI, 2010:234).¹¹

Em outras palavras, não se trata de denunciar, de mostrar alguma injustiça, de passar uma mensagem, e sim de explorar o político nos interstícios, mais tangenciando do que tratando a questão diretamente. Não se trata de ensinar alguma lição, mas de criar sensações para modificar percepções. Como disse León Ferrari, “escribir sobre el cuerpo es como acariciar a la mujer... y además no entenderla. Acariciar, pero no entender” (CANCLINI, 2010:179).

6

O teatro contemporâneo pode ser definido como um teatro que narra, não exatamente como a narrativa clássica e convencional, mas a partir da proposição de uma relação outra com a linguagem, na qual a narração é constantemente fragmentada, composta por pedaços isolados que são partes que podem (ou não) encaixar-se, podem (ou não) fazer sentido entre si, dependendo – mais uma vez – de quem olha. Trata-se de uma forma de teatro que se afasta da categoria de narração do teatro épico, em que a figura do narrador sai da história para explicá-la à plateia. No teatro contemporâneo, são poucos os elementos autoexplicativos: cabe ao espectador o ato de rastrear conexões.

A impressão que se tem muitas vezes – e aí está o meu modesto olhar como espectador – é que o que está se vendo são relatos, e não uma representação cênica. É nesse sentido – e sem alongar-me demais neste ponto – que o teatro contemporâneo se aproxima de um caráter performativo, por meio do privilegiamento da “presentação” e não da “representação”. É o que acontece, por exemplo, em *Ato de comunhão*. Na peça, o ator conta uma história baseada no caso real de Armin Meiwes que, pela internet, conheceu e um homem e com ele combinou de participarem de um ato de comunhão no mínimo inusitado: Armin Meiwes cortaria o pênis dele e juntos o comeriam, temperado com pimenta e alho. Tudo foi gravado, o que não restava dúvidas quanto ao acordo mútuo que o ato envolvia.

A peça é um monólogo extremamente provocativo, no qual o ator que conta a história é o próprio Armin Meiwes. Seria ele um criminoso, um psicopata, um homem como qualquer outro? Poderia configurar um crime uma prática baseada em consentimento entre as partes – afinal de contas, a vítima quis ter seu pênis amputado e chegou a sentar-se a mesa e degustá-lo com vinho? A encenação levanta questões éticas e morais porque, ao mesmo tempo que deixa o espectador praticamente em estado de choque – pois todos os recursos cênicos, desde a atuação até a iluminação criam um clima sombrio e assustador –, também apresenta o personagem como um homem como qualquer outro, com virtudes e fraquezas, qualidades e defeitos. A problematização do estado passivo do espectador é o fio condutor da narrativa de Meiwes. A plateia, sentada na poltrona confortável do teatro, é colocada na posição instável de responder moralmente ao que se passa em cena, ativando uma percepção em que a ficção e a realidade – tal qual na performance – se imbricam, suscitando enormes sensações de desconforto.

Os trabalhos do grupo Coletivo Improvisado também se aproximam bastante do ato da narração. Em *Otro*, uma atriz abre a peça sozinha, no centro do palco, narrando a sua suposta chegada até ali. Ela diz: “Eu estava na Lapa, com o meu namorado, briguei com ele, entrei no 4137

passei pela praia do Flamengo, praia de Botafogo, São Clemente, Humaitá. Saltei no ponto do Humaitá, atravessei a rua, cruzei o posto, entrei pelo portão, abri as portas do teatro e aqui estou. Então parece que o meu namorado veio atrás de mim. Ele pegou o 410, passou pela praia do Flamengo, praia de Botafogo, São Clemente, Humaitá. Saltou no ponto do Humaitá, atravessou a rua, cruzou o posto, entrou pelo portão, abriu as portas do teatro e...”. Nesse momento, um ator entra pela porta do teatro, e os dois começam a discutir. O efeito causado no espectador é interessante, pois a atriz fez menção a um percurso real e essa suposta realidade entra como recurso ficcional na história, borrando as fronteiras existentes.

Nas palavras de Lehmann:

A narração, que se perde no mundo das mídias, encontra um novo lugar no teatro... Enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade autorreferencial desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo (LEHMANN, 2010:186-187).

A despretensão a uma totalidade por parte dessa narração fragmentária não deve ser vista como aspecto negativo das teatralidades contemporâneas. Pelo contrário, ela está intimamente vinculada com aquilo para o que estou chamando atenção desde o início, ou seja, a participação ativa do espectador como construtor de significados. Nesse sentido, o abandono da unicidade deve ser pensado não como déficit, e sim como possibilidade libertadora, propiciadora de uma relação mais igual e mais horizontal entre aquele que faz e aquele que olha, pois o “parcelamento da percepção” (LEHMANN, 2007:146) é conduzido justamente a partir do caráter polissêmico da encenação, fazendo com que os espectadores “recebam” aquilo e se dele se “utilizem” de formas totalmente distintas.

Na encenação contemporânea, os espectadores não podem mais olhar para a imagem e perguntar “Do que se trata isso?” e esperar que ela lhe ofereça uma resposta. Em contrapartida, o que ela pode fazer é fornecer um conjunto de sugestões, através dos quais ele pode estabelecer o próprio olhar. Nas palavras do cineasta Robert Bresson: “É indispensável, se não se quiser cair na representação [...] isolar as partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência”.¹²

7

Porém, afinal de contas, qual a importância disto tudo? Para que se dar ao trabalho de pesquisar o teatro contemporâneo e as formas de percepção que esse tipo de encenação cria? A esta altura, eu poderia invocar frases de efeito, chamar a atenção para a importância das pequenas coisas e mostrar que a despretensão é uma boa maneira de caminhar, mesmo que a passos lentos. Como já dizia Balzac: “Não sabeis que a dignidade de todas as coisas se encontra sempre na razão inversa da sua utilidade?”.¹³

Mesmo caindo em contradição, fugirei desse caminho. É inegável que o teatro vai mal das pernas. As pessoas pouco vão ao teatro e, quando vão, escolhem sempre espetáculos presos à antiga estrutura dramática, peças de “comédia dos costumes”, que exploram conflitos familiares e ironizam relacionamentos. O teatro moderno, pelo menos no Brasil, ainda tem muito mais público interessado do que o contemporâneo.

Não interessa aqui esmiuçar o porquê de as pessoas frequentarem pouco o teatro, mas cabe dizer que nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro, prevalece o que o sociólogo português Machado Pais (2010) chamou de “paradigma do encontrão”. Na correria do dia a dia, as pessoas estão cada vez mais fechadas em si mesmas, em seus problemas, em seus trajetos. A arte de escutar, que pressupõe um ouvido atento, não é mais valorizada. Foi exatamente para esse ponto que Benjamin (1994) chamou atenção quando disse que a arte de narrar está em vias de extinção, pois, mesmo quando existem narradores predispostos a contar uma história, não aparecem ouvintes para escutá-la. Para escutar, é necessário o silêncio, e o silêncio é o correspondente da atenção, do “ficar quieto por um momento” (GUMBRECHT, 2010:165).

Isso poderia ser atestado pelo desespero da espera, pela sua negação. Hoje em dia, odiamos esperar qualquer coisa, por qualquer segundo. Qualquer minuto de espera é um tempo jogado fora. Nessa perspectiva, cada vez mais esbarramos no outro sem efetivamente nos encontrarmos com ele. O paradigma do encontrão significa “ir de encontro a”, e não “ir ao encontro de”. É a ideia de colisão, de esbarrão, e não de relação. Segundo Pais (2010), a proliferação de imagens no mundo contemporâneo conduz ao fechamento de portas, decorrente de “orelhas moucas”, orelhas que já não sabem parar por um momento para escutar, para perceber.

O silêncio está cada vez mais raro. De fato, ele quase não existe. O silêncio seria como um mergulho interior, que propõe uma redescoberta de si mesmo. John Cage, Proust, Kafka, Guimarães Rosa, Beckett são artistas do silêncio. Propuseram todos eles um momento de silêncio em meio a um vale das lamentações em que os gritos são incessantes. Souberam valorizar a força da ausência, a presença do vazio.

A lógica do nosso tempo é a do zapping televisivo, do controle remoto que não deixa a imagem parar em um canal. Isso acontece porque, numa época em que as imagens proliferam, em cartazes, em jornais, em revistas, nas bancas de jornal, elas também perdem toda a sua intensidade. É difícil nos sensibilizarmos com as imagens, porque nos acostumamos a elas. Um bombardeio aéreo no Afeganistão, um massacre tribal na Costa do Marfim filmados e exibidos no noticiário das oito não nos sensibilizam mais do que a notícia de um poste de luz caído numa rua da periferia da cidade. Entre garfada de arroz com feijão do espectador, o âncora já está em outra matéria e agora exhibe as atrações culturais do fim de semana. A televisão encarna mais do que nenhum outro processo de comunicação essa perda do silêncio, do vazio, e o “preenchimento completo do tempo” (SARLO, 2000:61).

Mas lamentar não ajuda mais do que atestar a inefabilidade das coisas, como se elas fossem naturalmente de um jeito e não pudéssemos agir para mudá-las. Por isso, a pergunta aqui gira

muito menos em torno de “o que é o teatro” e mais do que “o que ele pode fazer”. Sem dúvida, o teatro ou qualquer forma artística não muda o mundo, não transforma a sociedade nem faz a revolução, mas pode conduzir a uma transformação subjetiva naqueles que efetivamente se dispõem a interagir com ele e a abrir um canal de sensibilidade e um de experiência cada vez mais escassos nos tempos atuais.

Pensar as interseções entre teatro e política é olhar sobretudo para as relações que a arte contemporânea propõe ao espectador, é admitir que ela é principalmente relacional¹⁴, ou seja, que sua politicidade está no reino das sensibilidades, e isso sem dúvida passa pela maneira como ela se apresenta. O teatro não se torna político – e isso já foi dito aqui – pelas suas tematizações, pelo seu conteúdo, e sim pela maneira através da qual propõe o jogo de partilha do sensível. Nas palavras de Tzvetan Todorov: “As obras de arte nos afetam menos pelas ideias que veiculam, sua mensagem, do que por seu envolvimento com o mundo humano...”.¹⁵

Ao tratar o espectador em pé de igualdade, o teatro contemporâneo embaralha a distribuição dos lugares, as identidades fixas, e propõe uma igualdade entre aqueles que fazem e aqueles que assistem. Olhar não se contrapõe a fabricar, criar, estar em plena ebulição interna. Como Murphy, o personagem de Beckett afirma: “Todo movimento no mundo do espírito exige um estado de repouso no mundo do corpo.” (DELEUZE, 2010:101).

Desta maneira, observar não remete somente a um estado de passividade, mas pode efetivamente ser também um ato criador. Para Rancière (2010), todos nós somos, em geral, espectadores. Quando estamos na rua, em casa ou no trabalho, sempre estamos na posição de observar, de assistir. Mas isso não significa situar-se em uma posição inferior em relação ao que se passa em volta. Pelo contrário, ser espectador não significa estar numa posição menor à daqueles a que se assiste, à daqueles que fazem.

Todos os elementos da encenação contemporânea aqui mencionados – como a crítica da representação, a desierarquização das formas, o primado do corpo sobre a palavra, a contestação da estrutura dramática – contribuem para uma mudança na função das imagens, a qual tem a ver com a nova posição do espectador. O teatro contemporâneo supõe um novo espectador, ou melhor, novos espectadores, pois todos os seus elementos trabalham para construir a ideia de espectador emancipado. Nele, não existe um público unificado, que dá lugar ao que Rancière (2005) chamou de “comunidade do dissentimento”, onde cada um terá o seu modo de olhar, único e próprio, e construirá as suas referências em relação àquilo que observa. Esse teatro pressupõe um espectador que não esteja preso às imagens que lhe são fornecidas, mas que construa com elas e crie novos sentidos, estabelecendo conexões próprias e experimentando aquilo de uma maneira inteiramente sua.

Assim como os artistas conceituais, grande parte dos encenadores contemporâneos não desprende seu trabalho de uma lógica política, e apenas podemos negar isso se compreendermos política em um sentido estrito, como uma mensagem que deve ser passada verticalmente, claramente e sem ambiguidades, e se considerarmos a arte uma prática desvinculada do mundo

e das questões do seu tempo. Afirma Rancière: “Para que a arte produza certos efeitos, é preciso que ela renuncie a certos efeitos”.¹⁶

8

Alçados a coautores da obra, os espectadores são postos em uma posição não apenas de contemplação, mas de participação. O espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010) é aquele que está em posição de ver o teatro fora dele próprio, construindo conexões que transbordem as imagens que olha, criando, dessa forma, ligações com outras zonas da vida social.

Os processos judiciais movidos contra Haacke, a censura sofrida por León Ferrari e a polêmica envolvendo as encenações do Teatro da Vertigem mostram o potencial que a arte tem de transbordar suas fronteiras. Não se trata apenas de transgredir as próprias formas, pois a arte contemporânea não está encapsulada em nenhuma concepção estética restrita, mas de profanar espaços, lugares e assuntos “sagrados”, ou seja, adquirir novos “usos” para coisas já existentes (AGAMBEN, 2007).

Na instalação de Carlos Vergara no Parque Lage intitulada Liberdades, o artista expõe as portas das celas, recuperadas nos resquícios da demolição do antigo presídio Frei Caneca, juntamente com fotos dos escombros e dos entulhos que restaram depois da implosão. Recriando a atmosfera das celas em ambiente externo, em um espaço verde e aberto, Vergara não denuncia, não aponta, ou seja, não cai em um recurso fácil de ilustrar uma realidade desumana das prisões brasileiras. Por mais que sua exposição possa suscitar essa discussão, ela não tem apenas esse objetivo.

Nas portas das celas, vemos o cotidiano dos presos. Por meio de suas colagens e inscrições, Vergara dá vida e mostra aquilo que seria esquecido e sepultado sem velório. A paixão pelo futebol, fotografias de mulheres, o desejo de rever a família, lençóis amarrados simbolizando o plano de fuga, a conversão à religião. Aos presos, a possibilidade de existir de algum modo, a possibilidade de não sucumbir perante o esquecimento, perante o apagamento da sua memória.

A recriação do ambiente, deslocado da sua lógica inicial de prisão, coloca o espectador – e neste ponto, não posso mais do que falar por mim, ou seja, da minha experiência como espectador – em um lugar desconfortável. Para ler os recortes, as inscrições, entro nas celas recriadas por Vergara. Nas portas descascadas, toda uma história se inscreve ali: quantas pessoas tocaram aquelas grades, estiveram ali? Quem foram elas? O que fizeram para ser presas? Tantas histórias, tantos apontamentos. E onde está a separação entre arte e vida?

Vergara se arrisca e mostra aquilo que jamais veríamos, recuperando as “marcas extintas dos que lá estavam”¹⁷. Ao adentrar os escombros da implosão do presídio Frei Caneca e montar uma instalação com as portas que resistiram, ele desfataliza o segredo, tornando visível aquilo que a sociedade constantemente se esforça para esquecer, em um lugar onde, segundo ele, “não há nada para ser visto”¹⁸. Rompendo com os muros da prisão, muros intransponíveis, muros que calam, que silenciam, Vergara sufoca os espectadores com o título “Liberdades”.

Como Vergara, o artista contemporâneo é aquele que está na posição de “fazer ver” o que não está claro na superfície, o que é preciso “cavar” para encontrar. Reconhecendo que um momento histórico suporta em si diversas temporalidades distintas e potencializando aquilo que está em suspenso, artistas como Carlos Vergara possibilitam uma experiência transformadora, direcionando o olhar do espectador para possibilidades praticamente desaparecidas e esquecidas, que passam ao largo do nosso cotidiano.

Assim, a arte contemporânea dirige a atenção para aquilo que é abortado. Em todo vivido, encontra-se parte de algo não vivido. A efetuação de uma possibilidade tem em sua contrapartida a não efetuação de milhares de outras possibilidades, a ausência que se faz presente.¹⁹ A arte ergue-se contra os determinismos, ao deslizar sobre a busca de campos possíveis. Ao mesmo tempo que se apega ao seu tempo, imagina as múltiplas possibilidades que estão escondidas nele. Como em um trabalho de perscrutação, de arqueologia, ela faz reviver, através de formulações, aquilo que está em algum lugar, mas não está visível. Ser contemporâneo significa “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009:40).

É justamente mostrando aquilo que não aparece (AGAMBEN, 2009; CANCLINI, 2010; RANCIÈRE, 2009a, 2009b) que a arte contemporânea se situa na posição de iminência. Foi o que fez Teresa Margolles, que na Bienal de Veneza de 2009 trabalhou com pedaços de vidros de carro resultantes de execuções feitas pelo narcotráfico mexicano. Os assassinos atiravam nas vítimas através do vidro do carro. A polícia chegava e removia os corpos, os bombeiros chegavam e recolhiam o carro, mas o vidro ficava no local do acidente. Margolles utilizou o elemento esquecido para mostrar o oculto, adotando o caminho da sugestão, da narração – e não o da informação.

Novamente se trata, para o espectador, de juntar as partes. Em momento nenhum, Margolles opta pela espetacularização da dor. Ela poderia ter exposto fotos dos corpos, depoimentos dos familiares, a repercussão dos casos, mas resolveu trabalhar com o oblíquo, como é costume na arte contemporânea. Ao escolher o oblíquo, o artista opta por não representar a vida, e sim por aumentá-la, por intermédio dos seus fragmentos. Ao fragmentar-se, a arte se expande, atravessa as fronteiras e se desterritorializa, retirando a carga de importância do fato específico, levando em consideração o que normalmente nos passa despercebido.

A arte contemporânea aparece como arte crítica na medida em que nos coloca diante de outro regime de possibilidades, por meio de caminhos de sugestão que não estão dados, fazendo as perguntas que nos permitem perceber o que Canclini chama de “outros pactos de verossimilhança” (CANCLINI, 2010). A ideia é escapar de interpretações uniformizantes e homogeneizadoras para entrar em um regime de desconstrução que permite enxergar as coisas de outra maneira, perceber que os relatos são múltiplos, e que o dissenso perceptivo-sensorial trabalhado pela arte contemporânea é libertador e democrático.

Concluindo, a política da arte contemporânea está na sua intervenção na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”

(RANCIÈRE, 2005:17), ou seja, na abertura de um campo de possíveis que propicia a emancipação do espectador. A percepção envolvida nas práticas artísticas contemporâneas propõe uma redefinição das relações do espectador com as coisas e com os sujeitos.

A importância do teatro – e da arte – contemporâneo está não apenas no que ele é, mas no que pode fazer e suscitar nos espectadores. As novas formas políticas não estão dadas – elas têm que ser inventadas. O caminho da arte é o da sugestão, da provocação e não o da proposição. Não existem fórmulas prontas, relatos únicos ou diretrizes gerais. As grandes narrativas caíram e a atitude política a ser tomada há de passar inevitavelmente pela negação dos determinismos generalizantes e pela afirmação política das singularidades. Se a arte possui alguma função, certamente não é a de mudar, mas a de disponibilizar a mudança. Ela é apenas o ponto de partida.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. Jan.-abr. 2002, n. 19, pp. 20-28.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANCLINI, Nestor Garcia. Sociedad sin relato: antropologia y estética de La inminencia. Buenos Aires: Katz, 2010.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 2000.

COCCHIARALE, Fernando. Quem tem medo da arte contemporânea? Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2006.

DELEUZE, Gilles. Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: 2010.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. pp. 142-81.

GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GUMBRECHT, Hans. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

LAZZARATO, Maurizio. O acontecimento e a política. In: As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LE BRETON, David. As paixões ordinárias. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO PAIS, José. Dolências e indolências da vida cotidiana. In: Lufa-Lufa Quotidiana. Ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana. Lisboa: ICS, 2010. pp. 21-69.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005. 144

_____. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia: e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹ Entrevista de Enrique Diaz a Daniela Amorim. In: <<http://www.questaodecritica.com.br/2009/07/sobre-in-on-it-e-outras-coisas>>. Acesso em: novembro de 2011.

² Agradeço ao ator Caio Riscado, por ter gentilmente me mandado a fala.

³ Esse termo é meu, mas baseado na leitura de LE BRETON (2009), especialmente nas pp. 41-43.

⁴ O Globo, Segundo Caderno, sábado, 26 de março de 2011, reportagem de capa.

⁵ Tradução do autor: “A questão, disse Haacke, não é apenas dizer alguma coisa, tomar posição, mas também criar uma provocação frutífera... As formas falam e o sujeito se inscreve nas formas” (tradução própria.). Ver CANCLINI, 2010, p. 36.

⁶ Ver CANCLINI, 2010, pp. 173-79.

⁷ Ver FERNANDES, 2010, pp. 66-67 e <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1579,2.shl>>. Acessado em: julho de 2010.

⁸ Entrevista de Antonio Araújo. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1579,1.shl>>. Acessado em: novembro de 2011.

⁹ Tradução do autor: “a experiência de perceber as outras possibilidades de ser que fazem necessário o dissenso, e não a fuga”.

¹⁰ Tradução do autor: “a abolição de barreiras transcende o artístico e deseja ser, com frequência, uma reflexão sobre o estado do mundo”.

¹¹ Neste ponto se encontra o vínculo entre arte e política... a arte tem relação com a política por atuar em uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. A experiência estética, como experiência de dissenso, se opõe à adaptação mimética ou ética da arte com fins sociais. Sem funcionalidade, as produções artísticas tornam possível, fora da rede de conexões que fixavam um sentido pré-estabelecido, que os espectadores dediquem sua percepção, seu corpo e suas paixões a algo distinto da dominação (tradução própria).

¹² Apud DELEUZE, 2010:93.

¹³ Esta citação de Balzac foi retirada de MACHADO PAIS, 2010, p. 24.

¹⁴ Estética relacional é um conceito desenvolvido pelo filósofo Nicolas Bourriaud. Aqui, não pretendo esmiuçar o que Bourriaud propõe com esse conceito, contudo cabe afirmar que ele está em sintonia com a discussão que estou fazendo, na medida em que analisa a arte contemporânea mediante a relação entre espectadores e obras de arte. Ver BOURRIAUD, 2009a.

¹⁵ Entrevista com Todorov. O Globo, Segundo Caderno, 27 de abril de 2011, p. 2.

¹⁶ Extraído de <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=269272>>. Acessado em: julho de 2011.

¹⁷ COELHO, Frederico. Liberdades. Passagem extraída do artigo contido no folheto da exposição.

¹⁸Entrevista de Carlos Vergara concedida a Frederico Coelho. Folheto da exposição, p. 4.

¹⁹Gabriel Tarde afirma: “Não podemos pensar na decisão que foi tomada sem pensar ao mesmo tempo nas que não o foram; além disso, estamos convencidos, com razão, de que, se a primeira não tivesse sido tomada, uma outra o teria sido” (TARDE, 2007, p. 218). Para ele, a escolha de uma possibilidade consistiria na exclusão de várias outras e nada existiria sem escolhas, que comportam recortes e exclusões.

A Ritualística Fúnebre dos Povos do Mar: Cismogêneses e Semióticas das Performances Sociais

Potyguara Alencar dos Santos

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília (PPGAS/UnB)



Resumo:

O artigo traz o relato etnográfico da Visita, ritual oral fúnebre praticado pelos habitantes da comunidade de pescadores marítimos de Tatajuba, localizada na costa extremo-oeste do estado do Ceará, a 365 quilômetros de Fortaleza. Em observância aos comentários de teoria e método antropológicos clássicos de Gregory Bateson, Victor Turner, Marcel Mauss, Peter L. Berger e Lévi-Strauss, intentam-se abordar os atores e as simbologias de composição da cena ritual da Visita, compreendendo o seu enredo como um signo amplo onde cismogêneses e semióticas se afirmam nas diversas interações cerimoniais. Em que medida o rito oral fúnebre, onde é celebrada a passagem de um ano do falecimento de um mestre de embarcação, pode ser lido a partir da composição artístico-performática negociada pelos seus elementos rituais? Como campo de discussão compartilhado, fazem-se comunicar a antropologia da religião, a semiótica peirciana e a antropologia da arte e do rito, pensando as possibilidades de interpretações oferecidas por essas subáreas.

Palavras-chave: antropologia da arte e do rito; rituais orais fúnebres; semiótica; cismogênese; comunidade de pescadores marítimos.

Abstract:

The article presents the ethnographic account of the Visita, oral funeral ritual practiced by the inhabitants of the fishing community of Tatajuba, located in the far western coast of the state of Ceará, 365 km from Fortaleza. Paying attention to the comments from classic anthropological theory and method of Gregory Bateson, Victor Turner, Marcel Mauss, Peter L. Berger and Lévi-Strauss attempts to approach the actors and setting the stage symbologies ritual of the Visita, including its plot as a large sign which schismogenesis and semiotic interactions assert themselves in the various ceremonies. To what extent the oral funeral rite, which is celebrated the passage of a death year of a master of raft, can be read from the artistic and performative composition negotiated by their ritual elements? It tries to relate some field of a shared discussions, like the anthropology of religion, the semiotic of Charles S. Peirce, and the anthropology of the art and rite, and it thinks about some possible interpretations brings by the interaction between this sub-areas.

Keywords: anthropology of art and ritual; oral funeral rituals; semiotic; schismogenesis; sea fishing community.

Introdução

Os ritos de sagração podem ser lidos através da composição artístico-performático das suas simbologias? Como a teoria antropológica da arte e do rito e a análise semiótica peirciana podem recepcionar um ritual oral fúnebre praticado numa vila de pescadores marítimos do Nordeste brasileiro? O artigo aborda essas questões tomando o relato etnográfico resultante de três anos de pesquisas etnográficas empreendidas junto aos habitantes da comunidade de Tatajuba, localizada na porção extremo-oeste do litoral do estado do Ceará, a 365 quilômetros de Fortaleza, região em que se presenciou e se participou da ritualística da Visita¹.

A Visita é um ritual oral praticado após um ano da morte de um habitante da vila de Tatajuba. Nesse cerimonial, os visitantes, que formam o corpo do público partícipe, produzem uma reunião concentrada na parte frontal e exterior da casa do falecido. Pela guia de um puxador de visitas (cerimonialista), desdobram-se um conjunto de salmodias, cânticos de sagração e libações que visam interceder pelo “bom caminho” da alma velada. No enredo da ritualização, afigura-se a presença da viúva, ou parente mais próximo do morto, do cerimonialista e dos celebrantes, que são chamados de visitas. Como signos de composição, tem-se a mesa cerimonial com os elementos ostensórios – a arruda, o livro de cânticos, a bacia com água e a manta roxa –, que são depositados no círculo formado na frente da casa do falecido pelos visitantes. Em quatro horas de celebração é observada uma interação ritual onde as simbologias se combinam e fazem revelar significados da morfologia da cena ritual e da distribuição diferencial dos papéis, algo que será interpretado através do conceito de cismogênese², de Bateson (2006).

Concebe-se a hipótese de que o rito da Visita praticado pelos habitantes da vila de Tatajuba seria uma situação ritual que procura, entre outras coisas, manifestar a presença espiritual do falecido no seu antigo território familiar, que é a casa da sua esposa enviuvada e sua antiga morada. Para recebê-lo, ou para que os presentes o “visitem”, a casa passa por uma série de ações rituais consagratórias e práticas de ornamentação do seu interior e da sua parte exterior. Nesse sentido, tanto os participantes visitam a antiga morada do falecido como o próprio ente espiritual visita e se despede da sua morada; essa relação acaba fazendo do espaço físico e arquitetural da casa um esteio mágico-religioso onde todas as simbologias se ancoram e existem. A casa do falecido é o espaço onde as simbologias se tornam figuras presenciais que envolvem todos os participantes da ritualística.

Na análise a ser empreendida aqui, o ritual da Visita vai ser tratado como um compósito, situação analítica proposta por Bateson (2006), que defende a produção do relato etnográfico de um ritual como um meio que negocia com três tipos de dimensão: [i.] dados socioculturais de contexto (O que é o rito? E como socialmente ele é estruturado?); [ii.] dados estéticos de composição da cena (Quais são os elementos rituais? Quais são as simbologias máximas?); [iii.] figuras posicionais de atores rituais (Quem faz o ritual e quais são suas posições no seu interior?). É essa estrutura triádica que concebe um esboço do método de análise que Bateson (2006), na obra *Naven*, chamou de estrutura compósita, proposta que será empregada na interpretação do

rito da Visita. No seu relato etnográfico, o antropólogo intentava “descrever um determinado comportamento cerimonial do povo iatmul da Nova Guiné, no qual os homens se vestem como mulheres e as mulheres como homens” (Bateson, 2006, p. 70). Notadamente, a preocupação de Bateson, no livro *Naven*, era pensar o significado de um determinado ritual na sua relação funcional-estrutural direta com a cultura iatmul da Nova Guiné. Sua preocupação, como explica Lipsit (1982), se volta para a compreensão dos comportamentos sociais dentro da instituição ritual. Nesse sentido, a cultura é referida ao rito e o rito é referido à cultura, criando uma situação analítica em que ambos constroem suas existências.

Diferentemente da análise dos rituais dos povos da Nova Guiné, a análise da Visita, ritual manifesto na vida cultural da comunidade de pescadores marítimos de Tatajuba, no Nordeste brasileiro, procura entender a sua estrutura interna de composição, valorizando seus signos interativos humanos e não humanos, materiais e não materiais e suas interpretações em termos dos códigos estéticos manifestos nas simbologias das formas em geral, onde objetos, pessoas e espíritos articulam um círculo mágico-religioso e artístico-performático.

Lugares de ritualização da morte numa comunidade marítima do Nordeste do Brasil: a expressão da *Visita* no contexto de um interesse etnográfico

A vila de Tatajuba, comunidade marítima onde ocorre o ritual oral fúnebre da Visita, pertence à comarca distrital de Camocim, município que fica a 365 quilômetros de Fortaleza, Ceará.

Assentada no centro de um campo de dunas fixas, a vila, na sua configuração espacial atual, conta com cerca de novecentos habitantes³, que estão distribuídos em três pequenos núcleos populacionais: as populações que vivem à margem direta da camboa – categoria local que designa o fluxo de marés que adentra o continente circulando o território da vila (ver Figura 01) –, as populações “das matas”, como são chamados os habitantes que moram afastados da zona de preamar, e plantam roçados de leguminosas em regiões de um mata de transição entre o planalto sedimentar das serras úmidas cearenses e a caatinga, e, por fim, as populações “das baixas”, que vivem numa região de relevo pouco acidentado e propício ao pastoreio junto da faixa litorânea.



FIGURA 01

Na foto, centro local da comunidade marítima de Tatajuba às margens da camboa. Numa zona de preamar parcialmente ilhada pelas águas do mar, as relações sociais e ecológicas com o ambiente biofísico costeiro são notáveis pelo exercício diário da pesca marítima e da mariscagem nos terrenos alagados.

Foto: Rafael L. Rocha.

A pequena pesca artesanal marítima baseada numa forte sociabilidade de grupo, como já evidenciaram outros pesquisadores em comunidades marítimas diversas (Sautchuk, 2008; Adomilli, 2000), a mariscagem [catação de mariscos] em terrenos de mangue, a agricultura de base familiar e o turismo comunitário se afiguram como as principais atividades econômicas exercidas pelos seus moradores.

Na região, pesquisas etnográficas exploratórias e intensivas, desenvolvidas entre outubro de 2007 e dezembro de 2010, tentaram abordar, entre outras coisas, alguns aspectos da vida ritual da vila: o conhecimento das práticas socioculturais da comunidade marítima e suas expressões rituais nas atividades laborais (na sociabilidade da pesca, na catação de mariscos, no plantio, etc.), acompanhando, também, alguns ritos de sagração, a exemplo da Visita, e um pouco da ritualística lúdica praticada pelos seus habitantes, como o evento festivo da regata de jangadas em alto-mar, competição esportiva promovida anualmente pela Associação Comunitária dos Moradores de Tatajuba (Acomota).

No cotidiano da comunidade marítima, as ritualísticas relacionadas à morte são registradas no próprio evento do óbito de algum morador, quando a capela de São Francisco de Assis é aberta ao velório, e também nas cerimônias que marcam a data de algum aniversário de falecimento. No caso da Visita, o que se tem é um ritual realizado um ano após os ritos do sepultamento.

Diferentemente do que poderia acontecer em outros contextos, percebeu-se que, na vila de Tatajuba, o velório encontra o seu lugar cerimonial no templo religioso, que é a capela, enquanto os ritos pós-funerários, de recordação da data de falecimento, se realizam obrigatoriamente na antiga residência do falecido.

Tendo as suas relações sociais atreladas às relações ecológicas com a pesca marítima, que ainda é a principal atividade produtiva da localidade, os habitantes de Tatajuba, à semelhança do que acontece em outras comunidades marítimas do Nordeste do Brasil e na atividade pesqueira artesanal de um modo em geral (Diegues, 1999), encontram no “mundo do mar” o território simbólico dos riscos (Maldonado, 1993, p. 54). Nesse sentido, entende-se que

falar de risco vai nos levar a atitudes marítimas (...) com relação aos perigos e às incertezas da pesca, com relação à sensação de liberdade e ao mesmo tempo de vertigem que causa nos pescadores a amplidão do mar (...) ao ter que incorporar o risco e o medo cotidiano ao seu modo de ser, a ordenação existencial dos pescadores gera comportamentos muito significativos e de importante conteúdo simbólico (grifo meu) (Maldonado, 1993, p. 55).

O interesse por acompanhar os ritos orais fúnebres surgiu quando o pesquisador foi noticiado da morte de um pescador, conhecido seu das vezes em que o acompanhava nas atividades da “pesca na risca” [vocativo êmico que diz do limite retilíneo do território náutico onde a terra firme deixa de ser vista]. A morte daquele amigo e pescador veterano da vila – ocasionada por uma parada cardíaca que o acometeu durante um mergulho – levou o pesquisador a se perguntar pela antropologia das emoções e pelas expressões rituais envolvidas no evento da morte dentro de uma configuração societária onde todos são, em menor ou em maior grau, “aparentados” (Ricarto, 2009, p. 28). No seu trabalho, Ricarto (2009) aborda as relações inter e intrafamiliares da organização social da vila, que os próprios moradores tratam como uma morfologia de grupo onde “todos são aparentados de todos” (idem).

A curiosidade pela temática das ritualísticas fúnebres resultou na descoberta do cerimonial da Visita, com todas as suas expressões rituais próprias e a organização simbólica que envolve a sua consecução. O que vai ser apresentado aqui, e que pode ser chamado de uma análise de ritual (Peirano, 2001), é o resultado de uma participação no cerimonial ocorrido um ano após a morte de um mestre de embarcação, falecido de morte natural, com 92 anos, na própria residência. A cerimônia a ser relatada ocorreu na noite de 14 de novembro de 2010, ocasião em que o pesquisador fazia sua oitava incursão a campo.

É preciso observar que não é mais relevante buscar na análise que segue uma percepção dos lugares do risco nas atividades laborais dos habitantes da vila – lugares onde o perigo da morte é premente, como o mar alto e a camboa, por exemplo –, mas justamente pensar as instâncias onde a morte, como um acontecimento por si só expressivo, é ritualizada por essas populações, lugares onde ela é levada ao conhecimento de uma reunião concentrada de indivíduos que performatizam dramaticamente o seu evento. Ficamos aqui com a linguagem performática da Visita, rito oral fúnebre ainda hoje presenciado na comunidade marítima de Tatajuba.

Teorias antropológicas clássicas do rito e da arte e suas mediações

Um inventário abreviado das teorias antropológicas clássicas do rito recorreria, em termos mais expressivos, a três representantes: Marcel Mauss e a escola etnológica francesa, em caso particular exemplificada pelo ensaio *A expressão obrigatória dos sentimentos: rituais orais funerários australianos* (1921) – que é de estrita importância para o contexto da análise trazida por este artigo –; Victor Turner, que procura tratar o rito como uma performance social manifestante de relações estruturais através dos seus significados cerimoniais; e Gregory Bateson, nome que centralizará o campo teórico-metodológico definido na análise do ritual da Visita.

Inaugurando uma subárea que seria conhecida como antropologia das emoções, Mauss (2005) produziu uma série de ensaios que objetivava tratar o rito e a base dos sentimentos sociais negociados no seu interior. Pela avaliação maussiana, os rituais orais fúnebres, assim como outros campos rituais, seriam instituições que tendem, pela sua natureza agregadora de significados, a integrar uma diversidade de outras instituições sociais: assim, os ritos religiosos, são também, em certa medida, simbologias artísticas onde se manifestem os usos culturais de formas estéticas, como a pintura, as artes pictográficas, os grafismos em geral, as indumentárias rituais, as plumárias, entre outros. É nessa condição de significados múltiplos, onde não apenas o rito sacro é expressivo, mas também a composição estética da obra, que a ritualística da Visita será compreendida. Pois sendo o ritual um jogo interativo de palavras sacras, de cânticos e hinários e comportamentos cerimoniais humanos, ele também pode ser visto com um jogo expressivo e composto em que a religião e a arte se apresentam, antes de tudo, como instituições comunicativas do anseio por representações icônicas do sagrado. Berger (1985) vai tratar essas representações icônicas como símbolos de religião entre a sacralidade e a corporeidade, instantes de comunicação e de superação da vida material rumo a uma mediação gnosiológica; no caso da nossa análise, a mediação comunicativa se daria entre entes rituais – os visitantes – e entes espirituais – a presença espiritual ou metafísica do falecido no espaço ritual da sua antiga morada.

Victor Turner seria outro nome de centro nos estudos que pensam a relação entre rito e arte. Na obra *The anthropology of performance*, Turner (1988) produz uma análise que amplifica a razão estrutural simbólica da ritualística e toma como objeto diversidades das manifestações performáticas da vida social. Assim, o rito é compreendido antes de tudo como uma instituição que expressa conflitualidades entre posições e comportamentos sociais. Objetivando abordar essas formas, Turner (1988) tenta empreender tanto uma leitura interna das partes que compõem a instituição ritual como também uma leitura mais ampla, em que o rito é referido às experiências sociais costumeiras: a sociedade é, por esse dispositivo de análise, estruturada e analisada a partir dos seus lugares de ritualização, onde o social revela as suas conformações mais profundas com os significados dos dramas religiosos, dos eventos artísticos, entre outros. Segundo a interpretação de Turner (1988), o objetivo da análise das performances sociais é tornar os significados como que translúcidos, fazendo se abrir a dinâmica interativa dos atores a uma leitura simbólica.

Outro representante desse campo de discussão é Claude Lévi-Strauss, que dedicou alguns de seus ensaios à interpretação do valor estrutural do rito, sempre pensando a relação irmanada da instituição ritual com uma mitonarrativa de fundo. O que mais interessa ao contexto da nossa análise é a sua definição do fenômeno artístico, trazida da sua obra *O pensamento selvagem*. Nela, Lévi-Strauss (1996) não procura definir domínios diferentes da arte primitiva e da arte moderno-contemporânea, nem marcar fronteiras entre os rituais religiosos e a arte. Numa definição mais ampliada e longe de categorias de distinção, o antropólogo está classificando a criação artística dentro de um

“[...] quadro imutável de um confronto entre a estrutura e o acidente, em busca do diálogo, seja com o modelo, seja com a matéria, seja com o usuário, levando em conta este ou aquele cuja mensagem o trabalho do artista antecipa (grifo meu) (Lévi-Strauss, 1996, p. 43).

O comentário de Lévi-Strauss (1996) concebe uma relação entre arte e manifestação ritual que garante tratarmos o fenômeno religioso como um evento artístico-performativo, na medida em que os significados podem ser colhidos através de uma perspectiva interpretativa estrutural das relações entre os homens e os elementos rituais. Rumo a esse objetivo, recorre-se também à antropologia da ritualística de Bateson (2006), que vai fazer do rito um campo analítico capaz de expressar as relações intersujeitos. É essa relação entre *dramatis personae*, que são os atores rituais, e tudo aquilo que a sua dinâmica social revela dentro e fora da instituição ritual que Bateson vai classificar de cismogênese. Assim é definido “o processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa dos indivíduos” (Bateson, 2006, p. 219). Esse autor pensa o conceito a partir da evidência de que as instituições rituais, como são os eventos religiosos, expressam diferenças entre papéis e figuras sociais que negociam dentro de um universo simbólico um determinado status quo; isto é, o rito seria a expressão dos arranjos interativos que gestam os caracteres culturais de modo geral.

Para a análise do rito da Visita, o conceito de cismogênese será importante na definição dos papéis posicionais de cada *dramatis personae* que participa da ritualística, localização que também proverá a possibilidade de uma análise mais apurada da própria realidade contextual em que a manifestação mágico-religiosa está inserida. Assim, distinguem-se dois domínios da nossa análise: [i.] o domínio da análise cismogênica – com a descrição das “pessoas cerimoniais”, das suas diversas funções e de como essas *dramatis personae* interagem dentro e fora da instituição ritual; [ii.] o domínio da análise semiótica – com a abordagem dos signos que transitam no interior da cena ritual, pensando suas conformações estéticas a partir da interação entre figuras humanas e não humanas, materiais e metafísicas.

À maneira dos relatos etnográficos produzidos por inúmeras tradições antropológicas, a descrição do ritual da Visita, bem como dos seus instantes pré-ritualísticos, valorizará o detalhe narrativo das cenas e a composição descritiva dos espaços onde pessoas, entidades e objetos interagem criativamente. É menos a investida interpretativa estrita e mais a narrativa resultante da experiência observacional que se irá privilegiar nos relatos a seguir.

O espaço arquitetural da casa como um elemento icônico de sagração: eventos pré-ritualísticos da *Visita*⁴

Um telhado de duas águas, a sala ampla, o corredor cruzando a frente das portas de dois quartos, uma cozinha enegrecida pela fuligem do fogão a lenha. A casa (ver Figura 02) era uma acomodação erguida com paredes de argila e com armações da madeira regionalmente conhecido por sabiá, produto colhido na mata que ficava ali próximo. Nela, residiu por quase meio século o mestre de embarcação⁵ cuja alma seria lembrada no ritual da *Visita*, cerimônia que marcava a data de um ano da sua morte.



FIGURA 02

A casa, na condição de signo objetal, é o lugar do acolhimento das visitas. O ritual se desenvolve na sua totalidade na parte frontal da moradia, na frente da sua varanda.

Foto: Rafael L. Rocha⁶.

Na cozinha, o vapor das panelas e a conversa das mulheres davam o humor de um encontro comemorativo, não fosse a recordação fúnebre que a cerimonia religiosa a começar às 18 horas deveria marcar. A viúva está a produzir o doce de coco, a cozinhar a mandioca e a fazer o café, produtos que serão distribuídos entre as visitas que formam o corpo dos celebrantes. Como a enobrecer o seu papel dentro do rito contemplativo, ela produz laços com as folhas da árvore regionalmente conhecida por carnaúba, fitas que servirão ao ornamento dos vários quadros de santos da casa; entre essas imagens, a fotografia do falecido destacada na parede entre as asas de dois anjos de gesso. A filha mais nova da família, com a mesma disposição materna, varre a sala e o corredor, ação que incensa os espaços com a poeira do chão feito do barro batido.



FIGURA 03

Antes da Visita, os preparos começam com a limpeza dos utensílios domésticos e dos móveis; a refeição que será servida é produzida pelas mãos da viúva e das suas filhas. Na foto, detalhe do quintal da casa, local onde os objetos são colocados para secar debaixo de algumas árvores da carnaúba, planta regional que fornece as fibras com as quais são fabricados alguns pequenos ornamentos da cerimônia, como crucifixos e laços.

Foto: Rafael L. Rocha.

Em atos pré-ritualísticos, em que é demonstrado o zelo da família ao acolhimento da alma velada, a casa é limpa e ornamentada para ser aberta aos visitantes e revisitada pela própria alma do falecido. Por um comentário teórico de Berger (1985), a casa, na condição de espaço arquitetural, poderia ser lida como a representação icônica da sagração, elemento de acolhimento de todos os entes físicos e espirituais que comporão o campo mágico-religioso do ritual. Nesse sentido, essa representação icônica do sagrado passa por dois tratos: [i.] o trato da purificação do seu interior habitado – chão, paredes, móveis, quadros e os demais utensílios são limpos e organizados para recepcionar as visitas; [ii.] o trato da purificação do seu espaço externo e frontal – o terreiro de areia defronte a casa, o portal da entrada principal e a cumeeira da varanda, além de serem limpos pelo mesmo esforço familiar, receberá os objetos ostensórios que comporão o ritual: a mesa, a manta roxa, a bacia com água, a arruda, o crucifixo e o livro de salmodias, elegias e cânticos. O segundo ato de sagração, que é o próprio acontecimento da Visita, se dá sob a presença de outra *dramatis personae*, que é o puxador de visitas. A pessoa cerimonial do puxador de visitas é escolhida dentre os habitantes da vila, embora não se tenha claro o critério dessa escolha. Geralmente se prontificam à tarefa o indivíduo que já lida com as atividades pastorais da capela, ou que por algum dom de cura através de orações já é conhecido pelos demais como representante das atividades religiosas comunitárias. Na Visita, o puxador é aquele que recita as elegias e salmodias e quem também conduz os cânticos que sucedem as orações.

No espaço externo e frontal à antiga casa do falecido, a Visita encontra a sua manifestação cerimonial. A casa, como elemento de significação total – por ser moradia dos vivos e dos mortos,

–, se integra, naquele mesmo terreiro de areia que volteia todo o espaço, ao corpo de celebrantes formado pelos visitantes, a viúva e sua família e o puxador de visitas. Aos poucos, a residência, que era o monumento de uma recordação da presença de um corpo físico hoje ausentado, surge como oratório, campo de manifestação expressiva, lugar a partir do qual as preces são alçadas.

A Visita

Na frente da residência, a viúva havia organizado cadeiras ao redor de um altar, em cima do qual depositara uma bacia de zinco com água e pequenos galhos de arruda. Seu esposo havia falecido de morte natural havia um ano, aquela seria a cerimônia que marcaria o aniversário de falecimento; momento ritual igualmente obrigatório na vida da maioria dos habitantes da vila de Tatajuba. Um membro da família da viúva, perguntado sobre o sentido da Visita, respondeu que, além de rezar pela alma do esposo da viúva, intercedendo para que ele merecesse “o bom caminho”, pedia-se pela proteção da sua casa. Em outra resposta, explicava-se que, caso o espírito do morto estivesse ainda presente nos antigos lugares onde habitava, os visitantes o encaminhariam à sua trajetória espiritual, intercedendo através de orações e cânticos.

Num coro de viajantes, chega o puxador de visitas, acompanhado de mulheres e jovens. Vem cantando hinos religiosos, e cada um dos membros dessa procissão pela noite traz sua vela empunhada. Os visitantes vieram de vilas distantes do litoral. Todos se encontraram na estrada, e desse encontro produziu-se um cortejo que se prologara até a casa onde seria realizada a Visita. O puxador de visitas à frente do coro de mulheres portava o que parecia ser um caderno, água benta numa garrafa e um lenço roxo. Segundo informações, o celebrante das visitas costuma ser sempre a mesma pessoa, que cumpre as mesmas ações rituais em todas as casas: abrir a celebração com a menção do nome do falecido e da sua família, iniciar uma elegia cerimonial com o nome de santos e apóstolos da Igreja católica, guiar o rito de aspersão da água benta e “puxar” (conduzir) os cânticos da celebração. Na vida religiosa costumeira da vila, o celebrante se confunde com o ministro da Igreja, que abre e cuida da capela aos domingos e datas extraordinárias. As visitas são amigos e parentes do falecido, embora também se façam presentes pessoas mais distantes dessa sociabilidade íntima.

Um ambiente silencioso espera o puxador de visitas e os visitantes que o acompanham. A viúva tem a cabeça baixa e está em pé, ao lado da mesa cerimonial, na frente da varanda da sua habitação. O puxador de visitas, no instante em que chega, começa a rememorar o nome do morto e dos familiares presentes, trazendo uma lista de intenções nominais que é acompanhada de expressões de bênção e graça. A ação ritual seguinte é a convocação detalhada, e também nominal, de uma hagiografia de santos e apóstolos, cujos nomes são clamados um após o outro junto a um versículo de interseção: “São Sebastião, São Jorge e São Tadeu... intercedei a Deus pelo caminho do filho amado! Santa Bárbara e Santa Luzia... intercedei a Deus pelo caminho do filho amado!”. Os nomes dos santos são proferidos pelo puxador de visitas, enquanto os visitantes proferem a segunda parte do verso. Após essa hagiografia, o puxador de visitas estende uma pequena manta roxa com um crucifixo bordado sobre a mesa cerimonial. No centro dessa

manta, o caderno de orações é aberto. Dá-se início, pela ação do cerimonialista, à reprodução de versos oratórios cujos temas mesclam nomes de personagens bíblicos e suas histórias de martírio, salmodias de Davi, pai-nossos e ave-marias. Não se divisa um ordenamento entre os temas da oração, os nomes se misturam na sucessão dos versos proferidos com celeridade, ora um ou outro interrompido por uma tomada de fôlego do celebrante. Percebe-se que nem todos conhecem de cor todos os versos: os jovens permanecem silenciados pela voz dos mais velhos, que ditam e repetem com precisão a maioria das orações, ato cerimonial que gera uma paisagem sonora única, onde todas as bocas parecem a um só tempo lamentar o evento da morte e glorificar a alma do falecido, a pessoa da viúva e o território ritual da casa, que também é motivo de bênçãos. Os homens, embora pareçam afastados dessa reunião concentrada de mulheres, não deixam de resguardar o respeito silencioso que dá amplitude às vozes femininas. Quando, por exemplo, alguma criança de colo se põe a chorar, o pai a recolhe dos braços da mãe e logo se precipita a levá-la para longe do grupo de pessoas, só voltando quando o bebê já estiver dormindo. As conversas são evitadas, ou são abafadas pelas mãos em concha de quem as pratica, sempre num ato de discrição e comedimento. A viúva, figura que junto com o puxador de visitas é um elemento de centro, permanece de cabeça baixa durante quase toda a ritualística, resguardando a própria boca de proferir as salmodias, elegias e orações. Em silêncio contemplativo, a emoção fica clara no seu rosto, que preserva o perfil das emoções expressivas do choro incontrolável. Em algumas cerimônias, conta-se que a viúva ou o parente mais próximo que a substitui muitas vezes não conseguem controlar as emoções e acabam explodindo em possessões corporais que vão durar algumas horas.

Após os ritos orais, o puxador de visitas pede que todos formem uma fila na frente do altar da cerimônia. Junto à bacia de zinco, preparam-se a água benta, a arruda e a manta roxa com o crucifixo bordado. Cada participante se aproxima do pano e asperge água benta nas extremidades da cruz bordada utilizando o galho de arruda. Antes de começar o rito de aspersão, o puxador de visitas ensina como se deve aspergir, tratando da direção correta que a água deve tomar na imagem do crucifixo: da esquerda para a direita, da direção norte para a direção sul. Homens, mulheres e crianças repetem a ação ritual. Ao passarem pelo semblante circunspecto da viúva, todos a cumprimentam com um pequeno aceno de cabeça ou uma palavra de conforto. Terminado o ato cerimonial da aspersão, o puxador de visitas convida todos a acenderem suas velas. Dá-se início à ação ritual de cânticos. Os versos dos cânticos tematizam a paz espiritual e o sossego emocional; são como poemas de consolação que remetem às entidades do “Divino Deus” e da “Mãe Consoladora” como figuras de interseção contra pestes, desgraças, abandonos e lágrimas. A condução desse momento ritual, se pensada em relação a todos os outros, traz um humor diferente: a viúva já participa de uma canção, os homens se chegam às suas esposas e filhos em busca de formar um coro, parentes do falecido adentram a casa para preparar as refeições.

Os cantos dão um humor alegre à ritualística. A dispersão das pessoas parece indicar a proximidade do fim da cerimônia. Numa intervenção brusca, o puxador de visitas interrompe

os cânticos e dá a bênção final a todos os presentes; decorreram-se até esse momento cerca de quatro horas de cerimônia. As pessoas se dirigem à porta da casa para receber das mãos da viúva alguma oferta alimentar, que pode ser um pedaço de macaxeira cozida que fora preparada naquela tarde ou uma pequena porção de doce de coco. Numa alegria que contrasta com toda a compenetração de há pouco, as pessoas conversam jocosamente entre si. Outras já se preparam para seguir a pé pelas estradas vicinais de terra batida, caminhos que vão levá-los pela noite sem lua até suas vilas costeiras de origem. A Visita é cumprida, os mortos também tomam os seus caminhos.

Cismogêneses e semióticas nas suas efetivações simbólicas

Seguindo a proposta de Bateson (2006), empreende-se uma interpretação do ritual da Visita em termos da divisão dos papéis sociais/cerimoniais que dela fazem parte, bem como por meio da descrição dos elementos sógnicos que compõem a cena ritual. Em última análise, propõe-se aqui uma leitura interna daquilo que Turner (1974) chamou de processo ritual, tentando pensar a partir do evento da Visita uma inspiração analítica favorável à justificativa de ver “manifestação artístico-performática” onde comumente só se percebe uma “manifestação mágico-religiosa”. De antemão, afirma-se que a expressão artístico-performática do rito religioso da Visita pode ser respondida convenientemente à maneira da definição lévi-straussiana de processo artístico: “quadro imutável de um confronto entre a estrutura e o acidente” (grifo meu) (Lévi-Strauss, 1996, p. 43). Por estrutura entendem-se aqui, observando a definição de Peirce (2005), todos os signos despertos da mediação entre entes vivos, entes mortos e objetos ostensórios inanimados (embora não menos atuantes e participativos), enquanto por acidente se definem todas as individualidades humanas e não humanas que afirmam e desenvolvem os seus papéis durante o percurso da ritualística⁷. Peirce (2005) postula que

[...] um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido (...) o signo representa alguma coisa (grifo do autor) (Pierce, 2005, p. 46).

O ritual da Visita pode ser interpretado com base no seu contexto sociocultural originário e também pode ser lido visando a suas próprias dinâmicas de atores, simbologias e ações internas, excluindo de pensá-lo como gancho de uma análise cultural estrito senso. É baseada nesta segunda proposta que o tópico de análise foi concebido. Em definição geral, entende-se a Visita como um processo ritual de feitio mágico-religioso que se manifesta a partir de um processo artístico-performático de produção de signos inscritos nas interações entre coisas (objetos ostensórios e a casa), pessoas (a viúva, o puxador de visitas e os visitantes) e entes espirituais ou metafísicos (a alma intercedida em orações).

Na divisão dos papéis, observou-se uma diferenciação dos lugares dos grupos de mulheres e grupos de homens: a viúva, suas filhas e o coro de vozes é um coletivo de indivíduos do sexo feminino cujo lugar pré-ritualístico é a cozinha e o interior da casa, num primeiro momento, e o lugar ritualístico são as proximidades da mesa cerimonial. Desde o interior da casa, as mulheres

trazem as simbologias ligadas ao calor emotivo e provedor: o fogo de aquecer a comida cerimonial, o calor das palavras céleres que fazem as orações, o ritmo dos cânticos, a face ruborizada de choro da viúva. Na parte externa, e ocupando uma porção sempre paralela dentro da ritualística, os homens são figuras ausentadas de uma participação íntima: raramente se lembram de uma oração ou de um cântico, preferem cuidar das crianças a participar acuradamente da celebração; são dispersos, costumam conversar em momentos inconvenientes, embora tenham consciência do respeito que o momento demanda. Porém, essa polarização de lugares rituais é rompida quando nos lembramos da existência de outra figura de centro no processo ritual, que é o puxador de visitas, indivíduo representante do grupo de homens.

Esse lapso, ou quebra, na divisão estrita dos sexos e das suas funções rituais é o que Bateson (2006) vai tratar como cismogênese: apesar de tender a uma divisão estrita entre gêneros, o contexto por si só demonstra uma inclinação a uma nova diferenciação que destoa de qualquer princípio que coloque em oposição os entes do ritual por um critério classificatório de distinção de gêneros. É por essa “interferência inusitada” causada quando se interpõe à ritualística um mestre de cerimônia do sexo masculino que esses papéis rituais são tratados aqui como acidentes, à maneira da definição de Lévi-Strauss (1996), ao comentar sobre o processo artístico: não importam as conformações de gênero; à frente da celebração poderia se fazer presente um ente do sexo masculino ou feminino, o que importa, ao final, é a ação performática que esses agentes desenvolvem quando conduzem (“puxam”) as orações e cânticos, quando instruem os participantes a aspergir a manta roxa e quando promovem os ritos finais da celebração. Antes de serem figuras de posições de gêneros distintos – homem/mulher –, esses indivíduos são figuras performáticas, *dramatis personae* que desenvolvem ações rituais comunicativas dentro de uma reunião concentrada de signos.

A hipótese aventada aqui é de que os desempenhos desses indivíduos dentro do ritual não passam pelas suas posições socioculturais de gênero – mesmo dentro de um culto religioso onde as mulheres predominam de forma numericamente notável –, mas sim pela capacidade empreendida pelos seus participantes de manipular ações performáticas internas à própria cerimônia e ao urdimento de pantomimas e versos que dão suporte sígnico ao evento da Visita.

Dentro dessa performatização dos papéis cria-se um conjunto de expectativas corporais e orais que são administradas pelos sujeitos, disposições que sempre se afirmam no plano das relações: a introspecção e a emoção da viúva, a diligência dos visitantes, o poder da palavra do puxador de visitas sobre os outros partícipes ou mesmo o comportamento pouco atento dos homens ao ritual são exemplos dessas disposições; e todas elas, por sua vez, relacionadas intimamente umas às outras, estruturam um plano organizado de ações e contracenações. Mauss (2005) tratar essas expectativas como um “conjunto de expressões orais obrigatórias de sentimentos” (Mauss, 2005, p. 325), quando afirma:

[...] todas as expressões orais que não são essencialmente, não fenômenos exclusivamente psicológicos, ou fisiológicos, mas fenômenos sociais, marcados eminentemente pelo signo da não-

espontaneidade, e da obrigação mais perfeita (...) ficamos, se assim o desejarem, no terreno do ritual funerário, que compreende gritos, discursos, cânticos.

É essa não espontaneidade dada, embora não racionalizada pelos indivíduos, que aqui tratamos como performatização, ou, como vai especificar Turner (1974): uma performance social, a exemplo dos “ritos como as peregrinações religiosas e/ou ‘dramas sociais’” (Alves da Silva, 2005, p. 43). Observa-se, no entanto, que atos performáticos não são sinônimos de atos maquínicos, ou seja, situações em que todas as ações corporais são constrangidas em vista da formalização dos comportamentos. O conceito de cismogênese expressa justamente as inúmeras diferenciações que existem em uma suposta divisão rígida de status, gênero e posição familiar dentro do ritual; as quais são importantes na acomodação ou na exclusão de determinados comportamentos rituais, ao mesmo tempo que marcam posições assimétricas entre seus operadores práticos.

Um acompanhamento de longa data da manifestação ritual da Visita certamente levaria o pesquisador a evidenciar outras diferenciações no plano relacional de partícipes, relacionado tanto a mudanças epocais, quando transformações históricas redefinem dinâmicas culturais, como a aspectos situacionais. Imaginemos, por exemplo, contextos familiares em que o falecido não deixou uma esposa enviuvada, situações em que certamente existiria toda uma mobilização para realocar em status e direito o lugar de outrem na posição ritual que deveria ser acomodado por essa figura de expectativa que é a esposa do falecido. É por essa evidência que as posições rituais dos indivíduos são tratadas aqui como intercambiáveis, ou melhor, “acidentais”, de acordo com os termos conceituais de Lévi-Strauss (1996).

Os papéis rituais são acidentais, e não estruturais; isso marcado pela sua não fixidez em relação a determinações classificatórias: um homem ou uma mulher pode desenvolver a função de puxador de visitas a contento desde que seja um “homem da igreja”, o falecido não deixará de ser “visitado” caso não tenha uma viúva, entre outros interditos que não agem normativamente na instituição ritual da Visita.

Em contraponto às posições não regulares das figuras rituais, tem-se por outro lado uma vida material de objetos ostensórios e sagrados: a começar pelo espaço arquitetural da casa, a imagem do falecido na parede interna da residência, a mesa cerimonial, a bacia de zinco, a água, a manta roxa e os galhos de arruda, para lembrar somente aqueles que surgiram na descrição etnográfica. Também num plano relacional e estrutural, esses objetos transitam no fluxo das substâncias sagradas e se tornam representações icônicas, à maneira de Berger (1985). Vale lembrar que, por representação icônica, o autor compreende todos os signos que objetivam marcar uma situação de comunicação entre planos interativos contrários que caracterizam os ambientes mundanos e espirituais: o rito opera no sentido de fazer acreditar que durante a cerimônia o ente falecido visita, efetivamente, através da casa e de todos os objetos ostensórios mobilizados ritualmente por entes humanos vivos, a sua antiga morada, a sua esposa condolente e as suas visitas.

Considerações finais

O ritual da Visita é, antes de tudo, uma instituição de dupla efetivação cismogênica e semiótica. Predicá-lo na qualidade de ritualística fúnebre responde à sua condição de acontecimento ritual que procura operar em dois sentidos: efetivando a intercomunicação entre entes vivos e falecidos por meio de signos objetais mobilizados pelo rito e promovendo outra efetivação – essa mais sutil –, que é a finalização, ou trancamento, dos ritos orais funerários que começaram um ano antes, a partir do momento em que o falecimento foi certificado. A Visita é, nesse sentido, uma atualização performática de uma dívida temporal entre entes vivos e mortos, entre figurais humanas e não humanas que se comunicam substancialmente através da natureza de um rito de sagração.

Dentro desse esquema, a performance social da Visita se desdobra em quatro instantes: [i.] preparos pré-ritualísticos; [ii.] hagiografia dos santos, salmodias e orações; [iii.] aspensão; e [iv.] cânticos e confraternização festiva dos convivas. A passagem de um momento ritual para outro ocorreu mediante a performatização de figuras corporais de expectativa e da mobilização física de determinados signos objetais. É essa conformidade entre passado da recém-morte/presente do pós-morte, entes vivos/entes mortos e humanos/não humanos que torna a ritualística fúnebre dos povos do mar de uma comunidade costeira do Nordeste do Brasil possuidora de dupla natureza: são manifestações mágico-religiosas, por isso da ordem do sagrado, mas que operam por intermédio de dispositivos performáticos passivos a uma apreciação semiótica da sua constituição. Essa complexidade lhe valeu a exposição etnográfica e a interpretação simbólica aqui apresentada.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

Referências bibliográficas

ADOMILLI, Gianpaolo K. Tempo e espaço: considerações sobre o modo de vida dos pescadores do parque nacional da Lagoa do Peixe (RS) em um contexto de conflito social. *Iluminuras*, Curitiba/PR, 2006, v. 7, n. 15, pp. 1-28.

ALVES DA SILVA, Rubens. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, UFRGS, 2005, n. 24, v. 1, pp. 35-65.

BATESON, Gregory. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

BERGER, P. L. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 1985.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os Krahó*. São Paulo: Hucitec, 1978.

DIEGUES, Antonio Carlos. A socioantropologia das comunidades de pescadores no Brasil. *Etnográfica*, v. III (2), 1999, pp. 361-75.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.

LIPSET, David. *Gregory Bateson: The legacy of a scientist*. Boston: Beacon Press, 1982.

MALDONADO, S. C. *Mestres e mares: espaço e indivisão na pesca marítima*. São Paulo: Annablume, 1993.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos: funerais orais funerários australianos. In: _____ *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2005. pp. 325-35. (Artigo publicado pela primeira vez em 1921.)

PEIRANO, Mariza G.S. A análise antropológica de rituais. *Série Antropologia*. In: _____. *O dito e o feito. Ensaio de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RICARTO, Tatiane. *Um perfil etnográfico das relações intrafamiliares e interfamiliares dos moradores de Tatajuba, Camocim, Ceará*. (Trabalho Monográfico) Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Fortaleza, 2009.

SAUTCHUCK, Carlos Emanuel. Comer a farinha, desmanchar o sal: ecologia das relações pescador-(peixe)-patrão no aviamento amazônico. *Série Antropologia*, Brasília, 2008, v. 420, pp. 1-22.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

¹ Pesquisas etnográficas exploratórias e intensivas foram desenvolvidas entre outubro de 2007 e dezembro de 2010, resultando na confecção de artigos, capítulos de livros, relatórios e um trabalho monográfico.

² Por cismogênese, Bateson (2006) compreende os planos de interação entre os atores dentro da cultura e o modo como essas interações resultam no conjunto das diferenças entre papéis sociais. O conceito será abordado com mais vagar no tópico de discussão teórica.

³ Dados cedidos pelos agentes do Programa Saúde da Família (PSF), da Secretaria de Saúde do Município de Camocim, que atendem na microrregião da vila de Tatajuba e adjacências.

⁴ O relato a seguir foi extraído do diário de campo produzido durante uma das incursões etnográficas feitas à vila de Tatajuba. A cerimônia registrada ocorreu na noite de 14 de novembro de 2010.

⁵ Na pesca marítima, o mestre de embarcação é o intendente que dá a direção do barco em alto-mar; o seu posto é a popa, onde fica o leme. Dentro da divisão das funções náuticas, o mestre é a figura de centro e de respeito, isso explicado pela sua idade e experiência adquirida na lida marítima. Para outras informações, ver os estudos de Maldonado (1993) sobre o tema da mestria na pesca marítima.

⁶ Infelizmente, não se conseguiu nenhum registro fotográfico da Visita. As fotos que ilustram o artigo são trabalhos gentilmente cedidos por Rafael Lima Rocha, jovem morador de Tatajuba e companheiro de pesquisa durante as estadas do antropólogo em campo; todas foram produzidas um dia após a cerimônia. Espera-se, em breve, obter outros registros fotográficos que deem conta dos instantes rituais descritos.

⁷ Como exercício analítico estrutural na abordagem do tema da morte e da ideia de pessoa em grupos étnicos ameríndios, lembra-se o trabalho de Cunha (1978), *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Kraho*.



Uchronies et nostalgies dans le livre de guerre pour enfants en France

Anne Guibert-Lassalle

Doctorante en sociologie - université de Lille1 – CLERSE,

anne.guibert-lassalle@wanadoo.fr



Résumé:

La théorie des cadres de l'expérience du sociologue Erving Goffman permet de saisir le rythme des temporalités dans le livre de guerre pour enfants. L'inscription littéraire à l'attention des plus jeunes d'une actualité horrifiante ou déconcertante incite l'auteur à céder à trois formes possibles de nostalgies. La nostalgie de l'enfance le pousse à recourir aux cadres de sa propre expérience enfantine. Le refus d'une actualité trop lourde l'encourage à se réfugier dans une nostalgie par procuration, volontiers familiale. Cette dernière prend volontiers la forme d'une uchronie qui prive le fait guerrier de repères temporels. Mais surtout, l'auteur et l'illustrateur pour enfants sont sujets, lorsqu'ils traitent de la guerre, à une « nostalgie du conteur » qui coule leur production dans les schémas de récits hérités. Les acteurs du livre pour enfants en France à la fin du XXe siècle se sont montrés incapables de rendre compte de la guerre froide et des conflits de décolonisation. Les trois formes de nostalgie ont convergé pour faire de la Deuxième Guerre mondiale le modèle mental de toute représentation de la guerre dans l'édition pour la jeunesse. Cette situation semble vouloir évoluer avec les auteurs nés après 1980.

Mots-clés : sociologie de l'art ; livres pour enfants ; représentation de la guerre ; nostalgie ; uchronie ; processus narratif.

Summary :

The theory of Frame Analysis by sociologist Erving Goffman enables to approach the rhythm of temporalities in the war book for children. Literary inscription, directed to the younger ones, of horrific and disconcerting current events pushes the author toward three possible kinds of nostalgia. Because of nostalgia for childhood, he is likely to indulge in his own infancy frames. By refusing too heavy current events, he falls back on nostalgia by proxy, often on a family basis. This nostalgia tends to a kind of uchronia in which war is ideally deprived from time marks. But above all, when they deal with war, writers and illustrators for the youth are liable to a "storyteller nostalgia" that casts their production in schemes from inherited tales. French actors in book-publishing for children, by the end of the XXth century, proved incapable of reporting on Cold War and on decolonization conflicts. The three forms of nostalgia converged into making Second

World War the mental pattern of any representation of war in book-publishing for the youth. This situation is likely to register new developments with authors born after 1980.

Keywords : sociology of art ; books for children ; representation of war ; nostalgia ; uchronia ; narrative process.

Uchronies et nostalgies dans le livre de guerre pour enfants en France

Deux formulations de la guerre, uchronique et historique, se disputent la vedette dans le livre pour enfants en France. Mais qu'elle soit essentialisée ou située, la guerre ici semble toujours jouer à cache-cache avec la Seconde Guerre mondiale. Ce conflit en effet, «Tu sais, la guerre des grands-parents», comme la présente à juste titre l'héroïne d'un roman enfantin, tient une place écrasante dans la littérature actuelle pour la jeunesse quand elle s'empare du fait guerrier (CABAN, 2000 : p 42).

Sans nier les effets directs sur l'œuvre littéraire pour l'enfance de l'expérience adulte des auteurs, nous nous intéressons ici à la part enfantine de leur biographie et à ses effets majeurs sur leur écriture, effets encore majorés dans le cas d'un sujet aussi difficile que la guerre. Nous postulons cependant qu'il ne s'agit pas d'une simple nostalgie de l'enfance et que cette dernière tend à céder le pas devant une nostalgie du récit d'enfance, du récit entendu dans l'enfance par les auteurs. Dans ce cadre, l'uchronie n'est souvent que le déguisement de la nostalgie. Pour désigner cette latence de formes narratives qui poursuivraient les auteurs depuis l'enfance, nous empruntons le terme de "nostalgie du conteur", créé par Jean Perrot pour expliquer le baroquisme tardif de Charles Perrault (PERROT, 1991 : p 11).

Si l'œuvre d'art, comme le rappelle Bruno Péquignot, ne doit pas être considérée comme un simple reflet du social, mais entretient avec son contexte d'émission une relation réciproque et complexe d'influences, il nous appartient de situer avec précision le rapport entre l'histoire de la guerre contemporaine, la biographie des auteurs de notre corpus et leur production artistique¹. Pour ébaucher les cadres de l'expérience qui ont permis l'élaboration des livres de guerre du corpus, il convient de rapprocher trois chronologies constituées par :

- les faits guerriers du XXe siècle ;
- la vie de nos auteurs ;
- les périodes historiques abordés dans les ouvrages du corpus.

Il sera possible alors de repérer comment se sont organisés les différents échanges entre ces trois durées.

Le concept généalogique des cadres de l'expérience d'Erving Goffman est utilement sollicité dans cette approche. L'enchaînement des cadres secondaires et de leurs transformations à l'infini ont alimenté notre thèse sur la nostalgie du conteur. La reconstruction mémorielle et narrative des données de l'expérience, telle que décrite par Goffman, est de nature à encourager la conservation des formes littéraires. Elle incite à parier sur un effet retard de la littérature

pour enfants par rapport à l'évolution des valeurs portées par les adultes. L'étude du repérage des livres du corpus par les prescripteurs et le collationnement des mots-clés qu'ils ont utilisés avaient indiqué une nette prépondérance de la Seconde Guerre mondiale sur tous les autres conflits. Ce choix suggère que, d'une manière générale, ce n'est pas dans leur expérience d'adultes que les auteurs du corpus ont puisé leur inspiration. Leur témoignage est essentiellement une rétrovision. Il nous reste cependant à cerner l'origine de cette nostalgie du conteur. Que doit-elle à l'expérience directe de l'écrivain dans sa propre enfance ? N'a-t-elle pas pris sa source, au contraire, dans des récits dérivés, véhiculés par la littérature ou par la mémoire familiale ? Cette enquête sur les générations d'auteurs, la chronologie de la guerre au XXe siècle et les références historiques des œuvres du corpus s'attachera à qualifier plus précisément cette nostalgie.

Dans un premier temps, nous emprunterons aux historiens des repères pertinents pour une chronologie guerrière du XXe siècle telle qu'ont pu la percevoir des Européens ou des Américains du Nord. Puis nous classerons les auteurs de notre corpus en fonction de la période historique dans laquelle ils ont vécu leurs dix premières années. Enfin nous listerons par période les livres de fiction de notre corpus pourvus d'un repérage historique cohérent. Les choix des auteurs pour la jeunesse seront confrontés à ceux de la littérature pour adultes.

L'expérience guerrière occidentale au XXe siècle

André Collet a relevé à la fois combien l'expérience guerrière avait marqué les hommes du XXe siècle et combien cette expérience s'était diversifiée au cours du siècle. A le lire, on saisit mieux la profonde perplexité qu'ont dû éprouver les témoins confrontés à des faces si changeantes du conflit :

Plus que tout autre le XXe siècle qui s'achève aura été dominé par les guerres. [...] Jusqu'au XXe siècle, la seule forme de guerre reconnue par les penseurs militaires est la 'guerre des armées', celle des batailles que mènent les princes et les nations à la poursuite d'une politique comme l'entend Carl von Clausewitz. La 'petite guerre', celle des escarmouches et du harcèlement que mènent des populations asservies contre un occupant n'est qu'une forme dégradée de la guerre, elle mérite seulement, depuis la résistance espagnole contre les Français, l'épithète de 'guérilla'. Le XXe siècle voit apparaître des formes de guerres entièrement nouvelles : la guerre 'mondiale', celles de 1914-1918 et de 1939-1945 ; la guerre 'révolutionnaire' dont les premiers modèles sont fournis par les Soviétiques ouvriers et paysans en Russie à la Révolution de février 1917 et par les intellectuels en Chine lors du Mouvement de mai 1919 ; la guerre 'nucléaire' apparue à Hiroshima et Nagasaki en août 1945 et perpétuée depuis par la dissuasion ; la guerre 'froide' née au printemps 1947 [...]. Dans la seconde moitié du XXe siècle, la hiérarchie des guerres est radicalement inversée. Les deux formes les plus pensées et les plus codifiées [la guerre des armées et la guerre nucléaire] sont marginalisées et supplantées par des formes nouvelles qui bouleversent nos concepts et nos coutumes. [...] Le changement le plus marquant est la réévaluation des guerres localisées qui s'imposent dorénavant comme guerres dominantes (COLLET, 1998 : p 4).

La classification d'André Collet n'est pas entièrement convaincante, car elle mêle des critères fondés sur les modes d'action à ceux dépendant des modes de justification. Elle a toutefois le mérite de résumer le défi proposé par la variété des guerres du XXe siècle à nos capacités de synthèse. L'esprit de synthèse est, faut-il le rappeler, l'un des atouts majeurs d'un auteur pour enfants, contraint, pour se faire comprendre, de ramener un processus compliqué à une acti

marquante. Il suffit pour s'en convaincre de citer la pratique en illustration de l'instant prégnant, «un instant figurant de manière artificielle l'essence d'un événement», comme l'a décrit Sophie Van der Linden dans son ouvrage consacré à l'album pour enfants (VAN DER LINDEN, 2007 : p 108).

La seconde qualité de l'entreprise d'André Collet est d'avoir cherché à embrasser la totalité des conflits du XXe siècle sans privilégier un point de vue étroitement européen, comme l'atteste l'ordre géographique de sa table des matières. Les conflits de l'Amérique latine y ont autant de place que les guerres de décolonisation de l'empire français. Elle présente l'intérêt supplémentaire de ne pas camoufler l'imbrication très réelle des schémas guerriers tout au long du siècle. Si la guerre des Malouines, comme le conflit Irak-Iran de 1980-1988 sont des exemples tardifs de guerres conventionnelles, ces formes se font rares à la fin du siècle. Par exemple, le modèle de la guerre conventionnelle et celui asymétrique de la guérilla, plus typique de la décolonisation, se succèdent dans les guerres israélo-arabes et israélo-palestinienne, comme dans la guerre russo-afghane. Nous nous souvenons également que guerre froide et guerres de décolonisation en Afrique ont souvent entretenu des rapports étroits. Le panorama d'André Collet, attentif à ces glissements progressifs, s'est arrêté en 1998, avant que des combats asymétriques et locaux, sur fond de justification ethnico-religieuse, n'alimentent des menaces globalisées. Le déploiement international de la nébuleuse terroriste d'Al-Qaïda et sa série d'attentats réussis sur les Etats-Unis en 2001 a brutalement modifié en effet le regard porté depuis les sociétés industrialisées sur ces conflictualités locales et lointaines.

Sans vouloir ignorer la progressivité de ces glissements, il nous importe de saisir, dans une perspective goffmanienne, à quel moment le renouvellement de ces paradigmes guerriers est entré dans l'expérience de nos auteurs. Le classement de nos auteurs en catégories générationnelles clivées nous impose donc de rétablir un regard ethnocentré sur les pratiques guerrières. Nous avons tenté d'évaluer les moments guerriers les plus marquants pour la formation de ces écrivains et illustrateurs qui sont européens et nord-américains pour la plupart.

Dans cette perspective, nous avons distingué, au XXe siècle, quatre moments forts d'un point de vue occidental : les deux guerres mondiales, la guerre froide associée à la décolonisation, puis les conflits locaux à dominantes ethnico-religieuses tels qu'ils sont revenus dans les priorités occidentales après 1991. Nous sommes prêts dès lors à prendre la mesure des effets de la nostalgie sur nos conteurs. Il est temps de confronter les cadres de l'expérience correspondant aux trois systèmes chronologiques en présence.

Les cheminements nostalgiques des auteurs

L'enquête s'est efforcée d'établir notamment si la prégnance d'un fait guerrier dans l'œuvre d'un auteur peut être attribuée à ses souvenirs personnels d'enfant ou bien au souvenir d'un récit portant sur une période antérieure à sa propre expérience. Notre corpus de 300 livres de guerre pour enfants, publiés en France entre 1980 et 2007, a été établi en croisant les listes de livres de guerre recommandés pour les moins de 12 ans par sept prescripteurs différents. Ces

prescripteurs, dont les choix se recoupent plus ou moins, sont deux bibliothèques municipales de Paris, les centres régionaux de documentation pédagogique de Créteil et de Nancy, la liste Education nationale 2007, les sites associatifs Ricochet et Choisir-un-livre. Pour cet examen, 240 auteurs et illustrateurs du corpus ont été pris en compte. Il a été nécessaire d'ignorer 27 autres auteurs, faute de pouvoir découvrir leur année de naissance. Cette lacune affecte nos résultats d'un doute de plus de 11% sur leur fiabilité. Elle ne devrait cependant pas bousculer les tendances générales observées.

Pour analyser la coïncidence entre l'expérience enfantine des auteurs et les événements guerriers du XXe siècle, il a été nécessaire de les situer par rapport à quatre périodes de l'histoire militaire de l'Europe du XXe siècle.

La définition des quatre temps de conflictualités choisis parmi les moments guerriers du XXe siècle mériterait un long développement. Une telle délimitation ne va pas de soi. Nous nous appuyons en partie sur la vision synthétique de Michael Howard même si elle se clôt 25 ans avant la fin du siècle (HOWARD, 1988). Nous restons peu convaincue par la dénomination de ses chapitres qui mettent sur le même plan des systèmes de légitimation, des types de responsabilités et des modes d'action («guerre des nations», «guerre des technologues», «ère nucléaire»). Si nous gardons les délimitations proposées par Howard, nous nous arrêtons plus volontiers sur une intuition remarquable de cet historien de la stratégie. C'est l'évolution des centres de gravité et des voies élues pour les atteindre qui déterminerait le mieux la différence entre les quatre moments guerriers du XXe siècle (HOWARD, 1988, p 139).

En rassemblant les informations éparses livrées par Howard sur ce point, nous pouvons établir les distinctions suivantes. Avant la première guerre mondiale, le centre de gravité était atteint avec l'épuisement de l'armée de l'adversaire. En 1914-1918, l'effort militaire vise indirectement l'épuisement des ressources économiques de l'adversaire à travers son armée présente au front. Avec le deuxième conflit mondial et les tensions qui le précèdent, c'est l'épuisement moral de la population civile de l'adversaire qui est l'enjeu, le plus souvent indirect, de l'action. Bien que Michael Howard semble désarçonné par les apparentes disparités de la guerre froide et des conflits de la décolonisation, il est possible de prolonger son travail logique sur les centres de gravité pour trouver à ces manifestations guerrières une cohérence. Elles partagent en effet un même centre de gravité, l'épuisement moral de la population civile de l'adversaire, et le même type d'objectif pour y parvenir, des frappes directes et systématiques sur la population civile. Que ces frappes directes prennent l'aspect tantôt de la stratégie nucléaire anti-cités ou d'actions terroristes de type guérilla ne doit pas nous abuser : elles sont de même nature. Quant aux guerres ethnico-religieuses de la fin du siècle, non abordées par Howard, elles semblent définissables par un centre de gravité tourné vers soi. Dans ces conflits qui pratiquent une fusion totale entre combattants et civils les agresseurs se proposent moins d'affaiblir l'adversaire que de renforcer la cohésion interne de leur groupe et la fidélité de leur population à ses chefs. Le retournement vers soi du centre de gravité explique en bonne partie le recours méthodique aux exactions et

aux crimes contre l'humanité dont la pratique culpabilisante lie solidement les combattants à leurs patrons².

Les 240 auteurs ont donc été répartis en quatre périodes correspondant au type de conflictualité qui a prédominé pendant la période où ils ont eu entre 7 et 12 ans, créneau qui correspond au stade de la pensée opératoire concrète chez Jean Piaget.

Expérience guerrière contemporaine de l'enfance des auteurs					
Nés au XIXe siècle	Nés entre 1900 et 1910	Nés entre 1910 et 1935	Nés entre 1936 et 1979	Nés à partir de 1980	
	1 ^{ère} Guerre mondiale	Montée des fascismes ³ - 2 ^{ème} Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	total
4	5	52	175	4	240
1,65%	2,00%	21,70%	73,00%	1,65%	Pourcenta arrondi

Une catégorie domine très largement, celle des auteurs dont l'enfance a été baignée par la guerre froide et les conflits de décolonisation. Cette période représente 73% des auteurs du corpus. A première vue, cette répartition n'a rien de surprenant. La période qui rassemble 73% des auteurs est de loin la plus longue que nous ayons délimitée, puisqu'elle couvre plus de 40 années. Elle correspond aussi à la moyenne d'âge des auteurs de notre corpus au moment de la dernière publication : 48 ans.

Vient ensuite, par ordre d'importance, la période précédente, celle de l'Entre-deux-guerres et de la Seconde Guerre mondiale, qui concerne l'enfance de plus de 21% des auteurs. En revanche, les guerres très contemporaines, tout comme, à l'autre bout de cette chronologie, la Première Guerre mondiale, ne correspondent que rarement avec les premières années de nos auteurs.

Si nous conservons la même périodicité historique pour les guerres décrites dans le corpus, nous observons la répartition suivante.

Guerres représentées dans le corpus jeunesse						
Ouvrages contextualisés						
	1914 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1990	à partir de 1991	Ouvrages contextualisés	Ouvrages essentialisés
Avant le XXe siècle	1 ^{ère} Guerre mondiale	Montée des fascismes - 2 ^{ème} Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	total	total
17	18	110	9	37	191	109
9,00%	9,40%	57,60%	4,70%	19,30%		

La période la plus largement évoquée dans ces livres est celle de la montée des fascismes et de la Seconde Guerre mondiale. Elle occupe plus de la moitié des livres du corpus pourvus d'une contextualisation. La période la plus contemporaine remporte aussi un beau succès avec plus de 19% des auteurs.

Une comparaison avec les thèmes guerriers abordés par la littérature pour adultes révèle des différences importantes avec ceux proposés aux enfants. Notre échantillon de livres de guerre pour adultes a été fourni par le catalogue 2009 du livre de poche chez Actes Sud⁴. La collection Babel comportait 600 titres en fiction française et étrangère. La guerre contextualisée concernait 64 romans. Leurs centres d'intérêt étaient ainsi répartis :

Guerres représentées dans le corpus adultes					
	1914 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1990	à partir de 1991	Ouvrages contextualisés
Avant le XXe siècle	1 ^{ère} Guerre mondiale	Montée des fascismes - 2 ^{ème} Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	total
7	5	22	19	11	64
11,00%	7,80%	34,40%	29,70%	17,10%	Pourcentage arrondi

Les décalages les plus significatifs entre livres de guerre pour enfants et pour adultes concernent la période 1919-1945 et celle de la guerre froide et de la décolonisation. Alors que les auteurs pour la jeunesse se sont nettement détournés de l'ère 1946-1990, les auteurs pour adultes s'y sont intéressés avec une insistance voisine de celle qu'ils ont accordée à la Seconde Guerre mondiale et à la montée des fascismes. De fait, la répartition des thèmes historiques dans la fiction guerrière pour adultes est mieux équilibrée que dans le livre pour enfants. Dans ce secteur éditorial, la prédominance écrasante du second conflit mondial et l'éviction nette de la guerre froide ne correspondent pas à une tendance générale en littérature et posent donc un problème spécifique à la littérature jeunesse.

Nostalgie de l'enfance

La confrontation, tranche par tranche, des trois chronologies établies pour le livre pour enfants révèle de surprenants déséquilibres.

Confrontation des trois chronologies 1		
Chronologie historique	Biographie des auteurs	Centre d'intérêt des livres
1946-1990	Nés entre 1936 et 1979	Publiés entre 1980 et 2007
Guerre froide et décolonisation	73%	4,70%

La guerre froide et la décolonisation qui entrent dans l'expérience infantine de 73% des auteurs n'ont été choisies comme sujet que par une infime minorité d'entre eux, moins de 5%.

Confrontation des trois chronologies 2		
Chronologie historique	Biographie des auteurs	Centre d'intérêt des livres
à partir de 1991	Nés à partir de 1980	Publiés entre 1980 et 2007
Guerres ethno-religieuses	1,65%	19,30%

Quant aux guerres ethno-religieuses repérées après 1991, elles ont intéressées près d'un auteur sur cinq, un chiffre sans commune mesure avec le nombre réduit d'auteurs nés après 1980.

Ces premiers résultats incitent à penser que l'expérience guerrière vécue dans l'enfance n'a qu'une faible incidence sur l'acte d'écrire. Il faut cependant approfondir le cas du deuxième conflit mondial avant de conclure sur cet aspect.

Confrontation des trois chronologies 3		
Chronologie historique	Biographie des auteurs	Centre d'intérêt des livres
1919 – 1945	Nés entre 1910 et 1935	Publiés entre 1980 et 2007
Montée des fascismes - 2ème Guerre mondiale	21,70%	57,60%

La situation particulière de la Seconde Guerre mondiale, à la fois théâtre de leurs premières années pour près de 22% des auteurs du corpus, et objet de l'attention de plus de 57% des livres étudiés mérite un examen spécifique. Avant de renoncer à notre hypothèse sur la prégnance prépondérante d'un conflit direct vécu dans l'enfance, il convient de noter quelle période guerrière les 52 auteurs nés entre 1910 et 1945 ont choisi de situer leur œuvre de fiction.

Centres d'intérêt des auteurs, enfants de l'entre deux guerres et de la Seconde Guerre mondiale							
1914 - 1918		1919 - 1945		1946 - 1990		à partir de 1991	
Avant le XXe siècle	1 ^{ère} Guerre mondiale	Montée des fascismes et 2 ^{ème} Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethno-religieuses	Guerre essentialisée		
5	1	26	5	3	12		
9,60%	2,00%	50,00%	9,60%	5,80%	23,00%		

La moitié des auteurs et illustrateurs qui ont vécu leur enfance au cours de la période 1919-1945 en sont restés suffisamment impressionnés pour consacrer des livres à ces événements. Ils ont eu sinon tendance à se tourner, pour un autre quart d'entre eux, vers une version essentialisée de la guerre.

Uchronie ou nostalgie

Dans ces textes de contes ou de science fiction qui ont en commun de ne pas être situés historiquement, la guerre est volontairement uchronique. La déconnection historique peut être obtenue par une métonymie avec le monde animal, comme dans *L'histoire sans fin des Mafous* et des *Ratafous*, dans laquelle Marie Sellier s'attache à typifier une opération de rétablissement de la paix par l'ONU.

Dans la guerre essentialisée, l'armement, quand il est présent, n'est que très rarement contemporain. Soit les armes y sont nettement archaïques, comme dans *Le dernier des elfes* de Christophe Lambert, soit elles nécessitent des technologies qui n'existent pas encore. Les repères temporels sont souvent brouillés en faisant coexister les deux types d'équipement. La science fiction aime à introduire des héros habiles à manier en même temps la massue et l'arme laser.

Du côté des modes d'action, les auteurs privilégient la bataille terrestre dans les contes et dans le fantastique. C'est le cas du roman de Stuart Hill, *Thirrin princesse des glaces*. La guerre aérienne apparaît parfois en science fiction. Les affrontements sur ou sous la mer sont en revanche très rares. Sur terre, les schémas tactiques sont particulièrement datés. La guerre de position prédomine en fréquence sur l'utilisation du mouvement, comme dans la pièce de théâtre de Jean-Claude Grumberg, *Iq et Ox*. Les modèles historiques ici sont flous, mais mériteraient d'être recherchés en priorité au cours de la Première Guerre mondiale, parfois parmi les batailles antérieures à la réforme napoléonienne. Pour *Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs*,

l'illustratrice Tiziana Romanin s'est inspirée de la guerre des tranchées. Avec l'album *Bataille*, Eric Battut a choisi d'exemplifier la guerre sous une forme médiévale. Martine Bourre a agi de même pour *Le palefroi*.

Dans les livres de la guerre essentialisée, les uniformes couvrent un vaste éventail de références historiques. Leur mention est très souvent déconnectée de l'époque choisie pour l'armement ou de celle qui orienterait la conduite des opérations militaires. Dans *10 petits soldats* de Gilles Rapaport, les uniformes napoléoniens voisinent avec des fusils du XXe siècle. Dans *La guerre des cloches*, Gianni Rodari réunit l'uniforme nazi du général et un canon similaire à celui de la Première Guerre mondiale.

Le brouillage temporel, où l'illustration joue une part discrète mais capitale, s'appuie sur l'armement, la tactique et l'uniforme. Il est plus souvent nostalgique que futuriste. En dehors de la période immédiatement contemporaine, une référence historique brille par sa discrétion, pour ne pas dire son absence : la Seconde Guerre mondiale. Cet effacement est particulièrement significatif. Le deuxième conflit mondial apparaît comme le contre-point à la guerre essentialisée. Il est le renvoi interdit des auteurs de littérature de jeunesse qui veulent s'abstraire de l'histoire. La guerre de 39-45 est donc le conflit auquel ils pensent spontanément, et en premier lieu, quand ils envisagent la guerre, un affrontement trop marqué par le devoir mémoriel pour être arraché à son contexte.

Dans l'ensemble, d'ailleurs, les enfants de la Seconde Guerre mondiale ont montré peu d'intérêt, dans leur travail d'écrivain, pour d'autres conflits historiques que celui dont ils avaient été témoins petits. Ils en sont restés durablement et profondément marqués. L'hypothèse formulée sur l'influence déterminante sur un écrivain pour la jeunesse d'un conflit dont il a été le témoin dans son enfance se révèle pertinente dans le cas de la période tendue entre les deux guerres et de celle de la Seconde Guerre mondiale. Pour la plupart de ces auteurs, il s'agit d'une expérience directe de la guerre, le conflit ayant eu lieu sur le territoire même qu'ils habitaient. Pour la période la plus récente, après 1991, le nombre d'auteurs est trop limité et le recul insuffisant pour en tirer des conclusions probantes. En revanche, la période intermédiaire, celle de la guerre froide et de la décolonisation, pose problème. Le hiatus y est flagrant entre le nombre considérable d'auteurs et l'intérêt limité que cette longue période a trouvé auprès d'eux.

Nostalgie par procuration

Dans le cas des auteurs nés pendant la guerre froide, il est évident que la nostalgie de l'enfance n'a pas suffi à inciter ces auteurs à écrire sur les conflits de leur génération. Fuyant les souvenirs sans doute imprécis et embarrassés de leur jeunesse, ils ont préféré décrire d'autres guerres. Il reste à apprendre lesquelles.

Centres d'intérêt des 175 auteurs, enfants de la guerre froide et de la décolonisation							
1914 - 1918		1919 - 1945		1946 - 1990		à partir de 1991	
Avant le XXe siècle	1 ^{ère} Guerre mondiale	Montée des fascismes et 2 ^{ème} Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses		Guerre essentialisée	
15	10	56	9	22		63	
8,60%	5,70%	32,00%	5,10%	12,60%		36,00%	

Les auteurs nés pendant la guerre froide et les conflits de la décolonisation ont évité, dans leur très grande majorité, de traiter de cette période dans leur livre. Leur désarroi vis-à-vis d'une pratique guerrière dont les aspects les plus concrets leur échappaient largement les a conduit à accorder plus d'importance à une version essentialisée de la guerre. Cette fuite hors du réalisme est plus marquée chez les auteurs nés pendant la guerre froide que chez ceux dont l'enfance a été baignée par la montée des fascismes et par la Seconde Guerre mondiale. 36% des auteurs et illustrateurs de la guerre froide ont choisi d'essentialiser la guerre dans un récit débarrassé de repères spatio-temporels. Quand ils n'ont pas recouru à des formes abstraites d'évocation, ils ont reporté majoritairement leur intérêt vers la Seconde Guerre mondiale. Ce choix thématique pour l'expérience vécue par la génération précédente est significatif d'une forme de nostalgie qui n'est pas liée à leur vécu direct d'enfant. Avant de s'interroger sur les cadres qui ont alimenté cette nostalgie par procuration, il convient de se demander les raisons de ce trou noir de plus de quarante ans. Pourquoi les auteurs dont l'enfance a été contemporaine de la guerre froide ont-ils évacué de leur œuvre littéraire les très nombreux et tragiques affrontements décrits par André Collet ? Un retour sur cette période historique est nécessaire.

A la Deuxième Guerre mondiale succède, en Europe, non pas la paix mais une non-guerre dont la solidité est garantie par la dissuasion nucléaire. Cette absence ou plutôt cet éloignement des conflits prend le nom de guerre froide. La guerre, bannie d'Europe, mais non vaincue, poursuit une existence souterraine en Europe et des développements sur d'autres continents qui restent en partie méconnus des Européens. Non que les opinions publiques ignorent ces conflits, mais elles peinent à en saisir les enjeux et les évolutions concrètes. Pierre Grosser a parlé, à propos de cette période, de « flou conceptuel » et d'un « effondrement de certitudes lié à l'ordre de la guerre froide ». Il a relevé combien cette indécision historique tranchait avec l'omniprésence du terme dans les discours :

L'utilisation massive du terme 'guerre froide' par les acteurs (hommes d'Etat, militaires, journalistes, chercheurs...) dont les pratiques et les discours ont justement contribué à façonner la nature même de la guerre froide, a paradoxalement nuit à sa clarté (GROSSER, 1995 : p 12).

Durant la guerre froide, la définition des modes d'action et l'organisation des camps en présence ont perdu de leur visibilité par rapport à la Seconde guerre mondiale. La clandestinité guerrière est devenue affaire de spécialistes et non plus de partisans spontanés. Aux maquis

populaires a succédé un affrontement entre services professionnels de renseignement⁵. La confrontation idéologique entre les blocs pousse au développement accru d'opérations secrètes de guerre psychologique et aux tentatives, dans les deux camps, de manipulation culturelle des opinions (SCOTT-SMITH, KRABBENDAM, 2003). Le soulagement est considérable à la fin des années 1980 lorsque cesse cette situation d'un conflit plus introuvable encore qu'improbable, pour plagier Raymond Aron (ARON, 1948). Pierre Grosser a relevé l'émoi des observateurs et leur tendance à une mythologie du retour, immédiatement perceptible dans leur vocabulaire :

Entre 1989 et 1991 se sont multipliées les déclarations de guerre froide, dans un climat d'euphorie qui montrait qu'un épisode tragique de l'histoire de l'humanité venait de s'achever : le totalitarisme s'était effondré, les gigantesques arsenaux nucléaires commençaient à être rognés, les feux allumés à la périphérie s'éteignaient les uns après les autres, l'Europe, "continent retrouvé », semblait "rentrer dans son histoire et dans sa géographie » (GROSSER, 1995 : p 11).

La guerre, dans ce contexte, revêt alors une importance d'autant plus obsédante qu'elle se dématérialise et se dérobe aux contemporains. Dans un recueil de textes publié en 1995, Pierre Hassner analysait la perte de signification de la guerre dans les sociétés libérales depuis la Seconde Guerre mondiale (HASSNER, 2000). Il est probable que les écrivains pour enfants tentant d'évoquer le phénomène aient été profondément troublés par la difficulté à concevoir cette situation inédite. Comment dire sous des traits narratifs accessibles aux petits cette guerre sanglante et invisible?

Nous ne pouvons nous dispenser d'un parallèle avec les auteurs du XIX^e siècle français aux prises avec la notion évanescence de peuple, tels que les a décrits Alain Pessin (PESSIN ? 1992). Ce sociologue a exposé comment la littérature de cette période a réinventé avec nostalgie un peuple, promis par la Révolution et écartée par les régimes de pouvoirs qui lui avaient fait suite. Sur ce schéma, nous pourrions imaginer que les écrivains pour la jeunesse qui ont introduit la guerre dans leurs livres entre 1946 et 1990 aient fui dans le tout fictionnel de la guerre essentialisée ou bien qu'ils aient recouru massivement à l'évocation de la Seconde Guerre mondiale. Cette guerre était en effet le dernier conflit ouvert à s'être déroulé sur le territoire européen et sur des modes d'action traditionnels. Elle offrait les schémas d'une guerre relativement bien connue avec un ennemi clairement identifié. Elle ne pouvait qu'attirer des auteurs élevés non pas dans la crainte immédiate des combats et des persécutions, mais dans le désarroi provoqué par le caractère insaisissable d'une non-guerre qui brouillait les frontières entre paix et bataille.

Or la comparaison entre les trois chronologies déjà envisagées offre l'occasion de valider cette hypothèse imitée des travaux d'Alain Pessin. La chronologie historique propose en effet quelques repères commodes. Si l'antagonisme Est-Ouest perd de son caractère menaçant dans la deuxième partie des années 1980, c'est surtout l'irruption des guerres de démantèlement de la Yougoslavie qui marque la rupture la plus significative pour les Européens. Lorsqu'en 1991, la sécession de la Slovénie et de la Croatie justifie la réaction armée de la partie loyale de l'armée fédérale, la guerre refait son apparition en Europe sous la forme du combat conventionnel. Cette confrontation est la première d'une longue suite de conflits dans les Balkans. La guerre

fait à nouveau la une des médias européens. L'opinion occidentale est durablement traumatisée par les images récurrentes du siège et du bombardement de Dubrovnik. Dans le *Courrier de l'UNESCO* Maja Nodari, historienne de l'art croate, mesurait, en février 2000, l'importance de cet émoi à la générosité des donateurs. Les besoins financiers pour la reconstruction de l'agglomération avaient été évalués par l'UNESCO à 30 millions de dollars. Sept ans après le siège, la ville complètement détruite avait pu être relevée et le site retiré de la Liste pour le patrimoine mondial en péril⁶.

Ce choc rappelle aux Européens l'existence persistante de la guerre et les ouvre massivement à la compréhension des guerres localisées qui n'avaient cessé durant la guerre froide sur d'autres continents. Le début des années 1990 instaure donc une rupture importante dans l'imaginaire de guerre en Europe. Elle rend la guerre à l'expérience concrète et à l'appréciation des Européens.

Dès lors, si le schéma inspiré d'Alain Pessin est applicable à la littérature de guerre, 1991 devrait inaugurer un nouveau paradigme dans la production livresque, affaiblissant les tendances uchroniques et nostalgiques. Si l'idée que des écrivains, rendus orphelins de la guerre par la dissuasion nucléaire, pouvait rendre compte de la prééminence du deuxième conflit mondial dans la littérature pour enfants avant 1991, nous devrions observer, après cette date, un attrait particulier des auteurs pour les guerres les plus contemporaines.

Intérêt pour les guerres contemporaines			
Génération d'auteurs	Nés entre 1936 et 1979	Nés après 1980	total
Nombre total d'auteurs	175	4	179
Nombre d'auteurs intéressés par les guerres d'après 1991	22	2	24
Pourcentage arrondi	12,60%		13,40%

Après 1991, les auteurs sont nombreux à s'intéresser aux guerres contemporaines. Les conflits les plus récents attirent non seulement les auteurs les plus jeunes, mais aussi une proportion importante, plus de 12%, des auteurs nés pendant la guerre froide. Cette dernière période a donc bien constitué une parenthèse de perplexité face à la guerre de la part des auteurs pour la jeunesse. La guerre froide a engendré, dans la production de livres pour enfants sur la guerre, une nostalgie par procuration qui a accru considérablement la représentation de la Seconde Guerre mondiale. Cette nostalgie provoquée par une guerre en creux a renforcé les effets, déjà observés, de la nostalgie de l'enfance chez les conteurs. Les deux formes de nostalgie ont cohabité pendant plus de quarante ans. Dans cette écrasante prééminence des récits pour enfants sur la Seconde Guerre mondiale, nous lisons la trace d'une nostalgie fondée sur une difficulté conceptuelle face à une expérience contemporaine inédite du conflit et une nostalgie liée constitutivement à l'acte

créatif du conteur. Dans le cas de cette nostalgie par procuration, la transmission de l'expérience n'a pu se faire sans l'intermédiaire d'un récit. Il nous revient, à présent, de définir de quel récit il est question.

Nostalgie du conteur

Tenter de découvrir si l'expérience de la Seconde Guerre mondiale est passée essentiellement par une mémoire familiale ou par une mémoire collective est un préambule indispensable à l'étude, dans le récit, de l'organisation narrative de cette nostalgie. Si le deuxième conflit mondial n'entre pas dans le vécu direct des auteurs nés pendant la guerre froide, leur imaginaire de guerre a pu se nourrir des récits personnels de leurs parents ou amis plus âgés ou bien s'inspirer d'une poésie de guerre transmise par la littérature.

L'examen détaillé de quelques uns des textes du corpus atteste que les deux types de récit sont souvent étroitement mêlés. La nature biographique du livre est très souvent ambiguë. Parfois revendiquée, parfois camouflée, parfois authentique, parfois fictive, la personnalisation de la narration n'est jamais innocente. Dans le cas de la guerre, le récit intime et familial joue avec la fiction un jeu trouble que les spécialistes des études littéraires ont abondamment documenté à propos de l'autobiographie⁷. Il n'y a donc pas lieu de s'en étonner. Nous nous contenterons de resituer ici quelques itinéraires dans la transmission de l'expérience de guerre.

Les textes vraiment autobiographiques, narrants, même sous une forme un peu transposée, des événements directement vécus par l'auteur, sont rares dans le corpus. Ce récit de soi-même, quand il est effectué, est rarement fait au ras de l'actualité. Le journal de Zlata, rédigé dès 1991 par une fillette sarajéviennne, fournit un exemple isolé d'un témoignage contemporain à la guerre. Le plus souvent l'exercice autobiographique est mené longtemps après l'aventure traumatique. C'est le cas du numéro 71 *Les étoiles cachées*, Régine Soszewicz ayant attendu plus de quarante ans pour écrire ses souvenirs d'enfant juive pendant l'Occupation. Elle s'en explique dans la préface :

Mes enfants voulaient savoir. C'est d'abord pour eux que j'ai rassemblé ces documents [...]. Les années ont passé. Peut-être que mes petits-enfants, eux aussi, voudront savoir.

Nous retrouvons cette distance chronologique avec le fait de guerre dans l'autobiographie de David Shahar, Riki, un enfant à Jérusalem. L'auteur ne s'est résolu à rédiger ses souvenirs d'enfance qu'un petit demi-siècle après le conflit.

Mais, le plus souvent, les textes puisant dans une expérience individuelle ont été écrits par les enfants ou petits-enfants des acteurs, ce qui introduit entre l'écrivain et l'événement belliqueux une double distance, temporelle et générationnelle. Plusieurs textes de notre corpus ont été rédigés dans des conditions similaires de transmission à celles qui ont décidé Michelle Magorian à écrire *Bonne nuit, Monsieur Tom*. Elle explique dans un entretien publié à la fin de l'édition française de 1991 qu'elle s'est inspiré des souvenirs d'enfance de sa mère, souvenirs dont elle avait souvent entendu le récit dans sa propre enfance.

Dans le domaine du témoignage fictif sur la guerre, il n'est pas rare que l'auteur reprenne des éléments de récits faits par un parent ayant vécu personnellement l'épisode guerrier. Cette étape d'un récit familial dans l'enfance apparaît comme une stimulation à l'entreprise littéraire, une forme de piété familiale en quelque sorte. Elle se présente également comme une condition facilitant l'acte narratif. L'écart d'une génération avec les faits traumatisants permet par exemple le dévoilement atténué d'une douleur encore trop vive pour le témoin direct. Cet aspect familial est une constante du livre de fiction sur la guerre. On la retrouve d'ailleurs parmi les motivations les plus couramment mises en avant par les auteurs contemporains de bandes dessinées pour adultes. Alain Chante et Vincent Marie en ont fait l'observation quand ils ont conçu leur exposition de bandes dessinées consacrées à la Grande Guerre :

L'intérêt et l'engouement des dessinateurs pour 14-18 peuvent s'expliquer par la volonté de témoigner, de raconter une histoire vécue par leur cercle familial (MARIE, 2009 : p 13).

Parler d'explication à ce stade est cependant un peu hâtif. Il demeure que le témoignage filial est un argument important pour qui cherche à justifier pourquoi il a choisi d'écrire ou d'illustrer la guerre. Ce motif passe pour construire efficacement la légitimité de l'auteur, mais aussi celle de l'éditeur.

Pour l'éditeur, cette filiation du souvenir est un gage d'authenticité. Elle prétend donner au roman une valeur de témoignage. Elle est vivement appréciée, comme le fait remarquer, dans un entretien du 20 février 2009, le directeur d'une collection littéraire pour adolescents dédiée à la guerre. L'auteur en effet est susceptible d'avoir eu accès à des matériaux documentaires rares et de première main. L'éditeur, par ailleurs, est prompt à relever l'investissement affectif de l'auteur retranscrivant sous une forme fictionnelle des souvenirs guerriers circulant dans sa famille :

Les autres [auteures] ont traité du Lusitania et des camps de jeunesse. [L'une] m'avait contacté parce qu'elle cherchait à rééditer un livre sur son grand-père, qui était à bord du Lusitania. Je ne le pouvais pas, mais je lui ai suggéré le roman. [...] Ce sont des sujets qu'elles ont choisis qui étaient liés à leur histoire familiale.

Dans *Gisella et le Pays d'Avant*, Mordicai Gerstein a évoqué dans un roman fantastique et drôle la tragédie juive de la Seconde Guerre mondiale et l'exil aux États-Unis. Le récit distancé et transposé qu'il fait doit beaucoup à l'expérience familiale. Un commentaire de l'auteur, publié à la fin de l'édition française, explique comment le récit familial entendu dans sa propre enfance s'est intégré à son imaginaire poétique :

Je pense que toutes les histoires parlent du mystère de l'être humain. La curiosité que suscitait chez moi, lorsque j'étais enfant, ce mystérieux 'Pays d'Avant' de mes grands-parents, puis la rencontre fortuite d'un renard dans la forêt, ces éléments se sont associés, et je les ai utilisés dans un premier temps pour imaginer une nouvelle que j'ai intitulé *Les yeux du renard*. Mais les idées ont continué à grandir et à mûrir, elles ont rejoint les images d'un poème de Wallace Stevens que j'avais lu bien longtemps auparavant, et je me suis retrouvé soudain, des années plus tard, en train d'écrire ce livre, *Gisella et le Pays d'Avant*, qui m'a presque semblé s'écrire tout seul. Comment savoir si ces idées en ont fini avec moi ? L'histoire n'est peut-être pas achevée (p 205).

Dans le cas de Mordicai Gerstein, la nostalgie d'un récit familial dont l'origine est située à deux générations de l'auteur, amène plus de fascination que de deuil. La guerre, traitée par la reconstruction mémorielle, n'engendre ni révolte, ni scandale. Elle est dans la nature de l'homme.

Le prestige et la crédibilité du récit familial des souvenirs de guerre est si prégnant dans nos habitudes narratives que plusieurs textes du corpus sont en fait des souvenirs fictifs. Ainsi Didier Daeninckx a mis en scène, dans *Il faut désobéir*, le personnage d'un narrateur qui raconte une partie de son enfance à sa petite-fille Alexandra. Il s'agit en fait d'une fausse biographie, inspiré par un fait historique certes, mais non lié à l'histoire familiale de l'auteur. Des collégiens, ayant reçu Didier Daeninckx dans leur établissement, ont rapporté ces propos sur la genèse de l'album :

“J’ai complètement inventé Alexandra ” nous révèle-t-il. Mais les trois histoires de la série les Trois secrets d’Alexandra sont basées sur la réalité Le policier Pierre dans *Viva la liberté* est une personne qui a existé ; c’est un policier de Nancy qui, avec plusieurs collègues, a sauvé plus de 300 juifs en leur fournissant des faux papiers⁸.

Conclusions

Le rapprochement entre les trois systèmes chronologiques constitués par l'histoire guerrière du XXe siècle, la biographie des auteurs et les périodes historiques traitées dans les livres a permis de préciser la nature de la nostalgie du conteur et d'en quantifier les effets. La tendance de la littérature jeunesse à décrire les guerres d'hier plutôt que les guerres d'aujourd'hui est confirmée, mais l'enquête a mis au jour la présence de trois systèmes parallèles de nostalgie, une nostalgie de l'enfance, une nostalgie par procuration et une nostalgie du conteur.

L'expérience directe d'un conflit vécu dans l'enfance sur le territoire où vivait l'auteur détermine largement sa vocation à revenir sur cette guerre dans son œuvre littéraire pour l'enfant, comme en témoigne la génération des écrivains et illustrateurs témoins de la Seconde Guerre mondiale pendant leurs jeunes années.

En revanche, le caractère insaisissable de la guerre froide a généré un désarroi profond chez les futurs auteurs pour la jeunesse qui en furent témoins. Elle a constitué un traumatisme par absence et provoqué soit une fuite dans la littérature de guerre non réaliste et uchronique, soit une nostalgie par procuration. Cette nostalgie d'un deuxième type a trouvé son ancrage prioritaire dans la Seconde Guerre mondiale.

Cette influence de la guerre de 39-45 est perceptible jusque dans les formes les plus essentialisées de la fiction guerrière. Dans ces contes, ces romans fantastiques et ces récits de science-fiction également privés de repères chronologiques cohérents, les images mentales de la Seconde Guerre mondiale sont en effet volontairement bannies pour créer à leur place l'illusion d'une guerre de portée universelle, sans renvoi historique. Parfois futuristes, souvent conservatrices, ces versions uchroniques de la guerre sont d'abord une référence en creux à la Seconde Guerre mondiale qui apparaît dès lors chez ces auteurs pour la jeunesse comme le conflit par excellence.

L'éclatement sanglant de la Yougoslavie, à partir de 1991, en resituant la guerre dans un environnement conceptuel plus convenu, a réconcilié partiellement les auteurs jeunesse avec les guerres les plus contemporaines. A partir de 1991, la nostalgie par procuration causée par la guerre froide s'estompe.

Demeure la nostalgie du conteur qui continue d'imposer son effet retard à la moitié des auteurs les plus jeunes du corpus. Quelque soit la nostalgie qui habite les auteurs du corpus, leur vision de la guerre emprunte la forme d'un récit antérieur. Nous n'avons pas retenu de distinction particulièrement pertinente entre les récits personnels, autobiographiques ou familiaux, et les récits relevant du patrimoine littéraire. Ces modes narratifs contribuent avec une égale intensité à la construction d'un imaginaire guerrier de référence qui s'ancre dans le passé.

Recebido para publicação em junho de 2011
Aprovado para publicação em março de 2012

Références au corpus de livres pour la jeunesse

- BATTUT E., 2000. Bataille, Paris, Autrement jeunesse.
- BOURRE M., 1993. Le palefroi, Paris, Flammarion.
- CABAN G., [1991] La lettre allemande, Gallimard jeunesse 2000.
- DAENINCKXS D., PEF, 2002. Il faut désobéir, Paris, Rue du monde.
- FILIPPOVIC Z., [1993] 1998, Le journal de Zlata, Paris, Pocket.
- GERSTEIN Mordicai, 2006. Gisella et le pays d'avant, Paris, Naïve.
- GRUMBERG J., BATAILLE B., 2003, Iq et Ox, Paris, Actes Sud.
- HILL S., 2006. Thirrin princesse des glaces, Paris, Gallimard.
- LAMBERT C., 2003. Le dernier des elfes, Paris, Bayard.
- LEVY D., ROMANIN T., 2004. Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs, Paris, Sarbacane.
- MAGORIAN M., KANG J., 1994. Bonne nuit, monsieur Tom, Paris, Gallimard.
- RAPAPORT G., 2002. 10 petits soldats, Paris, Circonflexe.
- RODARI G., PEF, 2006. La guerre des cloches, Paris, Kaleidoscope.
- SELLIER M., 2005. L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous, Paris-musées.
- SHAHAR D., 2003. Riki, un enfant à Jérusalem, Paris, Gallimard.
- SOSZEWICZ R., CREVELIER S., 1989. Les étoiles cachées, Paris, Flammarion.

Bibliographie

- ARON R., 1948. «Paix impossible, guerre improbable », Table Ronde, 3, p. 411-433.
- AUDOIN-ROUZEAU S., [1993] 2004. La guerre des enfants, 1914-1918, Paris, Armand Colin.
- CHAUTARD S., 2001. Les éléments clés de la guerre froide, Paris, Studyrama.
- COLLET A., 1998. Les guerres locales au XXe siècle, Paris, PUF.
- GOFFMAN E., 1991. Les cadres de l'expérience, Paris, Minuit.
- GROSSER P., 1995. Les temps de la guerre froide, Paris, Complexe.
- HASSNER P., 2000. La Violence et la Paix T1. De la bombe atomique au nettoyage ethnique, Paris, Seuil.

- HOWARD M., [1976] 1988. *La guerre dans l'histoire de l'Occident*, Paris, Fayard,
- LEJEUNE P., 1975. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MARIE V. (dir), 2009. *La grande guerre dans la bande dessinée, de 1914 à aujourd'hui*, Milan, *Historial de la grande guerre – 5 continents*.
- PEQUIGNOT B., 2007. *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan.
- PERROT J., 1991. *Art baroque, art d'enfance*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- PESSIN A., 1992. *Le mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, Paris, PUF.
- RICOEUR P., [1990] 1996. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SCHNAFFNER A. (dir), 2005. *L'ère du récit d'enfance*, Lille, Presses de l'université d'Artois.
- SCOTT-SMITH G., KRABBENDAM H. (dir), 2003. *The cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, London, Frank Cass.
- VAN DER LINDEN S., [2006] 2007. *Lire l'album, Le-Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble*.

¹ Sur les enjeux de cette question, cf. PEQUIGNOT 2007, chapitre 10, «La théorie du reflet» pp 175 -186.

² Sur ces aspects, voir BOUGAREL Xavier, *Bosnie, anatomie d'un conflit*, La Découverte 1996 ; JEAN François, RUFIN Jean-Christophe (dir), *Economie des guerres civiles*, Hachette 1996 ; GLAMOČAK Marina, *La transition guerrière yougoslave*, L'Harmattan, 2002.

³ Michael Howard fait coïncider exactement le début de fermentation des fascismes avec le retour du front des combattants, en 1918 : HOWARD, 1988, pp 128-129.

⁴ Catalogue Babel 2009, Les livres de poche d'Actes Sud, n°1 à 945, janvier 2009, ISBN 978-2-7427-8272-7.

⁵ L'effort de modernisation des services de renseignement occidentaux suit immédiatement le déclenchement de la guerre froide. C'est en 1947 que la Central Intelligence Agency est créée pour remplacer aux Etats-Unis l'Office of Strategic Services né en 1942. cf. CHAUTARD Sophie, *Les éléments clés de la guerre froide*, Studyrama 2001, p 69.

⁶ http://www.unesco.org/courier/2000_02/fr/signes/txt1.htm , article consulté sur le site de l'UNESCO en septembre 2009.

⁷ Cf notamment LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil 1975, RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, [1990] Seuil 1996, SCHNAFFNER Alain (dir), *L'ère du récit d'enfance*, Presses de l'université d'Artois 2005.

⁸ <http://estuairegironde.net/art/paroles/06-07/cc-dd-articles/manon.doc>. site consulté en août 2009.





Efficacité symbolique et dressage de corps chez les pentecôtistes en Romandie :

Le cas de Church for the Nations à Genève

Batibonak Sariette¹

Doctorante à l'Université Aix-Marseille. Ses recherches portent sur les pentecôtismes, la sorcellerie et l'intimité au Cameroun.

sbatibonak@yahoo.fr



Résumé:

L'anthropologie visuelle de la religion marque une différence entre les techniques et les rituels. Dans ce domaine, il est devenu possible d'étudier la socio-psycho-biologie des faits religieux. Ces « modes somatiques d'attention » transitent par le corps pendant une cérémonie culturelle au cours de laquelle les participants sont conviés à utiliser diverses postures et techniques de déplacement. Le corps, outil expérientiel, constitue alors le locus central des mécanismes de mise en émotion qui prépare les fidèles à incorporer un nouvel ethos. Cette réflexion ausculte la transmission de ces pratiques par les langages non-verbaux et le « dressage du corps » dans ce « corps-église ».

Mots-clés: Dressage de corps, Cultes Pentecôtistes, Assimilation

Summary:

The visual anthropology of religion clearly differentiates between techniques and rituals. The study of religious facts from a socio-psycho-biological perspective is now possible in this field. These "somatic modes of attention" are transmitted through the body during a worship ceremony, where the participants are called upon to use various body positions and movement techniques. Hence the body, as an experiential tool, now appears as the central locus of mechanisms for emotion that prepares the followers to incorporate a new ethos. This point of view auscultates the transmission of these practices through non-verbal language and "the training of the body" in this "body-church".

Keywords: Embodiment, Pentecostal Services, Assimilation

Introduction

De nouveaux mouvements ont fait leur apparition dans la scène religieuse depuis le début du XX^{ème} siècle, marquant ainsi l'histoire des religions, et en particulier, l'histoire du christianisme, par divers phénomènes tels que l'effervescence pentecôtiste (CORTEN, 2003 ; SOARES, 2009). Cette évolution donne matière à réflexion. YANNICK Fer (2005) remarque que la croissance des groupes charismatiques est étroitement liée à la multiplicité de leurs rites, pratiques et représentations religieuses en mesure d'être perçus comme un « fait social total ».

En anthropologie religieuse, les représentations peuvent être des genres de croyances. Selon MOSCOVICI (1961), ce sont des formes de savoir naïf ou naturel en vue d'organiser les conduites. Chaque culture est et a une symbolique. D'après LÉVI-STRAUSS (1950 : p. XIX),

toute culture peut être considéré comme un ensemble de système symbolique au premier rang desquels le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Vue sous cet angle, la religion renvoie à l'univers symbolique d'un groupe social.

L'ethnologie descriptive et l'anthropologie visuelle de la religion marquent une différence entre les techniques et les rituels. Selon la division traditionnelle, les techniques, en tant que modes d'apprentissage, diffèrent des rites. En effet, les techniques, au sens de l'art platonicien du terme, induisent des gestes utiles à la vie (PLATON, Protagoras, 320d-321d). Mauss rapproche ainsi les techniques platoniciennes de celles du corps perceptibles au travers des faits sociaux ou des phénomènes religieux. Certains chercheurs isolent l'efficacité anthropologique spirituelle, physique, sociale et symbolique des pratiques observées lors des cérémonies cultuelles (LÉVI-STRAUSS, 1949 ; LE BRETON, 1992 ; LYON et al, 1994 ; BOURDIEU, 2000 ; PRÉVOST, 2003). Dans ce sens, il est devenu possible d'étudier la socio-psycho-biologie des faits religieux. Toutes les techniques que CSORDAS (1993) nomme les « modes somatiques d'attention », transitent par le corps.

Dans les églises pentecôtistes de Suisse en général et spécifiquement dans le cadre de notre échantillon observé, à Church for the Nations, plusieurs postures et techniques du corps se dégagent au cours d'un culte. Ainsi, pendant une cérémonie cultuelle, aussi brève soit-elle, les participants sont conviés à utiliser diverses postures et techniques de déplacement : debout, assis, les mains en l'air (balancées ou non), les mains sur la poitrine ou sur une autre partie du corps, des pas de danse, des sauts ou sautilllements.

Le corps constitue alors le locus central des mécanismes et des processus de mise en émotion qui prépare les fidèles d'une assemblée religieuse à incorporer un nouvel ethos (BOURDIEU, 2000). Étant donné que le corps est l'outil expérientiel, il y a lieu de scander les raisons qui président à l'utilisation des techniques du corps dans le rituel des cultes au sein des églises pentecôtistes dans ce contexte calviniste de privatisation des émotions. Et plus précisément, comment expliquer l'usage de ces techniques au cours des cérémonies cultuelles ? Comment comprendre l'efficacité de leur transmission ? Quelles techniques du corps, instruments endosomatiques et quels modes somatiques les leaders et participants emploient-ils ?

La thématique des pratiques corporelles dans son rapport à la reproduction sociale est de la plus haute importance. Cette réflexion vise à observer les facteurs qui sous-tendent l'utilisation systématique de différentes techniques de déplacement, de corps, les gestuelles pendant les cultes pentecôtistes. La transmission de ces pratiques par les langages non-verbaux sera revisitée, ainsi que le «dressage du corps» dans ce «corps-église». L'état de la question sur les pratiques des cultes pentecôtistes et des techniques du corps transmises lors des services religieux débouchera sur une présentation argumentée de cette communication non-verbale. Les données collectées mettent en exergue l'efficacité de la transmission des techniques, gestes et langages non verbaux ; lesquels s'expliquent par des soubassements théoriques anthropologiques démontrant aussi bien l'efficacité symbolique que la dynamique d'apprentissage dans les services religieux pentecôtistes ; apprentissage représentant un fait social total, produisant l'homme social total.

Survol des pratiques culturelles et des techniques somatiques pentecôtistes en romandie

La réflexion sur les phénomènes religieux et la religion a créé des passerelles d'analyse sur les croyances, les représentations et les pratiques en religion. Dans le vaste registre des faits religieux pentecôtistes, les pratiques culturelles dominicales sont parmi les plus expressives. Cette partie permettra de découvrir les pentecôtistes, inclus dans la catégorie des évangéliques en Suisse. Après avoir décrypté les éléments liturgiques constituant l'ossature des cultes du dimanche, un accent particulier sera mis sur la description des techniques du corps culturelles observées à Church for the Nations.

Le visage religieux suisse et les pentecôtistes

La renommée de la Suisse s'est accentuée au XVI^e siècle avec la Réforme et l'influence de Calvin. Ce qui a valu à la ville de Genève l'appellation de la Cité de Calvin ou la Genève de Calvin. Le pentecôtisme apparaît ainsi comme « le plus puissant des nouveaux mouvements religieux » (CORTEN, 1997). Ce mouvement pluriel enregistre le taux de croissance le plus élevé au cœur de la sécularisation et de la déchristianisation des sociétés. La ville de Genève ne fait pas exception. « Il est difficile d'arrêter le mouvement de l'Esprit. Il y a tellement d'églises pentecôtistes dans la ville ; et même dans toute la Suisse » affirme Denise Okala de la Communauté Chrétienne du Plein Evangile de Carouge, située à 7-9 Route de Saint-Julien à Genève. Certes, l'expansion de ces communautés est plus visible dans les pays du Sud. Cependant, par son dynamisme et sa capacité de pénétration, force est de constater que cette aile dure du christianisme a pu infiltrer la Suisse, ce pays du Nord, berceau de la tradition protestante calviniste, et traditionnellement fermé aux extases religieuses.

Au cours des siècles, le Catholicisme et le Protestantisme, parfois sous un climat de tension, ont dominé le paysage religieux dans la Confédération Helvétique. A l'origine, l'Eglise joue un rôle politique et impulse la vie en société. Par la suite, la sécularisation impose un détachement entre le pouvoir civil et le pouvoir étatique. L'enquête menée en 1988/1989 sur la religion des suisses (CAMPICHE et al., 1992) révèle que l'une des manifestations de la sécularisation en Suisse c'est la diminution du rôle de la religion dans la société. Selon cette enquête, 98,7

de suisses déclarent avoir des rapports avec une confession quelconque ; 90% sont issus des «grandes confessions» chrétiennes. Seuls 2% représentent les «autres protestants» et regroupent substantiellement les évangéliques et les pentecôtistes (CAMPICHE et al., 1992).

Il est à relever que l'enquête concernait uniquement les suisses et les titulaires du permis C. Cette dernière catégorie concerne ceux qui sont à la dernière étape avant l'obtention de la citoyenneté suisse. Ce qui montre que les étrangers n'étaient pas concernés. Pourtant, notre échantillon – par l'origine du fondateur (un indien) et les nationalités des membres (voir les photos) – laisse entrevoir une forte coloration étrangère dans cette église. De plus, de 2007 à 2011, dans le cadre de nos recherches, nous avons observé une soixantaine de nouvelles églises en Suisse. Les fondateurs et membres sont majoritairement non suisses. Le pasteur Roberto Sebastio de l'Eglise Missionnaire Evangélique de Plan-les-Ouates, confirme cette réalité :

Ma paroisse est constituée essentiellement des africains. Les suisses se comptent au bout des doigts. Les responsables et les plus engagés sont des africains. Certes, il existe des églises de Réveil où la majorité des membres sont les européens. Il est quand même étonnant de voir que de nombreux groupes Réveillés sont fondés, dirigés et constitués d'étrangers.

Effectivement, l'occupation spatiale des églises de Réveil est une réalité helvétique. On remarque néanmoins que la présence des immigrants est plus marquée que celle des nationaux. Les statistiques helvétiques cultivent une absence de données sur la religiosité de la population étrangère et immigrante. L'enquête de 2007 parrainée par la Fondation Bertelsmann révèle que 80% de la population se disent religieux. Parmi eux, 22% ont clamé être très religieux. Ces statistiques n'éclairent pas plus sur les étrangers et les immigrés, pas plus que le recensement de 2000 qui affirme pourtant la place de ces catégories dans l'expansion des nouvelles églises.

L'arrivée d'immigrants a contribué à la croissance notable de communautés religieuses peu présentes dans le pays par le passé. Le recensement de l'an 2000 détaille les membres des confessions religieuses comme suit : 41,8 pour cent de catholiques, 35,3 pour cent de protestants, 4,3 pour cent de musulmans, 1,8 pour cent de chrétiens orthodoxes et 11,1 pour cent n'appartenant à aucune religion. Les groupes qui représentent moins de un pour cent de la population comprennent : les catholiques-chrétiens, d'autres groupes chrétiens, bouddhistes, hindous et juifs. Les autorités ne disposaient d'aucune indication concernant l'appartenance de 4,3 pour cent des résidents (Cf. OFS, 2000).

Bien que détaillés, ces chiffres n'informent pas davantage sur les pentecôtisants en Suisse, ni sur les origines des répondants. Il apparaît clairement que les immigrants jouent un rôle considérable dans l'installation de nouveaux mouvements religieux. C'est ce qui ressort de l'intervention de M. Sebastio susmentionné ainsi que de ces extraits de statistiques administratives.

En 2010, la Fédération Romande des Eglises Evangéliques (FREE) dénombre plus de 1400 groupes et communautés évangéliques ou pentecôtistes en Suisse. Chaque entité réunit en moyenne 200 membres. En valeur numérique, les pentecôtistes constituent un petit groupe social. Leur pratique dominicale est plus importante – en chiffres absolus – que chez les catholiques et les protestants. Les techniques du corps constituent l'un des instruments permettant d'observer leurs pratiques et représentations.

Liturgie et pratiques cultuelles

À la vérité, de nombreux auteurs ont traité des pratiques, des représentations et des systèmes qui gouvernent les humains. LÉVI-STRAUSS (1962) montre qu'il existe un système humain de traitement des données sous le couvert duquel tout membre d'une société donnée se comporte. Ce système ordonne et rythme la vie quotidienne. Les rituels, les rites et les cérémonies, dénotent la capacité d'ordonnement propre aux êtres humains constituant un groupe. Abondant dans le même sens, LE BRETON (2004) relève que tous les actes humains sont sous-tendus par un système de sens et de valeurs. De même, toutes les communautés humaines se forgent des représentations et pratiques propres. Les membres de chaque communauté façonnent leur environnement, tandis que l'environnement les façonne à travers une relation changeante selon les sociétés. Car convient-il de le relever, les groupes sociaux sont des matières de symboles. Les pratiques cultuelles n'échapperaient pas à cette règle. Les représentations qui les visent et les efficacités dont elles sont susceptibles sont variables d'un lieu à l'autre.

Les représentations pentecôtistes sont d'autant plus diversifiées que l'on observe de nombreuses tendances ; et souvent à chaque tendance, correspondent des pratiques quasi-spécifiques (CORTEN, 2003) ; qui seraient de véritables matières de symboles, des formes d'ordonnement au sens lévi-straussien du terme. BOYER (1997) constate que le pentecôtisme est « caractérisé par ses formes cultuelles foisonnantes » et encourage même « l'effervescence des pratiques cultuelles ». Interrogés sur cette question, les adeptes légitiment ce désordre par des passages bibliques. Et Michèle Welbon, membre de l'Eglise Pentecôtiste Chrétienne du quartier des Eaux Vives à Genève de penser que « cette diversité fait la force des pentecôtistes. Car avec la puissance du Saint Esprit, ils ont la capacité de sortir du 'nouveau' à chaque instant ».

Pour mieux analyser ce phénomène, il importe d'isoler les pratiques cultuelles du vaste ensemble des pratiques religieuses pentecôtistes ; étant donné que le culte dominical est traditionnellement le plus grand rassemblement hebdomadaire. Ces différentes étapes du culte sont reconnues comme étant la liturgie, quintessence même du culte. L'ossature de ladite liturgie regroupe entre autres prière, prédication, louanges (chants, cantiques), réception du Saint-Esprit, acclamations, dîme, offrandes, annonces et bénédictions finales (BASTIAN, 2001 ; CORTEN, 2003 ; FER, 2005 ; AMIOTTE-SUCHET, 2006).

Outre, les éléments liturgiques classiques, d'autres points non négligeables peuvent intervenir à l'improviste dans l'ordre du jour d'un culte pentecôtiste : guérison des malades, offrandes spéciales, prière de délivrance, baptême (à l'âge adulte), pratique de la glossolalie ou du parler en langues inconnues, témoignages, prières individuelles, paroles prophétiques. Ce listing est loin de prétendre à l'exhaustivité. Car « Si vous voyez un jour un nouvel élément lors d'un culte, ne soyez pas étonné. Du 'nouveau' peut venir à tout moment » renforce Michèle Welbon, notre informatrice. Selon Yannick FER, ces imprévus interviennent régulièrement sans perturber le modérateur et l'ordre normal d'un culte (FER, 2005). Dans ces pratiques, l'ensemble des actes, rites ou rituels, cérémonies et fêtes observés dans un lieu sacré, sert à mettre en relation le

sacrifiant, par le truchement du sacrificateur (prêtre, pasteur, chaman, iman, etc.) avec la divinité (HUBERT & MAUSS, 1929).

La notion de sacrifice occupe de ce fait une place de choix en anthropologie religieuse (Edward Barnett TYLOR (1846-1894), William ROBERTSON SMITH (1823-1917), Henry HUBERT (1872-1927) et Marcel MAUSS (1872-1950)). Claude LÉVI-STRAUSS, influencé par Evans PRITCHARD, penche pour le symbolique sans le sacré. Dans *La pensée sauvage* en 1962, il montre que le principe fondamental du sacrifice est celui de la substitution.

Dans le sacrifice, la série (continue et non plus discontinue), orientée et non plus réversible (comme dans le totémisme) des espèces naturelles joue le rôle d'intermédiaire entre deux termes polaires, dont l'un est le sacrificateur et l'autre la divinité, et entre lesquels, au départ, il n'existe pas d'homologie ni même de rapport d'aucune sorte : le but du sacrifice étant précisément d'instaurer un rapport, qui n'est pas de ressemblance, mais de contiguïté, au moyen d'une série d'identifications successives qui peuvent se faire dans les deux sens, selon que le sacrifice est piaculaire ou qu'il représente un rite de communion : soit donc, du sacrifiant au sacrificateur, du sacrificateur à la victime, de la victime sacralisée à la divinité ; soit dans l'ordre inverse.

Pour les chrétiens en général, pas de culte sans sacrifice. Chez les pentecôtistes en particulier, le sacrifice est indispensable. Il représente le sacrifiant et peut se décliner par ces multiples offrandes (dons, actions de grâce, dîmes). Il est à relever que les partisans de l'évangile de la prospérité insistent sur ces aspects sacrificiels en inscrivant une longue liste de dons auxquels les fidèles doivent se soumettre. Les sacrifiants (les membres) sont donc supposés attendre une compensation après accomplissement de ces libéralités. Le pasteur reçoit ou bénit les éléments sacrificiels (argent ou dons en nature). Faisant office de sacrificateur, il est chargé de mettre la communauté en relation avec son Dieu. Selon les phraséologies de ce mouvement, le sacrifice ultime reste le Christ, et la sainte cène, un des moments privilégiés du service cultuel. Les espèces (pain et vin) usitées lors de la cène servent de communion entre les sacrifiants, les sacrificateurs (les pasteurs et les officiants) et la divinité (Dieu, Jésus et le Saint-Esprit).

Dans certains courants pentecôtisants, the offering time s'annonce et intervient avec beaucoup d'effervescence. Et avec d'autres séquences cultuelles, ils sont les plus pertinents en ce sens que ce sont des phases privilégiées d'observation des gestuelles pentecôtistes. Ce sont des occasions les plus accessibles et les plus spectaculaires. « C'est au cours du culte que l'émotion s'exprime le plus visiblement, avec effervescence et sous des formes très spécifiques » (FER, 2005 : p. 296). Comprendre les soubassements et enracinements théologiques de ces pratiques revient à rappeler la place de la manifestation du Saint-Esprit dans ce courant du christianisme. C'est « sous l'action du Saint-Esprit » que les membres développent un comportement pluriel lors des services religieux et plus spécifiquement lors des moments de sur-excitation des cultes. Ce comportement observé est étudié par les anthropologues comme étant les techniques du corps ; lesquelles sont étroitement liées aux représentations propres aux pentecôtistes.

Représentations et techniques du corps pentecôtistes

Selon BRANDT-BESSIRE (1986), « Jésus baptise » est d'une importance capitale dans la théologie pentecôtiste est une expérience fondamentale pour les charismatiques. Car, la dynamique baptismale comporte le baptême d'eau, le baptême de feu et le baptême dans l'Esprit Saint. Annoncé à travers des passages bibliques, il s'inaugure à la Pentecôte : « Quand le jour de la Pentecôte arriva, ils (...) furent tous remplis d'Esprit Saint et se mirent à parler d'autres langues (...) » (SEGOND, 2002 : Actes 2, 1-4). Cette expérience est considérée comme l'acte fondateur du pentecôtisme.

Des séquences chamaniques observées chez les cunas amérindiens expriment ce lien entre les représentations et les pratiques. Michel HOUSEMAN & Carlo SEVERI (1994 ; 1998), à propos des rites cuna analysés par Claude LÉVI-STRAUSS, renouvellent l'interprétation lévi-straussienne en montrant que le chant du chaman est interprété dans un langage codé. Les représentations amérindiennes se déclinent dans ces pratiques et techniques chamaniques. Plus spécifiquement, Gaëlle LACAZE (2006) étudie le lien entre les techniques du corps et les représentations mongoliennes. Ainsi, pour une meilleure compréhension des représentations en lien avec les pratiques corporelles, voir les travaux de LACAZE (2002-2010). Pour la présente réflexion, nous nous attarderons essentiellement sur les représentations et pratiques corporelles pentecôtistes.

En ethnologie religieuse, certaines pratiques telles que les techniques du corps relèvent des modes de représentations propres à un groupe social donné. Ces nouveaux groupes religieux n'échappent pas à cette règle. En considérant que le Christ « baptise » dans l'Esprit Saint et « revient » bientôt pour régner avec ses disciples, les membres à leur tour lui expriment leur gratitude, leur amour, leur attachement par tous les moyens, en l'occurrence par les cultes où la quasi-totalité des techniques corporelles manifestent cette reconnaissance : la reconnaissance de cette âme repentie, sauvée, guérie, remplie de la puissance du Saint-Esprit (AMIOTTE-SUCHET, 2006). Les expressions corporelles trouvent ainsi leur sens dans ces marques de gratitude que le chrétien réserve à son sauveur. La sœur Blessing de Church for the Nations, estime « qu'il est ingrat de ne pas être reconnaissant pour tout ce que le Seigneur fait pour l'église ». Ainsi les chrétiens pensent qu'ils peuvent multiplier les modes d'expressions « sans que ce ne soit de trop » précise-t-elle.

Le résultat de l'observation participante ainsi que les recherches en anthropologie religieuse sur les techniques du corps chez les pentecôtistes (FER, 2005 ; MOSSIÈRE, 2004 ; AMIOTTE-SUCHET ; 2006 ; BOYER, 1997 ; HERVIEU-LÉGER & CHAMPION, 1990 ; SOARES, 2009 ; TCHONANG, 2009), permettent de dresser le tableau suivant.

Croyances-représentations	Techniques du corps correspondantes
Dieu est au ciel	Les mains levées sont dirigées vers le haut pour se rapprocher de ce lieu et se souvenir que Dieu y règne en Seigneur et en maître.
La divinité est Seigneur	La position à genoux est privilégiée pour reconnaître son infériorité
	La supplication se manifeste par les positions suppliantes des mains lors de la prière.
	L'inclinaison de tout le corps est fréquente lors des réunions
Jésus répond aux prières.	On le supplie parfois en balançant les mains du haut vers le bas ou en ayant les deux mains jointes en guise de supplications.
Il est l'autorité suprême.	Lorsqu'une autorité fait son entrée, elle mérite les acclamations, surtout en position debout. Ces " <i>standing ovations</i> " reflètent la reconnaissance de la suprématie divine.
Il est victorieux.	Deux doigts (l'index et le majeur) de la main ou des mains sont levés en l'air pour représenter le "V" de la victoire.
Il est digne d'adoration.	Les bras levés en l'air, les genoux et mains au sol se font en signe d'adoration.
Le Saint-Esprit accorde des charismes.	La tête levée vers le haut, les bouches ouvertes attendent la manifestation de l'Esprit Saint par les charismes tels que le parler en langues inconnues, les prophéties.

Source : Conçu à partir des lectures

À la suite de cette description sous forme de tableau, il n'est pas inintéressant de souligner qu'en hébreu הלל, *halal* signifie célébrer, louer Dieu parfois les mains levées ; d'où l'exclamation Alléluia ! προσκυνέω, *proskunéo*, signifie adorer, se prosterner devant une divinité pour l'adorer. Les différentes représentations divines se déclinent sous des expressions et postures conséquentes. Dans le contexte européen, il peut avoir quelques nuances. Daniel Dolofi de l'Église Évangélique de Réveil, sise à la Rue du Jura 4, à Genève l'exprime à sa manière :

Nous n'avons pas honte de nous incliner devant notre Seigneur. En Europe, les frères et sœurs en Christ s'inclinent et se couchent de moins en moins. C'est un constat. Ici en Suisse les gens ont honte de s'agenouer et de se coucher par terre devant le Seigneur. Pourtant c'est normalement très courant chez les pentecôtistes surtout en Afrique. On voit facilement des gens habillés en tenue blanche se vautrer dans la poussière ou dans la saleté lorsqu'il veulent adorer Dieu.

Au total, la louange et ses corollaires permettent aux adhérents de ces mouvements charismatiques de publier, afficher, affirmer, extérioriser et symboliser leurs extases en guise de gratitude envers la divinité.

Des techniques du corps lors des cultes

À la suite de la réflexion maussienne, les techniques du corps ont été étudiées sous divers angles. LE BRETON analyse cette question en lien avec la modernité. Pierre-Joseph LAURENT (2003) porte une attention particulière à la mise en scène de la bataille contre les démons. Dans cette perspective, son analyse aborde un répertoire des « techniques du corps »

sous le couvert de la violence corps à corps lors des cultes de délivrance. Bien d'autres auteurs s'investissent dans cette problématique (DE GIORGIO, 1998 ; BAECQUE, 2000 ; LEVY, 2004 ; ZANCARINI-FOURNEL, 2004).

Le pentecôtisme est d'une extrême diversité dans la doctrine comme dans les expressions corporelles. Notre recherche s'est effectuée à Church for the Nations de 2010 à 2011. La grille des éléments d'observation d'un des cultes permet d'illustrer cette diversité.

Observation d'un rituel

Parmi les services culturels de cette église, nous avons privilégié le culte de Pentecôte en date du 23 mai 2010, tenu dans la salle de réunion de Church for the Nations à 47 bis, rue de Lausanne, 1201, Genève (Suisse). L'église dispose en sus, d'une salle pour les enfants, d'une salle de prière, d'une cabine pour traducteurs, d'une cuisine, du bureau du pasteur et des toilettes. Pour arriver dans la salle, les participants traversent la cour du bâtiment. Le plafond un peu délabré, présente des lattes vieillissantes et une charpente en réfection. Les murs de la salle sont de couleur blanche.

Le pasteur Kuruvilla Philip, fondateur de Church for the Nations est indien d'origine et domicilié en Suisse. La modératrice du jour est une quinquagénaire vraisemblablement du cercle des responsables. Cinq cent soixante deux (562) participants ont assisté de bout en bout à cette cérémonie de trois heures d'horloge (10h30'-13h30'). Le point essentiel était la prière de réception du Saint-Esprit de 55 minutes. Selon le Pasteur, il fallait laisser la place à l'action de l'Esprit Saint en ce jour de Pentecôte.

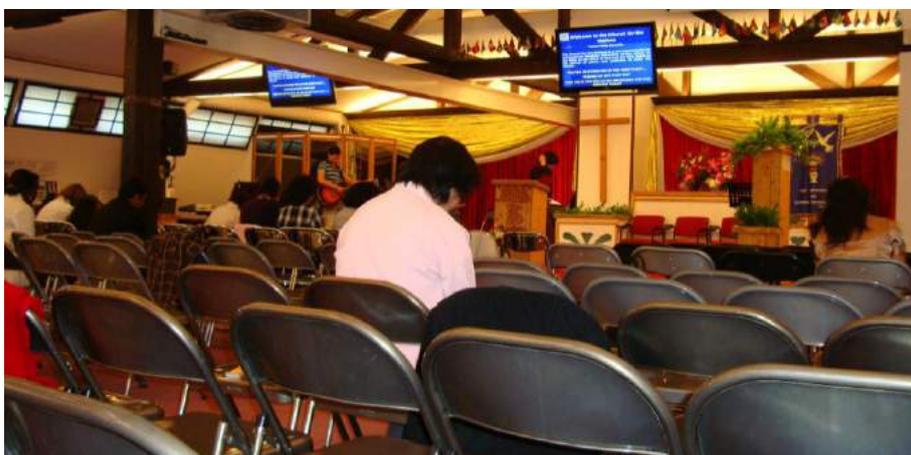
Ce jour là, après la lecture de la parole, le pasteur a précisé qu'il n'y aura pas de prédication lors de cette cérémonie. Il a rappelé que la prédication est nécessaire mais que la réception du Saint-Esprit est essentielle en ce jour de Pentecôte. « Aujourd'hui, il n'y aura pas de prédication, nous allons prier pour que le Saint-Esprit se manifeste comme au jour de la Pentecôte », a-t-il précisé. (Extrait du journal d'enquête du 23 mai 2010)

Les accessoires tels que deux écrans de projection situés devant (en haut) de la salle, les ventilateurs, les baffles, les drapeaux (au nombre de 47 représentant les nationalités des membres de la communauté), les objets de décoration (tableaux, peintures, œuvres d'art, affiches), ainsi que quelques rideaux décorent le plafond et les murs.

Deux escaliers et un espace vide séparent les intervenants en avant de la scène du reste de la salle. Cette salle, dispose de quatre rangées de chaises. Devant à l'extrême droite se trouvent les enfants et leurs moniteurs pour la première partie du culte. Ces enfants prennent place dans leur salle au moment de la prédication. Au devant des trois (03) autres rangées de la droite vers la gauche, se trouvent manifestement les responsables et autres personnalités de l'église. Au fond de la salle, les huissiers sont constamment debout pour répondre aux sollicitations diverses, telles que poser des chaises lorsque de nouvelles personnes arrivent tout au long du culte, orienter les arrivants vers les sièges non occupés, accueillir les nouveaux venus, agir en cas d'urgence, distribuer les cartons de bienvenus aux visiteurs de l'assemblée, distribuer les

écoutateurs à ceux qui ne parlent pas la langue anglaise. « Prenez place à ce niveau. Ces chaises sont réservées. Veuillez nous excuser » rappelle un des huissiers, apparemment en charge de la disposition des arrivants dans la salle. « Les enfants ont leur place devant » ajoute-t-il à un parent accompagné de deux fillettes. Il y a lieu de préciser que le culte se fait en anglais avec une traduction simultanée en français.

Tout au fond de la salle (vers le milieu), les traducteurs et responsables de la sonorisation vaquent à leurs tâches avant, pendant et après le culte. La photo ci-après (avant le culte) laisse percevoir la cabine de sonorisation, un guitariste, le podium au-dessus décoré par le haut à l'aide de deux rideaux dorés, les pupitres, l'image de la croix, deux écrans géants, des drapeaux (au plafond) et des chaises.



Une vue de la salle (avant le début du culte), Source : Répertoire des photos de l'enquête

Position courbés, les fidèles qui arrivent en premier lieu vaquent à la prière en attendant le début du culte (...). Le pasteur quant à lui supervise l'installation des appareils, salue quelques personnes et se déplace dans la salle en faisant de petits pas. (Extrait du journal d'enquête, janvier 2010)

Durant le rituel, un groupe de six (06) chantres, placé au milieu du podium répond en chœur aux chants entonnés. La modératrice intervient par des transitions constituées de la triade «Alléluia-Hosanna-Amen». Au cours du service, on entend :

Le Saint-Esprit va faire son entrée (...). Laissez-le entrer dans votre cœur, dans votre vie. Laissez-le entrer dans cette salle (...). Recevez-le [Les acclamations se font entendre]. Recevez-le Dieu de gloire, (...), l'Esprit Saint. Accueillez-le ... [En criant, toute l'assemblée, debout, applaudit comme pour accueillir une très haute personnalité]. Pendant que l'assemblée acclame, la modératrice insiste sur l'accueil de la divinité. (Extrait du journal d'enquête du 23 mai 2010)

A l'entendre parler, on dirait que la modératrice du culte crie, s'égosille comme pour se faire entendre, par des paroles répétitives et insistantes. Le pasteur quant à lui intervient de temps en temps de façon posée, en anglais avec un accent proche du hindi.

Lors de ce culte de Pentecôte, les fidèles sont restés debout pendant près de 90% du temps. Les seules périodes où toute l'assistance est assise c'est le début du culte (10 mn) et pendant les annonces (10 mn). Pendant la prière de réception du Saint-Esprit, la position debout est privilégiée et encouragée

par les intervenants. Tour à tour, le pasteur et la modératrice invite l'assistance à rester en position idéale pour recevoir le Saint-Esprit. (Extrait du journal d'enquête du 23 mai 2010)

La prière de réception du Saint-Esprit se présente comme un maillon important lors de la Pentecôte. La mise en scène de l'émotion est intéressante. Le ton et le timbre de la voix du pasteur changent. Ses paroles se font plus insistantes. À l'aide du micro fixé sur sa veste, il prie à haute voix, accompagné de ses collaborateurs. Ses déclarations sont plus fermes. Ses gestes (des mains et pieds) sont plus secs. Une femme s'extasie à la gauche du pasteur pendant qu'il se dirige vers le fond. «Arrêtez-moi. Je n'en peux plus» s'exprime-t-elle. Cette dernière est rapidement soutenue et amenée au premier plan où des officiants prient pour elle. « Elle est saisie par l'Esprit» murmure un voisin situé à droite. Plus que toutes les autres parties du culte, cette étape a permis d'observer les gestes et techniques les plus pertinents.

Dédale des techniques et gestes observés



En règle générale, les techniques de déplacement des bras et des mains sont plus variées que celles des pieds. On relèvera un bras levé, les bras levés, les bras tendus en avant ou au niveau de la taille, les bras posés le long du corps, les mains en position de supplication, une ou les deux mains au niveau de la poitrine (là où se trouve le cœur). Le balancement des bras en fait partie ainsi que la présentation du poing ou la main à moitié fermée.



Position assis, bras levé ; Debout, les deux poings en avant ; Source : Répertoire des photos de l'enquête

Ce signe du poing, pourrait extérioriser une supplication à un «moment crucial» de la Pentecôte.

Debout, bras levé (1^{ère} position) ; les autres acclament en arrière plan ; Source : Répertoire des photos de l'enquête

Au début du culte, la modératrice invite les présents à lever les mains en signe d'adoration. Ce qu'exécute cette femme debout, les yeux fermés pour se conformer à cette disposition d'adoration. Parfois à l'aide des deux mains, cette gestuelle est assez usitée lors de cette cérémonie.



Les deux bras levés ; Source : Répertoire des photos de l'enquête

Les deux bras et mains peuvent signifier plusieurs faits tels l'adoration, la supplication, la soumission et l'abandon. Cette position peut s'appliquer étant debout, assis ou à genoux.



Bras tendus en avant, gestuelle généralisée ; Répertoire des photos de l'enquête



La position « mains tendues vers l'avant » se pratique à une faible fréquence lors du culte, c'est à dire pendant la prière de supplication. Selon un de nos informateurs, le fidèle qui se sent coupable, indigne ou qui souhaite insister dans sa prière en position de supplication adopte cette position.

Quelques positions des bras et des mains,

Source : Répertoire des photos de l'enquête



Durant le culte, les bras connaissent plusieurs sollicitations. Debout, les bras sont posés le long du corps, croisés derrière ou devant ; et assis, les bras posés sur le pied. Ces techniques d'utilisation des bras et des mains se pratiquent dans des moments en des moments de concentration. La position « mains dans les poches » lors du culte est observée surtout chez les jeunes et adolescents et parfois dénoncée comme signe de légèreté et d'insouciance.

Les mains tendues vers l'avant ; Source : Répertoire des photos de l'enquête

Cette dame à genoux, les yeux fermés, les mains en avant en position de supplication, de réclamation, d'attente ou de réception se concentre pendant l'introduction de la prière de réception du Saint-Esprit.

Dans un autre registre, les sauts et sautilllements (parfois à l'aide d'un pied) se pratiquent essentiellement par les mouvements et déplacements des pieds et par le déplacement du corps tout entier. Il en est de même de la marche, de la danse et de la position à genoux. Quelques images démontrent ces déplacements des pieds et du corps.

Sauts, sautilllements et danses ; Répertoire des photos de l'enquête

Lors de la prière de réception du Saint-Esprit, l'assemblée se livre à un chant à couplets répétitifs, entraînant les fidèles à ces postures de déplacement. Au fond de la salle, les huissiers et autres responsables sont en pleine effervescence.



Un groupe de femmes debout et main dans la main ; Répertoire des photos de l'enquête

Ce cercle de quatre femmes adopte une position singulière. Avant le culte, elles se tiennent debout, la tête légèrement baissée, les yeux fermés, se concentrent, main dans la main, non loin de l'entrée, au fond de la salle pour prier ensemble.

Les groupes et catégories des personnes se distinguent : enfants (de trois tranches d'âge différents – 0 à 3 ans, 4 à 8 ans, 9 à 12 ans), jeunes de 13 à 19 ans (les teenagers), adultes, huissiers, responsables, anciens d'église, pasteurs.

Position debout ; Source : Répertoire des photos de l'enquête



Dans une autre partie de la salle en mouvements, les uns acclament, tandis que les'autres gardent les bras le long du corps ; mais tous ont le visage apparemment joyeux, radieux ou souriant. Les enfants sont presque tous assis, passifs et en observation. Comme le présente cette partie de la salle, la position debout est récurrente.

Les paroles des cantiques pentecôtistes constituent un des facteurs expliquant la diversité des réactions. Certaines strophes interpellatrices, riches en significations et en langages corporels mentionnent des gestes précis. «When the Spirit of the Lord ..., I will dance ..., I can shout..., I will rejoice, etc.» ; «Clap your hands ... Shout unto the Lord... ». Ce sont parfois des morceaux sélectionnés pour leurs capacités sur-excitantes et sur-excitatrices. Certains sont «en tout cas l'une des expressions les plus sensibles et celle qui rassemble le mieux, en un seul corpus, toutes les variations de l'expérience religieuse pentecôtiste» (Yannick fer, 2005 : p. 304).

Analyse de l'observation et efficacité de la transmission

A posteriori, la position debout et la main ou le bras levé sont les deux techniques du corps les plus courantes lors des cultes à Church for the Nations. La position debout se pratique pour environ 90% du temps lors du culte de la Pentecôte. Pour les chantres, les pasteurs et la modératrice, ce taux est de 100%. De plus, la position des intervenants, placés devant la salle montre qu'il s'agit des personnes disposant de l'autorité. Selon les codes de lecture observés dans les communautés Mongoles, on déduit la position d'autorité par l'occupation de l'espace (LACAZE, 2006). Par transposition, dans les cultes pentecôtistes, pour ceux qui sont devant, se tenir à l'estrade surélevée est un signe de d'autorité sur le groupe.

En sus, la position verticale d'une assemblée pour la majeure partie du temps d'une cérémonie, traduit la portée de cette cérémonie pour les participants et l'importance de cette position pour l'assemblée. Cette posture a été apprise, se pratique régulièrement et se veut bibliquement justifiée et rituellement confortable. L'événement de la Pentecôte vécu par les premiers apôtres se serait déroulé à l'air libre, rassemblant des milliers de personnes en station debout (SEGOND, 2002 : Actes 2).

Dans sa recherche sur les groupes charismatiques, CSORDAS (2009) révèle que les membres les plus expérimentés ou les plus anciens restent la plupart de temps debout lors des prières ou lors des rituels d'importance capitale.

Le groupe pentecôtiste du Canada étudié par MOSSIÈRE présente une grande flexibilité dans les positions. Se tenir debout est l'une des postures priorisées. Car « tous les membres de la communauté ont la possibilité de se lever en tout temps afin d'acclamer spontanément la performance chantée ou rhétorique qui se déroule en avant » (MOSSIÈRE, 2004 : p. 63). Se lever signifie soutenir, apprécier, encourager la prestation qui se déroule. La thèse de AMIOTTE-SUCHET sur les pratiques pentecôtistes en France montre que les fidèles de l'assemblée sont constamment debout : « Continuellement debout, les fidèles se montrent particulièrement motivés » (AMIOTTE-SUCHET, 2006 : p. 196). Pour se motiver davantage, les adeptes n'hésitent pas à user régulièrement leurs bras ou leurs mains.

Selon CSORDAS (2009), les bras et les mains sont particulièrement sollicités parce qu'ils ont la possibilité de se mouvoir facilement et de représenter les non dits. De ce fait, la position de cet instrument endosomatique a de temps à autre exprimé l'adhésion, l'approbation, l'étonnement, l'humilité, la satisfaction et même, a matérialisé la souffrance difficilement exprimable lors du rite culturel. D'autre part, CSORDAS (2002) montre qu'en anthropologie religieuse les représentations symboliques se répercutent dans les expressions corporelles. La mise en scène émotionnelle signifie la mise en présence des êtres spirituels (Dieu, Saint Esprit, ancêtres, fantômes, divinités, esprits). Pour lui, les 'somatic modes of attention' sont les moyens culturellement élaborés en vue de rencontrer un ou des 'corps' et de s'abandonner en présence des autres 'êtres'. Par le processus des pratiques dévotionnelles telles que la prière, il s'établit un contact direct personnel avec les 'êtres' concernés.

Lever la main ou le bras en signe d'engagement, projette aussi symboliquement la louange ou la prière vers le ciel. Lors du rituel de louange, les fidèles sollicitent utilement les parties de leur corps ainsi que le relève MOSSIÈRE :

Les sentiments suscités par la phase de louange se projettent alors sur le facial des adeptes qui, transfigurés par la détente musculaire provoquée par l'adoration, ouvrent leurs mains, lèvent leurs bras, se lèvent et balancent leur corps. Le corps est ici utilisé comme un illustrateur associé à une symbolique : les bras en pronation signifient recevoir et offrir ou encore la connexion à Dieu ; lever les bras symbolise un rapprochement avec Dieu mais lever un seul bras permet de saluer le divin, alors que le fait de lever le poing évoque le combat. (MOSSIÈRE, 2004 : p. 69)

Les gestuelles employées sont encouragées par le message des chants et renforcées par le discours du modérateur.

C'est une erreur que de croire que les émotions manifestées lors des services cultuels sont un matériau brut, issu de la fusion des corps et des consciences. Il s'agit plutôt d'une « mise en mouvement (étymologiquement, c'est bien la signification du verbe « émouvoir ») d'un certain nombre de dispositions et de représentations préexistantes, qui sont directement le produit d'une socialisation et d'une culture religieuses spécifiques » (FER, 2005 : p. 302). La danse est l'un des marqueurs émotionnels les plus courants en religion. Danses et sauts ou sautilllements vont souvent de paire. Ils se présentent comme d'autres voies de mises en jeu des techniques du corps. Ces moments de danse sont une période d'expressivité et de grande effervescence. Surpris et saisis par l'Esprit, les fidèles se laissent « diriger sous cette onction spirituelle » (pour utiliser une expression d'un intervenant) qui se décline en « transports d'allégresse » au point où les individus se sentent directement connectés à leur Dieu. Ce phénomène ressemble à ce que Durkheim observe dans les sociétés aborigènes d'Australie. Il estime que cette excitation souvent collective est le fait d'une puissance électrique qui transporte les membres de la communauté à un degré extraordinaire d'exaltation (DURKHEIM, 2008).

En effet, dans le totémisme, le membre du clan est convaincu de l'efficacité des rites. Si les résultats ne suivent pas, c'est dire que certaines forces les ont contrecarrés (DURKHEIM, 2008). Dans le même registre de l'efficacité, mentionnons que les rites en général permettent d'atteindre une certaine efficacité symbolique. C'est dans ce sens que MAUSS (1898 : p. 12) parle d'une efficacité sui generis. Pour lui, « les gestes rituels sont réputés pour avoir une efficacité toute spéciale, différente de leur efficacité mécanique ». Dans les rituels, les sacrificateurs attendent plutôt un effet autre que l'effet mécanique (CALDEROLI, 2010). Les recherches de Michel HOUSEMAN & Carlo SEVERI (1994 ; 1998) et de Michel HOUSEMAN (2006 ; 2008) amplifient l'interprétation du rituel du point de vue des interactions et des configurations relationnelles. Ces auteurs en déduisent que l'efficacité symbolique ne peut être uniquement le fait du texte verbal, ni de ce qui est perçu, mais qu'il interviendrait d'autres éléments.

C'est à l'observation d'un chant de chaman cuna que LÉVI-STRAUSS (1949) évoque « l'efficacité symbolique ». La pratique verbale chamanique influence, calme les douleurs de l'enfantement. « La cure consisterait donc à rendre pensable une situation donnée d'abord en

termes affectifs : et acceptables pour l'esprit des douleurs que le corps se refuse de tolérer» (LÉVI-STRAUSS, 1958 : p.217). Il est dès lors possible d'emprunter et d'élargir cette « efficacité symbolique » en l'étendant à des pratiques, à des techniques et gestuelles corporelles usitées lors des rituels culturels. Dans le pentecôtisme, les adeptes sont convaincus de l'efficacité de toutes les étapes du rite culturel. Fort de cette conviction, les techniques paraissent essentielles. Après les rites totémiques, on se sent plus fort. Pareillement, après la cérémonie culturelle, le croyant se sent revigoré d'autant plus que sa participation a été nécessaire durant le culte.

Michel HOUSEMAN & Carlo SEVERI (1994 ; 1998) présente le symbolisme dans le cadre des actions cérémonielles. Le symbolisme rituel, accompagné par la forme relationnelle du rite, repose sur la construction d'un contexte interactionnel et sur le recours aux règles d'apprentissage. Les participants aux rituels cuna s'ajustent et se conforment à ces interactions mimétiques.

Qui plus est, dans les totémismes, les membres du clan imitent l'animal pour lui ressembler (DURKHEIM, 2008). De même, en ce qui concerne l'imitation, plus que tous les autres chrétiens, les pentecôtistes ont comme un des points importants de leur doctrine, pour objectif et défi d'imiter Jésus. Leurs gestes et actions participent de cette volonté imitative.

En marge de l'efficacité reconnue dans ces pratiques culturelles, la transmission, la communication du langage corporel mérite d'être revisitée.

Dans la thématique du pentecôtisme comme évangile relationnel, FER (2005) démontre l'importance du relationnel, de la communication chez les pentecôtistes pour qui rester en communication avec Dieu est primordial. Pour FER, leurs cultes sont conçus comme des temps de communication intense, des «métacommutations». Les pasteurs s'érigent en «montreurs de communication». Il n'est pas exclu que des pratiques culturelles se glissent surtout dans un contexte de multiplicité des nations comme c'est le cas à Church for the Nations.

Il est à relever que cette assemblée, de par son appellation et l'origine des membres, est une communauté internationale. Ces chrétiens estiment que près de cinquante (50) nationalités sont inscrites dans leur registre. Inde, Suisse, France, Philippines, Brésil, Nigéria, Ghana, Jamaïque, Rwanda, Sainte Lucie, Haïtiens sont les plus en vue. Les diplomates, dont les ambassadeurs (du Rwanda, du Botswana), les experts et les agents sont cités parmi les fidèles de cette église multiculturelle. Un de ses objectifs avoués est d'évangéliser le personnel des organisations internationales présentes dans la ville. La présence de l'église est manifeste jusque dans les locaux des Nations Unies. Une salle de prière est mise à la disposition des chrétiens parmi lesquels les adhérents de Church for the Nations. Pendant les annonces, le pasteur n'hésite pas à insister afin que leur présence soit renforcée à ces rendez-vous de prière «en vue de posséder les nations». Dans ce cadre, les participants de plusieurs pays mis ensemble manifestent et adoptent les mêmes comportements, gestes et techniques. Ne peut-on pas en déduire l'efficacité de la transmission, la réussite du dressage des corps ? Qu'y a-t-il de commun entre les différentes

cultures rassemblées dans cette communauté sinon les normes et pratiques assimilées par les membres lors des rituels ?

Les jeux et manifestations observés lors des rencontres s'inscrivent dans ce processus d'apprentissage, de mise en émotion qui prépare les fidèles et l'assemblée à incorporer un nouvel «éthos», un nouvel «habitus» au sens de BOURDIEU. En revanche, l'autorité (spirituelle, morale, symbolique et psychologique) dévolue au leader confirme la légitimité divine des normes transmises, au point où il se présente comme un modèle identificatoire incontournable pour le reste des membres de la communauté. L'éthos, en tant que trait commun à un groupe social, pousse les membres du groupe à adopter un habitus conséquent. «La part du mimétisme joue un rôle non négligeable dans cette éducation» (LE BRETON, 1992 : p. 50).

Dans ce registre imitatif, le mimétisme totémique des australiens rappelle l'engagement des chrétiens à imiter leur Seigneur. « L'australien cherche à ressembler à son totem comme le fidèle des religions plus avancées cherche à ressembler à son Dieu» (DURKHEIM, 2008 : p. 511).

En définitive, que ce soit par imitation, par habitude ou par mimétisme, tout s'apprend. Rien ne peut échapper à l'éducation (LE BRETON, 1992). L'apprentissage est donc un phénomène universel.

Soubassements théoriques des techniques du corps

Marcel Mauss énonce qu'on peut faire une théorie grâce à une simple description des gestuelles corporelles (MAUSS, 1950). Il propose une grille regroupant les techniques corporelles en plusieurs catégories. Au cours de la cérémonie cultuelle, force est de constater que les participants prennent des positions différentes. Les techniques du corps sont comprises comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps» (MAUSS, 1950 : p. 365). Mauss précise qu'une technique est « un acte traditionnel efficace» et pour que l'on parle d'acte, « il faut qu'il soit traditionnel et efficace» insiste-t-il (Ibid : p. 370). En insistant de cette façon, cet auteur rapproche les «techniques», actes «traditionnel et efficace» de l'acte «religieux». Les techniques du corps cultuelles sont donc les différentes postures, positions, attitudes, habitudes physiques ; bref un langage non verbal adopté par les individus d'un groupe social lors des rituels cultuels. A la lumière de la définition maussienne, ces techniques, en tant que moyens d'entrer en relation avec la divinité, sont des actes « traditionnels et efficaces» de transmission voire de dressage de corps.

Il est à noter qu'il s'agit de cet ensemble de gestes corporels qui mettent en branle le corps tout entier (marche, course, danse, saut, nage et le grimper). Ces postures debout impliquent «respiration, rythme de la marche, balancements des poings, des coudes, progression le tronc en avant du corps ou par avancement des deux côtés du corps alternativement (...)» (Ibid : p. 380). Ainsi décrit, ce ne sont pas de simples techniques du corps mais un ensemble de mouvements pouvant être décomposés, voire interprétés séparément.

Curt SACHS, cité par Mauss estime qu'on peut « mieux [classer] ces danses en danses extraverties et danses intraverties » (Ibid : p. 381). Par transposition sur notre étude sur les pentecôtistes, dans cette communauté, la danse des hommes serait intravertie tandis que celle des femmes ferait partie des danses extraverties.

Masculinisation des postures calmes et sereines ; féminisation des expressions fortes et émouvantes, sont des caractéristiques observables chez toutes les communautés pentecôtisantes. C'est ce qui justifie les expressions introverties masculines et extraverties féminines. A ce stade, lenteur et rapidité caractérisent les modes gestuels sexués.

« L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui » (Ibid. : p. 369). En effet, de l'enfance à l'âge adulte, la nécessité de l'apprentissage des habitudes par l'imitation ou par tout autre moyen s'avère nécessaire. A priori, Mauss combine l'éducation avec l'imitation comme explication de l'apprentissage, voire du « dressage du corps ».

Lors des cultes, le participant est amené à maintes occasions à user de son corps. Ce parcours d'utilisation des gestes et langages corporels, amène les fidèles à s'investir, à s'illustrer, à s'adapter par l'imitation. D'après Yannick FER (2005), l'imitation débouche sur l'intégration dans un groupe social ou l'adhésion à une nouvelle famille. On imite pour ressembler aux autres membres de la communauté. On imite pour intégrer un milieu.

Selon MAUSS (1908, 1934, 1950), le « fait social [est] total » du fait qu'il met en branle toute la société. Les techniques du corps des cultes pentecôtistes sont des faits religieux, décrits dans la scène culturelle. D'après FER (2005), le cultuel ne se détache ni du culturel, ni du naturel. Il prend en compte toutes les dimensions des hommes en société. En sus, il se distingue aussi du fait qu'il implique le groupe et pas l'individu.

En effet, le fidèle qui incorpore, assimile les techniques corporelles s'érige en homme total. Dans les techniques du corps culturelles, la triple considération (psychologique – biologique – sociologique) produit l'homme total. Selon MAUSS, ce « triple point de vue » générant « l'homme total » est plus que nécessaire dans une communauté (MAUSS, 1950 : p. 369). A la conception de l'homme total correspond le phénomène social religieux total amenant à comprendre les structures cachées et à rejoindre ce qui pousse à appliquer telle ou telle gestuelle lors du rituel.

Claude LÉVI-STRAUSS, insiste sur le symbolique sans le sacré et tente à juste titre d'évacuer le sacré et la religion au profit du tout-symbolique. Il cherche ainsi à dissoudre le religieux dans le symbolique. Cet auteur pense que chaque société impose aux individus un usage rigoureusement déterminé de leur corps. Cet ancrage théorique se rapproche du concept de « patterns of culture » de Margaret MEAD (1934) élaboré à partir de la Nouvelle-Guinée. Les modèles de comportements seraient donc culturellement orientés. LÉVI-STRAUSS (1950 : p. 13) le résume ainsi :

Les seuils d'excitabilité, les limites de résistance sont différents dans chaque culture. L'effort «irréalisable», la douleur «intolérable», le plaisir «inouï» sont moins fonction de particularités individuelles que de critères sanctionnés par l'approbation ou la désapprobation collectives. Chaque technique, chaque conduite, traditionnellement apprise, transmise, se fonde sur certaines synergies nerveuses et musculaires qui constituent de véritables systèmes, solidaires de tout un contexte sociologique.

Tous les mécanismes corporels sont socialement déterminés. Les techniques corporelles sont des gisements archéologiques des habitudes corporelles d'une importance sans pareille. Les gestes techniques sont socialement appris et transmis. Les positions et mouvements socialisés du corps humain sont le reflet des représentations symboliques de chaque société.

Au final, le fait social total maussien, rappelle le tout-symbolique lévi-straussien, qualifie aussi bien les totémismes australiens que les rituels culturels pentecôtistes.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, on peut conclure que l'efficacité de la transmission des gestes rituels, lors des fêtes, des cultes, des cérémonies permet d'entretenir la «foi» des croyants et la vitalité de leurs croyances. Elles empêcheraient que des marques laissées par les rites s'effacent de la mémoire des fidèles ; et par-dessus tout, de revivifier les éléments symboliques de la collectivité. Par ces rites généralement pleins de symboles, riches en signes non verbaux, il y a assimilation, intégration, incorporation, récréation, renaissance collective et réaffirmation périodique (souvent hebdomadaire) au sens de DURKHEIM.

En réalité, il est possible de traduire les réalités observées pendant les cérémonies culturelles comme des entreprises sociales collectives visant à tenter de mettre en harmonie et en coprésence des hommes et des réalités invisibles par le déploiement de dispositifs culturels. Pour ce faire, les intervenants aux cultes pentecôtistes s'érigent en de véritables porteurs de messages non verbaux et en de marqueurs symboliques. À travers des canaux de gestuels corporels, les responsables de l'assemblée parviennent au «dressage de corps» des participants. Il ne serait pas exagéré de dire qu'ils arrivent même à façonner l'homme social total en ce sens qu'ils embrassent plusieurs dimensions de la vie sociale.

Par le dispositif rituel (gestuelles, signes, postures, positions, attitudes, habitudes, rhétorique des prédications, mots d'encouragement, paroles des chants), les responsables de l'Église transmettent avec une «efficacité symbolique» les messages non verbaux témoignant d'une organisation sociale, du système de représentation pentecôtiste, de la vision du monde en tant que groupe social.

BIBLIOGRAPHIE

AMIOTTE-SUCHET, Laurent. Pratiques pentecôtistes et dévotion mariale. Analyse comparée des modes de mise en présence du divin. Lille : EPHE, 2006.

BASTIAN, Jean-Pierre. La modernité religieuse en perspective comparée. Europe Latine, Amérique Latine. Paris : Karthala, 2001.

BOURDIEU, Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique. Trois études d'ethnologie Kabyle. Paris : Seuil, 2000.

BOYER, Véronique. Approches sociologiques et anthropologiques du pentecôtisme : le cas brésilien. In *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, N°24, Janvier-Mars, pp. 33-47, 1997

BRANDT-BESSIRE, Daniel. Aux sources de la spiritualité pentecôtiste. Genève : Labor et Fides, 1986.

CALDEROLI, Lidia. Rite et technique chez les forgerons Moose du Burkina Faso : forger, apaiser, soigner. Paris : L'Harmattan, 2010.

CAMPICHE, Roland & al. Croire en Suisse(e). Analyse des résultats de l'enquête menée en 1988/1989. Lausanne : Âge d'Homme, 1992.

CORTEN, André et al. Les nouveaux conquérants de la foi. L'église universelle du Royaume de Dieu (Brésil), Paris, Karthala, 2003.

CSORDAS, Thomas. Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology* 8: 135-56, 1993.

---. *Body/Meaning/Healing*. New York: Palgrave, 2002.

DURKHEIM, Emile. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Paris : PUF, [1912] 2008.

FER, Yannick. Pentecôtisme en Polynésie française : l'évangile relationnel, Genève, Labor et Fides, 2005.

HOUSEMAN, Michel & SEVERI, Carlo. Naven ou donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

LACAZE, Gaëlle. L'orientation dans les techniques du corps chez les Mongols, in *Etudes mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 36-37, 2006, pp. 163-205.

LAURENT, Pierre-Joseph. Les pentecôtistes du Burkina Faso. Mariage, pouvoir et guérison, Paris, Karthala, 2003.

LE BRETON, David. La sociologie du corps. Paris : PUF, 1992.

LEVI-STRAUSS, Claude. « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, 85 (1) : 5-27, 1949.

---. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France : IX-LII, 1950.

---. « Le dualisme dans l'organisation sociale et les représentations religieuses », *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études (sciences religieuses)*, 1957-1958 : 32-34, 1958.

---. *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie, Recueil de textes*. Paris : PUF, 1950.

MOSSIÈRE, Géraldine. *Expressivité rituelle. Corps et discours dans le culte dominical d'une église d'immigrants à Montréal*. Montréal : Université de Montréal, 2004.

PRÉVOST, Bertrand. *Pouvoir ou efficacité symbolique des images*. IN *L'homme*, Vol. 165. Paris : CNRS, pp. 275-282, 2003.

SOARES, Edio. *Le butinage religieux. Pratiques et pratiquants au Brésil*. Paris : Karthala, 2009.

TCHONANG, Gabriel. *L'essor du pentecôtisme dans le monde*. Paris : L'Harmattan, 2009.

¹ Sariette Batibonak, a une formation pluridisciplinaire en philosophie, psychologie, biosécurité, études du développement, anthropologie – domaines dans lesquels elle dispose des diplômes universitaires obtenus dans les Universités de Yaoundé, de Strasbourg et de Genève. Ses recherches sont axées sur les questions de développement, les rapports sociaux de genre et sur les nouveaux mouvements religieux pentecôtistes.

Elle a rédigé divers articles dont les plus significatifs se trouvent dans : *La biographie sociale du sexe, La Recherche Féministe Francophone (Langue, identités et enjeux), Le féminisme face aux défis du multiculturalisme, Douala : Histoire et patrimoine*.

RESENHAS

Da janela vê-se um Brasil: comentários a respeito de cinco exposições do Europalia 2011

Brazil.Brasil, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, de 6/10/2011 a 15/1/2012, curadoria de Ana Maria de Moraes Belluzzo, Julio Bandeira, Victor Burton e Lorenzo Mammi.

Art in Brazil, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, de 12/10/2011 a 15/1/2012, curadoria de Ronaldo Brito, Vanda Klabin, Guilherme Bueno, Sonia Salcedo, Cauê Alves, Marcus Lontra, Alexandre Dacosta, Luiz Camillo Osório e Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos.

Terra Brasilis, Bruxelas, Espace Culturel ING, de 20/10/2011 a 12/2/2012, curadoria de Valéria Piccoli, Eddy Stols, Patricia de Peuter.

Índios no Brasil. Bruxelas, Musée du Cinquenaire, de 14/10/2011 a 19/2/2012, curadoria de Lucia Hussak van Velthem e Gustaaf Verswijver, cocuradoria de Sergio Purine, consultora científica Dominique Gallois.

Circuito dos Diamantes, Antuérpia, Diamantmuseum, de 20/10/2011 a 10/1/2012, curadoria de Erwin Aelbrecht.

Maíra Muhringer Volpe

Bolsista CNPq, mestre e doutoranda em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Eduardo Dimitrov

Bolsista Fapesp, mestre e doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo.
“Corcovado”, Tom Jobim

No documentário exibido em Paulo Mendes da Rocha – uma das exposições integrantes do festival Europalia.Brasil –, o arquiteto afirmava a importância do enquadramento para conseguir delimitar o olhar, o que é considerado “fora” e o que é considerado “dentro”. Por meio dos versos de uma canção de Tom Jobim – “Da janela vê-se o Corcovado/ O Redentor que lindo” –, ressaltava essa noção capital para a arquitetura: o Corcovado e o Redentor só ganham inteligibilidade vistos da janela, ou melhor, daquela janela, não de outra; atrás dela, dizia Mendes da Rocha, há um apartamento, algumas pessoas, uma criança brincando, feijão cozinhando. A janela permite enquadrar o que está fora e também o que está dentro daquele ambiente, selecionando os elementos que, em conjunto, dão sentido ao que se vê¹.

Essa noção de enquadramento é fecunda para refletir a respeito da 23ª edição desse festival bienal internacional, dedicado a apresentar o “essencial do patrimônio cultural” de um país, desta feita tendo o Brasil como foco². Entre outubro de 2011 e janeiro de 2012, instituições e equipamentos culturais na Bélgica, alguns também na França, na Alemanha, no Luxemburgo e na Holanda, sediaram exposições, espetáculos de música, teatro, dança e circo, mostras de cinema, conferências nas áreas de literatura, ciências sociais, artes, arquitetura, design e audiovisual.

Dentre os mais de trezentos eventos artísticos que compuseram essa edição do Europalia, foram privilegiadas nesta resenha cinco exposições. A intenção foi discutir alguns dos enquadramentos construídos pelos curadores, e algumas de suas consequências, para apresentar ao mundo o “patrimônio cultural brasileiro”. Dada a extensão do evento, uma seleção foi necessária para a realização deste texto. Os comentários tecidos baseiam-se, portanto, nessa seleção; não são generalizáveis às outras exposições, nem mesmo aos catálogos.

Enquanto Brazil.Brasil, Art in Brazil, Terra Brasilis e Índios no Brasil foram os verdadeiros “carros-chefe” do festival – mereceram catálogos, maior espaço no site e maior destaque no material publicitário –, Circuito de Diamantes foi escolhida por ter sido montada fora de Bruxelas e, sobretudo, por ter conseguido melhor articular o lugar da exposição (Antuérpia) e os objetos expostos (pedras preciosas e joias) com o argumento proposto (a inserção da exploração de diamantes brasileiros em um sistema de comércio internacional). De menor dimensão, porém bem-sucedida, contrasta com as outras quatro: o Brasil foi representado como parte de um sistema de relações, aspecto que nas demais é esmaecido.

Duas dentre as exposições selecionadas foram dedicadas à história das artes plásticas em terras luso-americanas. Foi de grande envergadura o trabalho da curadoria para reunir exemplares vindos das mais diferentes coleções públicas brasileiras e particulares. São raras as oportunidades oferecidas ao grande público de ver tantos ícones da história da arte nacional dispostos lado a lado.

Brazil.Brasil parte do barroco nas esculturas religiosas de Aleijadinho e nas pinturas de Leandro Joaquim, passa pela Missão Francesa e seus discípulos acadêmicos, pelos modernistas de 1922 e subsequentes, desembocando nas fachadas e bandeirinhas de Alfredo Volpi. O mesmo Volpi abre a segunda exposição, Art in Brazil: ela completa o panorama nomeando o concretismo, o neoconcretismo e a arte no período da ditadura militar (1960-70), questiona-se a respeito de uma volta à pintura, nos anos 1980, e termina com uma seleção de artistas dos anos 1990 até os dias de hoje.

O percurso expositivo de Brazil.Brasil segue a narrativa do discurso criado pelo modernismo paulista em 1922. São Jorge, esculpido por Aleijadinho, recepciona o visitante. Junto dele, quadros do mestre barroco Leandro Joaquim são as primeiras peças de uma arte made in Brazil. O barroco mineiro foi ovacionado nos textos da curadoria e mostrado como uma tradição negligenciada por aqueles que povoam a sala ao lado: os acadêmicos.

A Missão Francesa, por ter sido convocada pela realeza instalada nos trópicos, estaria mais comprometida com a criação de representações oficiais do que em olhar para o “Brasil real”³ e para as produções locais anteriores. O fato de serem estrangeiros explicaria a falta de correspondência entre as formas representativas e a cor local. Esse descompasso teria acometido também os brasileiros formados pela Academia Imperial de Belas Artes⁴.

A tela Primeira missa, de Victor Meirelles, assim como a sua Moema e a de Rodolfo Bernadelli, escultura na versão em bronze, aparecem como ícones da imaginação dos artistas acadêmicos brasileiros, que teriam idealizado os índios como se ignorassem o massacre sofrido por essas populações. A ausência dos negros nas telas, segundo o discurso curatorial, também seria um indício desse descompasso entre realidade e representação.

A tela Redenção de Can (1895), de Modesto Brocos, que descreve o clareamento da população por meio da miscigenação entre negros descendentes de escravos e europeus, é referida como um baluarte da pintura racista, algo “típico” do Brasil de então. Sem nenhuma menção ao acalorado debate em torno do futuro de um país com forte herança africana, e adotando julgamentos anacrônicos, os textos, audioguias e arte-educadores enfatizam como o racismo era presente no Brasil. Não se trata de negar que as teorias raciais tenham dominado o debate sobre a identidade do Brasil, naquele momento. Porém, o modo como o problema foi posto na exposição gera a impressão de que tais teorias do final do século XIX e início do XX eram indício do atraso brasileiro. Não se explicita que parte fundamental delas era formulada na Europa. Ou seja, a descontextualização fez com que as questões que afligiam os intelectuais da época parecessem “hipocrisia” ou “ingenuidade” específicas dos brasileiros⁵.

Ainda seguindo o discurso dos textos de parede e audioguias, os artistas viajantes – dentre eles Thomas Ender, Émile Bauch e Jean-Baptiste Debret –, por oposição aos acadêmicos brasileiros, seriam os responsáveis por registrar de maneira mais fiel a fauna, a flora e os costumes da população local⁶. Nesse caso, os viajantes estrangeiros teriam sido mais atentos às riquezas naturais e às relações escravocratas, já, supostamente, naturalizadas pelos brasileiros.

A longa seleção de gravuras de Debret impressiona ao ser vista ao vivo, mesmo tendo sido fartamente reproduzida em livros didáticos brasileiros. Esse impacto causado na exposição apaga o contexto a que se destinavam – a venda na França, como foi o caso do álbum ilustrado *Voyage pittoresque et historique au Brésil* –, com o mesmo efeito dos livros didáticos, em que as gravuras são consideradas documentos fiéis do passado. Como qualquer outra produção pictórica, as imagens seguiam convenções do gênero. Entretanto, esse tipo de sutileza não aparece nas orientações aos visitantes.⁷

Na economia da exposição, os quadros de Benedito Calixto, dedicados ao processo de industrialização de São Paulo, e de Almeida Júnior, sobre o caipira, criam a ponte necessária entre o Brasil retratado pelos acadêmicos e aquele pretendido pelos modernistas de 1922.

São Paulo é outra história. Ao menos é o que parece. Dos quadros empoeirados passamos para o cinema, um suporte condizente com a modernidade. A projeção de excertos de São Paulo: sinfonia da metrópole (1927), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, situa o visitante em um novo Brasil, ágil, integrado economicamente, onde o tempo rege as relações – enfim, moderno. Adequado pelos artistas modernistas, o suporte cinematográfico resulta em um

olhar para o país – uma nova janela a partir da qual se dará sentido à paisagem, se for retomada a metáfora de Mendes da Rocha –, concretizada na expedição folclórica de Mário de Andrade. Numa cronologia flutuante, dessa expedição de 1938, que teria revelado riquezas até então ignoradas pelos pintores acadêmicos, a exposição passa ao Manifesto Antropofágico de 1928 e, com ele, à exaltação da miscigenação étnica.

Desse momento em diante, o grande nome da exposição Brazil.Brasil não é de um pintor, mas de um literato: Oswald de Andrade. É com a ideia de antropofagia que os curadores criaram a urdidura entre todos os trabalhos selecionados. Tarsila do Amaral assume a frente, e é de longe a mais bem representada em número de quadros e em citações dos textos e do audioguia. Anita Malfatti nem sequer é mencionada. A redescoberta do barroco mineiro e a assimilação das vanguardas europeias pelo princípio antropofágico (teoria pitoresca aos olhos dos visitantes europeus), ou seja, a união da cultura ocidental ao folclore, apresentado nos vídeos da expedição de 1938, tornariam os trabalhos modernistas, retomando o sentido do título da exposição, mais brasileiros do que aqueles brasileiros acadêmicos de imitação.

O discurso dos curadores, expressamente ou não, colou-se ao discurso do modernismo paulista. Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Alberto da Veiga Guignard, Flavio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcante, Cândido Portinari, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Maria Martins, Fernando Diniz, José Pancetti, Bispo do Rosário e Alfredo Volpi entram todos na chave antropofágica, na qual a mistura se dá de maneira pacífica e criativa, tanto no campo das migrações (muitos desses artistas eram imigrantes e nem por isso deixariam de ser considerados brasileiros) como no das ideias.

Assim como Brazil.Brasil, Art in Brazil (1950-2011) – uma das exposições do Europalia dedicada à produção artística contemporânea – configurou-se em uma belíssima mostra. Por outro lado, a falta de contextualização e mesmo explicações mais diretas comprometeram a compreensão das obras. Exemplos claros são os bichos de Lígia Clark, bem como os bólides e os penetráveis de Hélio Oiticica. Sem nenhuma indicação de que tais peças foram concebidas para serem manuseadas, o visitante via apenas um punhado de panos, areia e luvas de borracha. Os penetráveis eram constantemente contornados.

A falta de uma narrativa clara, associada à percepção geral de que a arte contemporânea é, por si mesma, hermética, talvez explique a impressão de uma visita mais rápida que alguns visitantes fizeram a essa exposição, se comparada com o tempo passado em Brazil.Brasil.

Curioso é notar a relação entre os nomes das duas exposições. Se a primeira reforça a ideia de uma arte estrangeira que é antropofagicamente tropicalizada, a segunda usa o inglês para apresentar a arte produzida no país. Para o visitante, não fica clara a opção. Seria apenas o uso da língua inglesa em uma exposição internacional, sem maiores comprometimentos, ou seria uma forma de evidenciar a intenção de mostrar o Brasil conectado com a arte ocidental e, portanto, o que se veria ali seria a expressão brasileira de uma forma de pensamento “universal”? Na arte contemporânea, a questão da identidade nacional teria perdido centralidade, ao contrário do que ocorreu com todos os outros períodos apresentados (barroco, acadêmicos, modernistas), e, agora, liberados de pensar “quem somos”, finalmente teríamos artistas – assim como operários, agricultores, cientistas, etc. – produzindo num espaço internacionalizado chamado Brazil.

O discurso do Brasil como país da diversidade cultural, que, por meio de diferentes perspectivas, guiou boa parte das atividades do Europalia, mostrou-se mais tímido nessa seção de arte contemporânea. Contudo, uma significativa variedade de produções (esculturas, instalações, videoarte) foi apresentada.

Não é somente a arte brasileira que mobiliza as exposições do *Europalia. Terra Brasilis*, realizada no Espace Culturel ING, em Bruxelas, retoma a vertente histórica, como em *Brazil. Brasil e Art in Brazil*, dedicando-se, porém, a relatos da descoberta, da exploração e do estudo da fauna e flora brasileiras. Numerosos livros, pinturas, gravuras, tapeçarias, esculturas, animais empalhados e espécies de plantas, entre outros objetos coletados, foram expostos ao público, provenientes de museus e de outras instituições, brasileiras e estrangeiras, particulares ou estatais. Totens com toras representando o pau-brasil sinalizavam o trajeto a ser seguido: a narrativa tinha início com a exploração dessa madeira e sua exportação para a Europa. Dois painéis em baixo-relevo (*L'Île du Brésil*), produzidos pela escola francesa, em meados do século XVI, representavam o corte, o tratamento e o transporte da madeira, trabalhos realizados por homens nus, indígenas, até o embarque nos navios, onde havia portugueses, todos vestidos. Em seguida, o visitante podia acompanhar algumas produções resultantes de viagens pelas terras do “Novo Mundo”, como a história de captura de Hans Staden pelos tupinambás, além de mapas da costa brasileira produzidos nos séculos XVI e XVII.

A exposição também apresentou uma iconografia da fauna e flora brasileiras, produzida pelo olhar de viajantes e integrantes das expedições científicas. Neste sentido, são representativas as naturezas mortas de Albert Eckhout e de François Desportes, as paisagens pintadas por Frans Post e as cenas de trabalho escravo de Johann Moritz Rugendas. Em especial este último, que participou de duas expedições a terras brasileiras, uma em 1822 e outra cerca de vinte anos mais tarde, retratou não somente a “exuberante” natureza, como, sobretudo, cenas de trabalho e da “população dos trópicos” (cf. Catálogo *Terra Brasilis*:176).

Uma das salas de exposição foi dedicada ao painel de Jean-Julien Deltil – *Panorama du Brésil (1829)* –, composto por trinta telas inspiradas em litografias de Rugendas. A intenção, ao mostrar, ao lado do painel, também as litografias, foi destacar a apropriação de Deltil e as restrições de seu trabalho. Uma vez que seu painel seria destinado ao público francês, segundo o texto explicativo, Deltil procurou retratar os indígenas com feições mais selvagens do que sugerem os desenhos de Rugendas, assim como figurou os colonizadores com uma superioridade que não estava presente nos trabalhos que o antecederam. Essa reflexão proposta ao visitante, de aproximação e distanciamento na leitura das imagens, mostra certo imaginário a respeito das terras brasileiras que deveria ser repetido para que o artista obtivesse sucesso com sua obra.

A expedição do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, que percorreu a bacia amazônica até o Mato Grosso, entre 1783 e 1792, assim como a dos naturalistas bávaros Carl Friedrich Philip von Martius e Johann Baptist von Spix, que de 1817 a 1820 atravessaram terras que vão do Sudeste à Amazônia, passando pelo interior do Nordeste, contribuíram para a elaboração de uma iconografia da botânica e da zoologia brasileiras. Von Martius e Spix publicaram livros com os desenhos, anotações e memórias registrados ao longo da viagem; ademais, ao coletarem exemplares de plantas, animais e objetos indígenas, colaboraram ainda para coleções de museus de história natural. O rei Leopoldo III adquiriu parte da coleção pessoal de Von Martius e esse acervo deu origem ao Jardin Botanique National de Belgique. Alexandre Rodrigues Ferreira, por outro lado, devido ao contexto das invasões napoleônicas, não conseguiu publicar o material produzido e coletado por ele e sua equipe. A intenção de publicar uma “*Histoire philosophique et politique des capitaineries de Pará, Rio Negro, Mato Grosso et Cuiabá*”, portanto, não se realizou, e suas coleções acabaram dispersas entre instituições de Lisboa, Rio de Janeiro e Paris.

Terra Brasilis, dividida em dois andares, mudava de enfoque argumentativo no piso inferior. Enquanto no primeiro o tom era de deslumbramento, com diferentes iniciativas para a identificação, o registro e a coleta de espécies da fauna, da flora e de objetos de povos nativos, no piso inferior o tom de denúncia predominava. Na continuidade do trajeto, ainda próximo

escadas, o visitante encontrava os tipos de madeira explorados num catálogo que reunia folhas de madeiras comercializadas atualmente. Esse catálogo estava ao lado de um santuário em estilo barroco, também de madeira, sugerindo o uso do material para a construção de móveis e enfeites domésticos consumidos pela população brasileira.

A exposição seguia com a produção de cana-de-açúcar com um vídeo explicativo da fabricação manual de rapadura. Ao mesmo tempo que as imagens indicavam uma pequena produção num sítio em terras mineiras, os visitantes podiam interpretar aquelas imagens como “a floresta foi derrubada para a exploração da cana”, tal como um casal francófono comentava enquanto assistia ao filme. Adiante, seis pinturas de Antonio Ferrigno representavam a produção de café nas fazendas do interior paulista: plantio, colheita, secagem, moagem e embalagem⁸. Novamente, a questão da exploração da terra era sugerida, mas sem explicitar o sistema internacional de comercialização envolvido.

Mais dois filmes eram mostrados na parte final da exposição. Ambos associavam os brasileiros a exploradores, além de anunciarem o papel que caberia aos europeus – de promotores do conhecimento e da preservação ambiental. Um dos filmes tratava do conhecimento tradicional indígena a respeito de plantas medicinais, sem questionar o direito de propriedade para o saber tradicional. Ademais, um dos últimos textos de parede sugeria que a diversidade biológica nas terras brasileiras ainda precisa ser conhecida e, ao mesmo tempo, preservada. Essa ideia era retomada pelo outro filme, ao mostrar pesquisas com orquídeas brasileiras no Jardin Botanique National de Belgique, portanto, o esforço empregado na identificação e na classificação dessas espécies.

Diante de cinco séculos de exploração dos recursos naturais pelos brasileiros – se for recuperado o argumento construído na exposição, sobretudo no piso inferior, é disso de que se trata –, desde a exploração do pau-brasil até o desmatamento contemporâneo, seria preciso, agora, preservar o conhecimento tradicional e a biodiversidade, ambos considerados bens da humanidade. Para tanto, o interesse e o auxílio na pesquisa empreendidos por belgas (no caso do filme, em particular) e europeus (desde as expedições naturalistas iniciadas no século XVIII) seriam fundamentais.

Assim como os artistas viajantes apresentados em *Brazil. Brasil* tinham olhos mais acurados para o país do que os próprios brasileiros, a mensagem sugerida no piso inferior de *Terra Brasilis* (distintamente da sugerida no superior) era a de que os brasileiros explorariam a terra de modo exaustivo – como se os ciclos econômicos não estivessem inseridos em um sistema internacional de produção e consumo. Caberia aos europeus catalogar, preservar e, por que não, explorar as riquezas da biodiversidade e do conhecimento tradicional desperdiçados pelos brasileiros. Novamente a questão de definir a partir de qual janela se olha para a paisagem está posta. Ao enquadrar desse modo a exploração do pau-brasil, do açúcar, do café, haveria apenas brasileiros atrás da janela. Como se os europeus não tivessem responsabilidades pelas consequências da exploração econômica do “Novo Mundo”; eles são vistos, apenas, pelo viés das expedições e da pesquisa, para catalogar e preservar as riquezas da biodiversidade.

Se a riqueza natural, numa perspectiva histórica, foi tematizada em *Terra Brasilis*, o visitante podia entrar em contato com a diversidade étnica do país na exposição *Índios no Brasil*. Ali, o enquadramento da natureza brasileira era diverso, privilegiando formas atuais de dar sentido ao ambiente que fascinou (e fascina) os europeus. Num dos primeiros textos que abria a exposição, afirmava-se a intenção de mostrar outra maneira de conceber o humano entre os contemporâneos índios brasileiros. O texto explicava que cada etnia se designa “humana” em relação a outras, “não humanas”, e também em relação a animais, espíritos, plantas. A argumentação centrava-se na ideia de que não se nasce Kayapó ou Baniwa, por exemplo, mas torna-se um ao longo da

vida. Para ilustrar essa construção, nascimento, infância, ritos de passagem para a idade adulta, atividades cotidianas masculinas e femininas, casamento e morte eram representados por objetos, vídeos e fotografias.

O catálogo da exposição, com textos muito bem fundamentados, escritos por especialistas renomados na questão indígena brasileira, fornece informações valiosas a respeito da realidade dos povos indígenas no Brasil. Para o visitante que leu o catálogo, é evidente a dificuldade que os antropólogos tiveram em fazer-se expressar numa exposição com a mesma fluidez alcançada nos textos escritos. Não faltaram à curadoria informações sobre os povos, mas elas não foram traduzidas e incorporadas à linguagem expositiva.

Embora alguns textos de parede afirmassem a existência de mais de duzentos povos espalhados pelo território brasileiro, a noção genérica “os índios”, como uma parcela da população mundial, vinculada a um ambiente de floresta intocada e que vive às margens da civilização ocidental, ainda está incrustada na forma de expor as peças. A ideia de que existem “os índios”, ao longo da exposição, foi colada à ideia não menos genérica de “Amazônia” como grande reserva natural.

As diferentes etnias foram chapadas em uma única categoria “os índios”, por mais que se tenha optado pelo uso do plural. A variedade de realidades sociais resumiu-se a um mínimo denominador comum. Dessa forma, peças com histórias distintas foram apresentadas concretizando realidades semelhantes. É o caso, por exemplo, do leque Yawalapiti, coletado em 1959, e apresentado ao lado de outro, dos Apurinã, coletado em 2011. Ou seja, a comparabilidade dada entre “os índios” apaga a história do contato, dos intercâmbios e de como essas peças chegaram em instituições de “homem branco”. Apenas o leitor do catálogo consegue ter mais clareza a respeito dessa operação.

Na entrada, havia um mapa do Brasil posicionando troncos linguísticos, porém ele não informava a região das etnias e aldeias representadas na exposição, o que reforçou a generalidade do termo “os índios”. As legendas em que se atribuía a autoria de cada peça a uma determinada etnia não eram suficientes para rompê-la.

O visitante tinha a impressão, com o discurso expositivo, de que “os índios” utilizam determinados objetos construídos por eles mesmos com os materiais coletados na floresta desde tempos imemoriais. Quando uma fotografia contradiz esse estereótipo, mostrando o uso de bacias em alumínio por mulheres, é posta ao seu lado uma justificativa: no cotidiano elas usam alumínio, mas a cestaria tem um significado especial para os momentos “rituais”. Como se fosse uma tentativa para contornar a falta de pureza na vida cotidiana. Não se explorou, por exemplo, um magnífico cocar Kayapó feito com canudinhos plásticos. Escondido num canto de uma vitrine, tal peça poderia ter recebido centralidade: a partir dela seria possível discutir, assim como foi apontado no catálogo, o que é ser índio em uma sociedade interétnica, que tipo de significados os mesmos produtos industriais podem receber em práticas sociais tão diversificadas. Amarelo, azul, branco, vermelho, verde e uma infinidade de outros tons são expostos em plumagens. No entanto, pouquíssimo se mencionam e se expõem os não menos belos e chamativos ornamentos Kayapó feitos em contas de plástico. Por que será que esses braceletes e colares em polímeros industriais não foram considerados apropriados para serem expostos ao público europeu?

O cocar de canudos plásticos, assim como outros ornamentos com materiais industrializados, concretiza uma relação entre sociedades conectadas por diferentes formas de intercâmbio. Contudo, a exposição não explorou esses pontos – muitas vezes conflituosos, mas por vezes também criativos, como, aliás, mostra o catálogo que, de maneira mais efetiva, frisa a importância dos contatos interétnicos para a criação de novos tipos de ornamento.

O contato não foi o enquadramento selecionado para essa exposição. Nenhuma referência às escolas indígenas, aos programas governamentais, às ONGs, às parcerias de aldeias com empresas nacionais e multinacionais. Nem críticas, nem apologias. Como se, de fato, “os índios” vivessem isolados numa Amazônia idílica, mas sempre ameaçada por interesses do crescimento econômico esboçados difusamente nas figuras das hidrelétricas e da soja. Nem esses conflitos foram de fato tematizados. Nada se falou também dos problemas vividos cotidianamente por índios urbanos, favelizados, envolvidos em outros tipos de violação de direitos.

As peças, que sem dúvida possuem uma beleza estética, estão fetichizadas como também “os índios”. Ainda que as legendas contenham o nome da etnia, o ano de coleta e a definição do objeto (máscara, leque, cocar, etc.), não se sabe muito bem a que ele serve, como e por quem é feito, com qual finalidade. As explicações são misteriosas, sempre com a utilização de noções vagas como “ritual”, “xamã”, “tradição”.

Ordenando a exposição segundo a cronologia de uma vida, a morte e os rituais funerários encerram o percurso. Há, nesse último ambiente, um pequeno vídeo de um enterro. A última cena mostra uma “índia” olhando para a câmera com os olhos cheios d’água e um semblante melancólico. Essa composição sugere uma metáfora para a questão indígena. Depois de ler sobre o perigo da soja e das barragens e de ver índios mostrados exoticamente, a associação da morte de um índio em especial – acompanhado pelo olhar da índia desamparada – com a morte dos povos indígenas em geral é inegável. Possivelmente essa não foi a intenção dos curadores, mas as imagens e os textos, do modo como foram encadeados, certamente levaram muitos visitantes a fazer esse tipo de associação.

Se Índios no Brasil chamava a atenção do visitante pela homogeneização dos processos sociais vividos por aqueles designados como “os índios”, bem como pela falta de historicidade e contextualização das peças expostas, o mesmo não pode ser afirmado em relação à Circuito dos Diamantes. Essa exposição era a de menor porte em relação às quatro principais: menos peças mobilizadas e menos salas de exibição. Ao mesmo tempo, o fio narrativo em torno da exploração e comercialização dos diamantes brasileiros foi bem alinhavado aos objetos expostos – reproduções de gravuras com cenas do trabalho escravo na mineração; telas com imagens da família real portuguesa portando broches, brincos, colares; pedras preciosas, lapidadas e não lapidadas, joias.

Parte da história dos negros no Brasil foi recuperada pelo tema da circulação dos diamantes: a estrutura em madeira de um navio negreiro convidava o visitante a iniciar seu percurso. Diferentes modos de extração, portanto, processos de trabalho distintos, ilustrados por reproduções de gravuras de Debret, e a possibilidade (remota) de os escravos comprarem a liberdade caso encontrassem pedras grandes foram retratados nos primeiros painéis. Foi notável o esforço empreendido na exposição para mostrar os diamantes inseridos num complexo sistema internacional de oferta e demanda, de produção e consumo.

Tratava-se de uma mercadoria cuja exploração foi controlada de diferentes maneiras pela corte portuguesa, a fim de aumentar seu valor no mercado internacional e de evitar o contrabando. Foram destacados o trabalho dos joalheiros, em sua maioria de origem judaica, em Amsterdam, o monopólio de compra dos diamantes adquirido pelos holandeses, as tentativas de comerciantes ingleses em quebrar esse monopólio, assim como o destino das joias para diferentes cortes europeias. As histórias das cidades de Diamantina (na época Arraial do Tijuco), Lisboa, Amsterdam, Londres – como locais de exploração, comercialização legal e ilegal –, e também de Antuérpia – para onde eram mandadas as pedras de entalhe mais difíceis –, se entrecruzavam: painéis de madeira com imagens dessas cidades no século XVIII, unidas por um piso de ladrilhos azuis, representando o mar, faziam uma analogia a esse circuito.

A menção a alguns personagens, como uma escrava que conseguiu comprar sua liberdade ao encontrar um grande diamante, acrescida da subsequente história da pedra – depois de comercializada e lapidada, fez parte de um colar, posteriormente foi quebrada em partes menores dando origem a outras joias, uma delas a pulseira pertencente a uma coleção da marca Cartier –, permitia ao visitante estabelecer uma relação mais distanciada e crítica com as joias expostas.

A história da joia – o circuito do diamante e de outras pedras preciosas encontradas no Brasil – deu lugar a outra perspectiva na segunda parte da exposição. Pedras brutas e lapidadas eram mostradas, além de joias concebidas segundo modas distintas e usadas para confeccionar artigos religiosos ou para compor a vestimenta de mulheres, mas também de homens. Retratos a óleo de diferentes nobres europeus, portando joias semelhantes àquelas expostas, ilustravam o prestígio de tais peças em diferentes épocas. Embora o contexto da exploração apresentado no início tenha ficado esmaecido nas últimas vitrines, o brilho e a beleza desses materiais fascinavam o visitante.

O evento Eurolia.Brasil intencionou mostrar a identidade do país na chave de sua diversidade. Privilegiaram-se, para tanto, em cada um dos eventos aqui analisados, aspectos diferentes – étnicos, biológicos, artísticos, minerais. No entanto, era perceptível a dificuldade em transpor para a linguagem expositiva essa intenção: algumas foram mais bem-sucedidas, enquanto outras apresentaram argumentos e objetos essencializados.

Toda identidade tem um teor de invenção. Inventam-se os patrimônios, as relíquias, os fatos e vultos que devem ser lembrados e aqueles que devem ser esquecidos. Desse modo, a fragilidade dos argumentos construídos nas exposições está na tentativa de essencializar a ideia de identidade: tentar definir o que é o Brasil, sem evidenciar que, como qualquer identidade, o que está em jogo são relações históricas e sociais. A pintura acadêmica é fruto de relações específicas, e não de uma incompreensão das elites acerca de como pintar o “verdadeiro” Brasil. A iconografia acumulada por viajantes e naturalistas respondia a demandas sociais, dentre outras, as relações de dominação pelo conhecimento e pela classificação do mundo a ser explorado, algo aparentado ao problema contemporâneo da biopirataria. Os “índios” só são “índios” quando em oposição a “não índios”. Ou os Awá só se consideram Awá, isto é, humanos, em relação a outros não humanos. Assim como os diamantes, toda riqueza do Brasil, e de qualquer país, é construída a partir de relações. O Corcovado ganha sentido quando é possível vê-lo daquela janela. A janela concretiza uma gama de relações (de trabalho, de uso do solo, entre o público e o privado, de tempo e de espaço...). São essas relações que fazem diamantes, quadros, rapadura, pau-brasil, “índios”, “brancos” – e até um país chamado Brasil.

Referências bibliográficas

CÂNDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1959.

DIAS, Elaine. Paisagem e Academia: Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

EUROPALIA INTERNACIONAL. Palais des Beaux-Arts. Brazil.Brasil: catálogo de exposição. Anvers: Ludion, 2011.

_____. Musée du Cinquantenaire. Índios no Brasil: catálogo de exposição. Anvers: Ludion, 2011.

_____. Espace Culturel ING. Terra Brasilis: catálogo de exposição. Anvers: Ludion, 2011.

LIMA, Valéria Alves Esteves. A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, Unicamp, 2003.

LOTIERZO, Tatiana. A invenção da cor: representação racial na pintura de Modesto Brocos. In: Seminário Aberto do Núcleo Etno-História/FFLCH/USP, 2011, São Paulo. Resumos. Disponível em: <http://www.etnohistoria.fflch.usp.br/mesa_arte>. Acessado em: 12 dez. 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

THIESSE, Anne-Marie. La Création des identites nationales: Europe, XVIII^e-XX^e Siècle. Paris: Seuil, 1999.

¹ A exposição Paulo Mendes da Rocha ficou em cartaz no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas, entre 12/10/2011 e 15/1/2012, sob curadoria de Alfredo Britto e Pedro Évora.

² Conforme versão francófona do site oficial do evento. Disponível em: <<http://europalia.be/europalia/home/?lang=fr>>. Acessado em: 8 dez. 2011. A Europalia ocorre desde 1969 e os países europeus foram os mais tematizados. Nas duas últimas edições, o festival dedicou-se a países do Bric: China e Rússia figuraram nas edições antecedentes à do Brasil; a Índia figurará na seguinte.

³ Como mostra Elaine Dias (2009) e Lilia Schwarcz (2008), não houve uma “Missão Francesa” encomendada por dom João VI. Tratou-se de uma iniciativa dos próprios artistas que, entre outros fatores, evitavam as conturbações políticas do período, na França. A exposição, no entanto, reforça o mito fundador de que a Missão seria uma empresa brasileira para civilizar os trópicos.

⁴ Vale destacar os critérios usados pela curadoria para classificar uma produção artística como brasileira: feita por artesãos mulatos num território que, posteriormente, foi construído como a nação denominada Brasil. Eles seriam suficientes para atestar a brasilidade de objetos do período colonial. Em outras palavras, quando Aleijadinho e Leandro Joaquim produziram suas obras, nem a ideia de artista nem a de Brasil, tais como as entendemos hoje, eram factíveis. Ambos os mestres eram artesãos, profissionais manuais, portanto, exerciam uma atividade possível para mulatos numa sociedade escravocrata. Tal fato os ligava mais ao mundo do trabalho do que à posição de “gênios da raça”. Uma interpretação diferente, por exemplo, da proposta por Antonio Cândido ao analisar a formação da literatura brasileira (1959). Ademais, o Brasil, enquanto nação, é produto de um processo iniciado no século XIX, assim como a maior parte das nações europeias, como demonstra Anne-Marie Thiesse (1999). A utilização da pintura acadêmica para essa construção mostra, antes, um Brasil conectado com os modos de criação de nações e nacionalismos, justamente o contrário de um país que não olha para si próprio. Evidentemente, a importação desses modos de criação demanda seleções e adaptações. A exposição, todavia, não proporcionou esse exercício reflexivo ao visitante.

⁵ Tatiana Lotierzo tem desenvolvido interessante pesquisa que matiza essa visão a respeito de Brocos. Para mais detalhes, ver resumo da comunicação apresentada no seminário aberto do Núcleo Etno-História/FFLCH/USP, em 18 e 19 de agosto de 2011, A invenção da cor: representação racial na pintura de Modesto Brocos. Disponível em: <http://www.etnohistoria.fflch.usp.br/ Mesa_arte>. Acessado em: 12 dez. 2011.

⁶ Vale notar que Debret ocupa uma posição ambígua de fundador da Academia Imperial de Belas Artes e, ao mesmo tempo, de principal documentarista da escravidão, contrariando o próprio argumento da exposição.

⁷ Para melhor matizar a produção do pintor, ver artigo de Valéria Alves Esteves Lima publicado no catálogo da exposição Terra Brasilis (2011) e sua tese de doutorado (2003).

⁸ Faz-se referência aqui à série, executada em 1903, a respeito da Fazenda Santa Gertrudes: La Floraison, La Récolte, Le Blanchissage, Le Séchage, Le Tri e Le Tranfert de café vers la gare.



O olhar sobre uns de outros: desnudando *rastros e raças* de Louis Agassiz

MACHADO, Maria Helena P.T. e HUBER, Sasha (Orgs.).

(T)races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today/ Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje.

São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010, 189p.

Natália Corazza Padovani

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas. Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo – Fapesp.



Rastros e raças de Louis Agassiz é, acima de tudo, um estranho exercício de memória. Estranho porque o texto completo remonta a uma costura de fatos e reflexões que, tradicionalmente, não seriam parte de uma mesma compilação de artigos. Estranho, também, por ser um livro essencialmente mestiço, uma obra que se propõe ser outra.

O exercício de memória proposto pelos autores Maria Helena Pereira Toledo Machado (brasileira), Flávio dos Santos Gomes (brasileiro), John M. Monteiro (norte-americano residente no Brasil), Hans Fässler, Sasha Huber (ambos suíços), Petri Saarikko (finlandês) e Suzana Milevska (macedônia) é um esforço interdisciplinar que une preocupações das Ciências Humanas, particularmente da História e da Antropologia, das Artes Plásticas e do ativismo antirracista. A interseção desses campos disciplinares tem, entretanto, uma fundamentação histórica anterior à produção do livro. Não são seus autores que os intersectam, mas o próprio arquivo da Coleção Fotográfica Brasileira de Louis Agassiz (1807-1873): compilação de retratos feitos durante expedição que realizou ao Brasil, nos anos de 1865 e 1866, sobre o qual se dedica a primeira parte dos textos de *Rastros e raças de Louis Agassiz*.

Composta por quase duzentas imagens, esta coleção fotográfica permaneceu guardada, e, em grande parte, intocada, no Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Somente com a publicação do livro, organizado pela historiadora Maria Helena Pereira Toledo

Machado e pela artista plástica Sasha Huber, é que parte significativa desse material fotográfico pôde, enfim, ser publicado.

As autoras escolheram quarenta fotografias do acervo da coleção de imagens produzidas durante a expedição de Agassiz ao Rio de Janeiro e à Manaus na segunda metade do século XIX. As fotos retratam homens e mulheres; negros e índios; corpos nus, seminus ou adornados com vestimentas; pessoas, sem identificação nominal, fotografadas de frente, de costas e de perfil. Essas imagens davam seguimento aos estudos feitos pelo naturalista sobre os escravos africanos do estado da Carolina do Sul, nos Estados Unidos. Nestes, Agassiz preocupou-se em estudar “traços” que, segundo ele, compunham as “raças puras” dos escravos do Sul dos Estados Unidos da secessão.

Como explicita Maria Helena Machado no artigo de abertura do livro, Louis Agassiz foi um naturalista poligenista, adepto da teoria da degeneração das raças, que argumentava em prol do abolicionismo. A teoria da degeneração, da qual Agassiz foi apenas um dos expoentes, apoiava-se na ideia de que a espécie humana decorre de múltiplas origens (poligênese), o que implicava considerar a existência de raças humanas biologicamente incompatíveis. Deste modo, a miscigenação apresentava-se como principal forma de degeneração da humanidade, pois uma raça contagiava a outra. As relações escravistas, nesse registro, favoreciam uma proximidade das raças que, para Agassiz, era melhor evitar.

O naturalista suíço não se inquietava com a escravidão, mas, tacitamente, com a manutenção de relações eróticas, ou melhor, sexuais, entre brancos e negros. Ao retomar as teses da teoria da degeneração, Machado enuncia e centraliza (sem necessariamente citar) o coito, o sangue e o esperma nas análises de Louis Agassiz sobre traços e raças humanas. É o que faz, também, John Monteiro em *As mãos manchadas do sr. Hunnewell*, terceiro artigo desta compilação, em que o historiador desnuda o caráter sexual da atividade pseudocientífica do naturalista e de seu fotógrafo aprendiz, Walter Hunnewell, ao entrar na cozinha do prédio de Manaus denominado *Bureau d'Anthropologie* pelo então estadista brasileiro Tavares de Bastos. Monteiro expõe a intimidade do espaço usado para fotografar supostas índias puras, questionando o modo como aquelas mulheres, a princípio fotografadas com vestidos de estilo vitoriano, adornadas com joias e alianças (objetos densos de significações religiosas, políticas e econômicas que passam longe da imagética pureza indígena), eram convencidas a serem, também, fotografadas nuas ou semidespidas.

Em sua reflexão, o autor abre precedente para pensar as relações de poder produzidas por meio das raças, mas, principalmente, pelo gênero que a elas é agregado. A descrição do ambiente jocoso onde mulheres índias, ou melhor, brasileiras, eram fotografadas não remete ao ambiente asséptico laboratorial que as ciências modernas do século XIX pretendiam encenar. Antes, remetem a uma cena marcada pelo suor decorrente do calor amazônico e do esforço empreendido pelo homem branco europeu e cientista em explorar esse ambiente: desnudando mulheres mestiças ou corpos repositórios do imagético racial e sexual de Agassiz.

O que John Monteiro captura na cena por ele descrita ultrapassa a relação do cientista com o pretense objeto de estudo. A cena desvela raças marcadas por eroticidades, gêneros e sexos em oposição: a masculinidade branca e viril euro-americana em contraposição ao feminino miscigenado e submisso de Manaus. Mais do que modelos de hierarquia, o autor desse capítulo procura inverter o jogo fotográfico de Agassiz retratando a produção de relações de poder em nome das Ciências Antropológicas. Como em toda a primeira parte do livro *Rastros e raças de Agassiz*, neste capítulo fica claro que a intenção dos ensaístas não é fazer uma antropologia e uma história *a partir* da coleção fotográfica do naturalista, e sim uma antropologia e uma história *da* coleção fotográfica de Louis Agassiz.

É o que faz Flávio dos Santos Gomes no segundo capítulo do livro. Em seu texto, o historiador questiona: “Mas que africanos procurava Louis Agassiz?”. A pergunta posiciona o olhar do cientista (ou do explorador?) em relação às referências teóricas e sócio-históricas que direcionavam as máquinas fotográficas, os retratos e as impressões de viajantes como Rugendas, Debret e, claro, Agassiz. Essa pergunta também recoloca o foco no estranho, ou melhor, no estrangeiro. Este, no texto de Flávio dos Santos Gomes, aparece no olhar que os africanos, residentes no espaço urbano carioca do Brasil colonial, lançam à Madame Agassiz.

Esposa de Louis Agassiz, Elizabeth Agassiz acompanhou as expedições fazendo anotações de campo. Em parte delas, transcritas no texto de Flávio dos Santos, ela evidencia a dificuldade para conversar com os africanos “Minas” ou da “Costa da Mina”¹, que, segundo seus registros, não eram “tão afáveis e comunicativos como os negros Congos”. A partir das impressões da esposa de Agassiz, Flávio dos Santos Gomes ilustra o entusiasmo do casal com aqueles negros aos quais os Agassiz descreveram como uma raça de homens “grandes, bem-feitos” com traços e fisionomias “*pouco africanas*” e de mulheres “de formas muito belas e *porte quase nobre*” (grifos meus). Louis e Elizabeth, assim, categorizaram entomologicamente os africanos “Minas” e os africanos por eles encontrados nas fazendas da Carolina do Sul, colocando-os em uma escala referenciada por duas polaridades opostas: o negro selvagem, natural, e o branco civilizado, racional. Os africanos “Minas” eram postos, portanto, como menos negros, mais urbanos, menos selvagens pelas atribuições “*pouco africanas*” e “*quase nobres*”.

Flávio dos Santos Gomes, no capítulo intitulado “Agassiz e as ‘raças puras’ africanas na cidade atlântica”, não pretende, contudo, chamar a atenção para os critérios classificatórios das raças utilizados por Agassiz. Ao contrário, procura enfatizar a criteriosa falta de método do naturalista e de sua esposa naquela empreitada científica, questionando: “Como teriam sido as tardes e manhãs de observação dele no mercado carioca?”.

Por meio dessa análise metodológica, o texto de Gomes elucidada, ainda, o lugar dos viajantes e naturalistas europeus e brancos na cena cotidiana do centro urbano do Rio de Janeiro em meados do século XIX, na qual eram eles os outros, os estranhos sobre os quais os nativos formulavam percepções. Gomes altera o lugar da subjetividade e da observação e as localiza

no olhar daqueles que eram observados. O historiador, portanto, faz de Agassiz e sua equipe o objeto de análise dos sujeitos por eles fotografados, classificados e nomeados como africanos.

A segunda parte do livro, aberta pelo texto da artista plástica Sasha Huber e de Petri Saarikko, segue a mesma lógica dos artigos anteriores. Ao perguntar “Louis, quem?”, Huber e Saarikko invertem a posição de *voyeurismo* do pesquisador em relação aos corpos por ele pesquisados (ou vasculhados e apalpados?). E colocam sob o jugo da pesquisa histórica e da intervenção artística o próprio Agassiz. Observam-no, estudam-no, o vasculham e, principalmente, tornam pública a vida do sujeito Louis Agassiz. Explicam, afinal, quem foi e o que fez o naturalista que dá nome ao alpe suíço Agassizhorn, à praça Agassiz, às Furnas de Agassiz e à pedra Agassiz na cidade do Rio de Janeiro.

Hans Fässler, em “O que diz um nome?”, por sua vez, discute a dimensão política dos nomes e explica a campanha, lançada por ele, *Demounting Agassiz*, que demanda a troca do nome do monte Agassizhorn para Rentyhorn.

O debate inaugurado por Fässler deu suporte às intervenções artísticas de Sasha Huber e Petri Saarikko, que procuram desconstruir o renome de Louis Agassiz indo aos espaços públicos para revelar aquilo que foi obscurecido pela história. Esse ato manifesto, assim como a Coleção Fotográfica de Louis Agassiz, foi registrado em retratos fotográficos; Huber, inclusive, fez o próprio tríptico somatológico nas Furnas de Agassiz.

O ponto alto da intervenção de Sasha Huber, entretanto, não se faz em solo brasileiro (colonial), mas no branco território suíço. De modo bastante emblemático, ela finca uma placa renomeando como Rentyhorn o monte branco suíço Agassizhorn, evidenciando a necessidade de pôr no mapa os outros, os nomes daqueles que foram fotografados, investigados, observados, desnudados, explorados, violentados e torturados por homens que hoje dão nome às ruas e aos lugares públicos.

Renty foi um escravo africano das fazendas da Carolina do Sul fotografado nu, de frente, de lado e de costas, por Louis Agassiz. O ato de colocar seu nome no alpe branco suíço tem o significado de localizá-lo no mapa mundial geopolítico, de lembrar que a história não foi produzida unilateralmente, e sim à custa de pessoas obscurecidas e quase nunca identificadas.

O texto e a campanha de Hans Fässler pretendem questionar a aparente fixidez dos nomes, desalojá-los e fazer a história dos títulos para, assim, propor uma nova história que assuma o olhar daqueles pensados como estranhos, como os outros. Uma história e uma geografia que passe a localizá-los nos centros das cidades, dando seus nomes a ruas, montanhas, parques, praças e todo tipo de espaço público.

Desestruturar o um e o outro, desalojar o centro e a periferia, implica tornar pública a intimidade da obra histórica, antropológica e política. Implica, ainda, levar a sério a análise dos métodos (ou da falta deles) da produção científica de uma época que transborda a atualidade, que institui verdades e posições de poder e sujeição. É o que pede *Rastros e raças de Louis Agassiz*:

fotografia, corpo, e ciência, ontem e hoje: colocar a produção acadêmica e científica no lugar do estranho, inverter as posições e fazer ciência da ciência produzida – ciência que fundamenta programas políticos, econômicos, educacionais e sociais e que, portanto, não deve ser deixada no passado, mas trazida para o presente, vasculhada e desnudada.

Nas palavras de Suzana Milevska, autora do último artigo da compilação: esse livro “é, na verdade, um comentário sobre como poderíamos facilmente imaginar um passado ou um futuro em que nós próprios seríamos os esquadrihados outros”. Milevska, mais uma vez, propõe alterar o lugar da subjetividade, pensá-la nos olhares registrados pela coleção fotográfica de Louis Agassiz.

Por tudo isso, *Rastros e raças de Agassiz* apresenta-se, orgulhosamente, como um estranho exercício de memória, pois, assim como demanda inverter a hierarquia política, deseja ser o outro que olha para o olhar do um.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

¹ “Mina” era uma identidade heterônoma atribuída aos escravos oriundos da costa atlântica do continente africano. Sobre a produção de identidades africanas, ver: BEZERRA, Nielson Rosa (2010), *Mosaicos da escravidão: identidades africanas e conexões atlânticas do Recôncavo da Guanabara (1780-1840)*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, Tese de doutorado; SOARES, Mariza de Carvalho (2007), *Rotas atlânticas da diáspora africana: entre a baía do Benin e o Rio de Janeiro*. Niterói, EdUFF; FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos E.; GOMES, Flávio dos Santos (2005), *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro, séc. XIX*. Rio de Janeiro: AN.

Cestas que falam. Personificação e objetificação em um contexto de guerra

SILVA, Sónia

Vidas em Jogo. Cestas de adivinhação e refugiados angolanos na Zâmbia.

Lisboa, Portugal: Imprensade Ciências Sociais, 2004, 237 p.

Luciana Scanoni Gomes

Mestranda em Antropologia Social pela UNICAMP e integrante do GTTUR/UFMS (Grupo de Pesquisa e Trabalho em Turismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) luluscanoni@gmail.com



À luz dos novos estudos sobre a cultura material, nos quais oposições como instrumentalidade e arte, sujeito e objeto, coisas e pessoas vêm sendo dissolvidas, o livro de Sónia Silva nos brinda com um minucioso trabalho sobre os rituais de adivinhação com cesta, que tem como principal foco de investigação a cesta em si. Prescindida nas análises de Victor Turner e outros que estudaram esses rituais, centrando suas pesquisas em desvendar os simbolismos das peças divinatórias ou na cerimônia de iniciação do adivinho, a cesta surge na obra de Silva como uma entidade que age, pensa, responde e se vinga.

Fruto do trabalho de doutoramento defendido por Silva na Universidade de Indiana, *Vidas em jogo* é um livro que seduz pela originalidade e pela grande sensibilidade da autora ao produzir uma sólida etnografia num contexto de medo e insegurança, em que as pessoas não querem falar por temerem tanto o passado como o presente. Assim, como escrever sobre algo que os interlocutores silenciam e evitam? A solução encontrada pela antropóloga portuguesa foi incorporar o silêncio à sua narrativa e mais ainda: olhar para a *lipele*, nome que os Luvale dão à cesta utilizada nos rituais de adivinhação, trazendo-a para o cenário etnográfico como um elemento de suma importância na atualidade para os moradores de Chavuma, sejam forasteiros, sejam autóctones.

Localizado no noroeste da Zâmbia, região fronteira com Angola e a República Democrática do Congo, o subdistrito de Chavuma recebeu grande população de angolanos de língua luvale, refugiados de guerra, que se estabeleceram ilegalmente nessa área, desconsiderando os acampamentos oficiais a eles destinados. Desde então, sujeitos às mais variadas hostilidades, os angolanos tentam recuperar o controle sobre o seu destino, tendo a *lipele* como instrumento para refazerem sua vida no

exílio. Contudo, não é objetivo da autora discorrer sobre a história dos refugiados, e sim sobre a forma como eles exprimem sua vida tendo em vista que sua identidade social anterior foi violentamente abstraída. Inferiorizados e desprovidos de dignidade, os deslocados que vieram de um país em guerra perdem seu status de pessoas e se transformam em coisas. Objetificados, buscam na lipele um agente personificado, além de confiança e esperança. Assim, no Sul da África, pessoas e objetos têm uma identidade fluida: podem, em determinados contextos, tornar-se uma coisa ou outra.

O caso da cesta de adivinhação é bem peculiar. Diferentemente das cestas para carregar alimentos, a lipele é ao mesmo tempo considerada pelos adivinhos um objeto sagrado, um oráculo, e uma ferramenta mundana, um instrumento de trabalho. Para deslindar essa natureza ambígua, a autora, inspirada nos trabalhos de Igor Kopytof, faz uma biografia cultural do objeto, descrevendo seus estágios de vida e mostrando que, da mesma forma que uma pessoa, a lipele nasce, amadurece e morre. E é esse ciclo de vida que conduz a amarração dos capítulos do livro, denominados “Nascimento”, “Iniciação” e “Maturidade”.

Tudo começa quando um adivinho diagnostica que um homem adoentado está atormentado por um antepassado morto que também tinha faculdades divinatórias e agora quer que seu oráculo volte a desvendar o que está oculto. Se a cesta do espírito foi enterrada com ele, uma nova terá que ser encomendada a uma mulher que saiba fazer uma lipele mediante pagamento. Assim, a autora descreve toda a técnica de manufatura do artefato, bem como os ritos necessários que o diferenciam dos demais objetos entretecidos com raízes. Embora a lipele seja dotada de agência e bem distinta dos outros tipos de cestas em tamanho, profundidade e cor, os Luvale consideram-nas iguais. Para eles, o oráculo não possui nenhuma qualidade especial, “todos os objetos são igualmente úteis” (:83). No entanto, enquanto uma cesta para alimentos é jogada fora quando deixa de ter serventia, a lipele é enterrada à beira de um rio ou no topo de uma termiteira.

Uma das principais questões levantadas pelo livro diz respeito ao caráter utilitário que um objeto sagrado, como os oráculos, adquire em Chavuma. Objetos seculares e os relativos a cultos e rituais sempre ocuparam polos opostos na antropologia, com os segundos elevados a uma categoria superior pelos pesquisadores. Não obstante, o que Sónia Silva demonstra é que as percepções concernentes aos objetos são variáveis e diretamente relacionadas a contextos específicos; assim, o que ela faz nada mais é do que levar a sério o que os refugiados angolanos dizem sobre a cesta e o sistema divinatório, valorizando a experiência etnográfica em vez de sobrepôr ao contexto modelos analíticos ocidentais.

É preciso destacar que as cestas de adivinhação e as cestas para alimentos não se assemelham apenas por exigirem a mesma competência técnica na sua produção, mas porque ambas são usadas de forma semelhante, como receptáculos. Enquanto uma contém as peças divinatórias, a outra guarda frutas, raízes, etc. Além disso, os dois tipos de artefato, ao serem segurados com as duas mãos e sacudidos, servem e prolongam o organismo dos seres humanos – são como extensões artificiais do corpo. Ao sacudir a lipele, o adivinho faz uso das mãos como qualquer trabalhador, por isso a adivinhação com cesta é um modo de saber, como bem identifica a bibliografia clássica antropológica, mas também é um saber incorporado, prático, conforme defende a autora, ao reconhecer que os saberes divinatórios não se restringem a um conhecimento intelectual. Esses sentidos atribuídos aos objetos são revelados pela abordagem fenomenológica que Silva faz da atividade divinatória fora do espaço ritual, ou seja, na vida cotidiana, ao contrário de onde se circunscreve a maioria dos estudos sobre essa temática na antropologia.

Tal abordagem mostra igualmente que, para os adivinhos, a adivinhação é trabalho e labor, uma ação equivalente a lavrar um campo, caçar ou peneirar cereais. Se seus oráculos são ferramentas de trabalho, a atividade que desempenham é seu ganha-pão, visto que em Chavuma há grande procura por essa prática tanto pelos zambianos como pelos angolanos. Dessa forma, os adivinhos conseguem alcançar identidade, sociabilidade, poder e bem-estar e seguem reinventando a sua condição de pessoa. Esse novo sentido atribuído ao sistema divinatório é defendido com maestria pela autora ao afirmar que, embora a adivinhação com cesta seja um ritual, à luz da realidade histórica na atualidade, ela também é percebida socialmente como trabalho lucrativo.

Se de um lado Silva apresenta as ações de desvendar o futuro por meio de lipele como trabalho e labor, e como um saber incorporado, por outro ela demonstra que a adivinhação é também um modo de fazer, com cantos e batuques prescritos, e um modo de recordar, pois a cesta é, para os adivinhos, uma fiel companheira que veio de um tempo remoto, passou por dificuldades e, envelhecendo junto, será enterrada com eles.

Repleto de metáforas deslindadas por Sónia Silva no transcorrer da narrativa, *Vidas em jogo* constitui-se em uma obra que, a exemplo do sentido da adivinhação para clientes e adivinhos, é uma “viagem rumo à claridade” não somente no que concerne ao universo da adivinhação numa dada configuração histórica. A meu ver, o livro é também uma experiência pela construção do texto etnográfico, na qual, ao longo do caminho, a autora mostra como é possível subtrair de um contexto nebuloso, ameaçador e silencioso uma bela etnografia, tendo em conta o modo como os “nativos” percebem a si mesmos. Por tudo isso, considero-o uma excelente contribuição aos estudos de cultura material, rituais e àqueles que se inserem na tradição etnográfica.



TRADUÇÃO

APRESENTAÇÃO

Alfred Gell é hoje um dos autores mais citados pelos antropólogos que trabalham com arte, especialmente no Brasil. Em seu artigo “The technology of enchantment and the enchantment of technology” [A tecnologia do encantamento e o encantamento da tecnologia] (1992), Gell já anunciava propostas teóricas ao mesmo tempo promissoras e polêmicas para a antropologia da arte. Algumas delas foram aprofundadas em seu livro, publicado postumamente, *Art and agency* (1998), um ano depois de sua morte. O conjunto da obra de Gell – apesar de relativamente pequeno, em virtude de sua morte prematura – teve grande impacto e o transformou em referência constante nos estudos das produções artísticas em diversos contextos. Por um lado, esse livro traz instigantes análises e proposições teórico-metodológicas a respeito de como a antropologia deveria trabalhar com objetos de arte em diferentes culturas – sempre inseridos nas teias de relações sociais e agenciamentos nos quais circulam e que lhes imprimem sentido. Por outro lado, como *Art and agency* foi escrito nos últimos anos de vida do autor, tem sido considerado por muitos um rascunho inacabado, uma primeira versão de algo que ainda iria ser lapidado. Nicholas Thomas, prefaciador e colega de Gell, assinala que o câncer o impossibilitou de aprofundar e tornar mais precisas algumas passagens pouco explícitas do livro. Evidentemente, as passagens mais tortuosas e imprecisas, sobretudo os ataques a outros autores, suscitaram reações. E é justamente a reação de um amigo de Gell que a *Proa*: revista de antropologia e arte apresenta nesta edição.

Howard Morphy, autor do texto que traduzimos aqui, foi, assim como Gell, orientando de doutorado de Anthony Forge. Professor de Antropologia na University College London e curador do Pitt Rivers Museum, desde 1997, Morphy atualmente é professor de Antropologia na Australian National University, em Camberra, onde também dirige a Research School of Humanities & the Arts. Sua interlocução de quatro décadas com os Yolngu do Norte da Austrália se traduz na riqueza etnográfica que perpassa suas publicações, entre as quais *Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge* (University of Chicago

Press, 1991) e *Becoming art: exploring cross-cultural categories* (2007). Morphy organizou, com Morgan Perkins, a antologia *The anthropology of art: a reader* (Blackwell's, 2006). Arauto da interdisciplinaridade, orienta estudantes oriundos de diversas disciplinas, como História da Arte, Arqueologia e Museologia, atua como curador de exposições, escreve textos para catálogos e colabora em roteiros para documentários.

Apesar de ter sido um dos antropólogos criticados ao longo do livro de Gell, Morphy preferiu aguardar dez anos antes de se pronunciar, em respeito ao luto dos parentes e amigos. Publicado originalmente no periódico *Journal of Material Culture*, em março de 2009, sob o título “Art as a mode of action: some problems with Gell's Art and Agency”, o artigo a seguir traz mais do que respostas às críticas. Morphy valoriza o trabalho de Gell e, por esse motivo, realiza uma verdadeira arguição da argumentação de todo o texto, apontando contradições, analogias que teriam ido longe demais, exemplos enviesados e imprecisões conceituais. De maneira extremamente elegante, vê-se um debate em profundidade tecido entre Morphy e as formulações de Gell.

De certa forma, o texto traduzido pela *Proa* pode ser visto como mais um capítulo do famoso debate travado em 1993, e publicado em 1996 por Tim Ingold, “Aesthetics is a cross-cultural category”, no qual Howard Morphy e Jeremy Coote defenderam a moção, e Gell, também presente, manifestou-se no decorrer das falas. Usando o texto de Gell como ponto de partida, Morphy recupera no artigo questões caras à antropologia da arte, presentes já em 1993, tais como a dificuldade em se definirem objetos de arte; as maneiras de recuperar os significados e efeitos estéticos nativos dos objetos analisados; a pertinência, ou não, de análises semânticas e estéticas para a antropologia da arte e suas relações com abordagens focadas nas morfologias sociais que permitem a criação de tais objetos. Enfim, reagindo às posições teóricas e aos recursos metodológicos de Alfred Gell, Morphy evidencia seu próprio ponto de vista, propõe caminhos, avança alguns passos e levanta mais questões para os debates em torno da relação entre antropologia e arte.

Comitê Editorial

Referências Bibliográficas

GELL, A. *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology: Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1992.

GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

INGOLD, T. (Ed.). *Key debates in Anthropology*. London/New York: Routledge, 1996.

MORPHY, H. *Aboriginal art*. London: Phaidon Press, 1998.

MORPHY, H. *Becoming art: exploring cross-cultural categories*. Oxford: Berg, 2007.

MORPHY, H. Art as a mode of action. *Journal of Material Culture*, v. 14, n. 1, p. 5-27, 2009.

Arte como um modo de ação: alguns problemas com *Art and Agency* de Gell¹

Howard Morphy

Diretor do Departamento de Humanidades da Universidade Nacional Australiana. Publicações recentes incluem *Becoming art: exploring cross-cultural categories* (2007) e a organização de *Australian aboriginal religions* (2005). Endereço: Research School of Humanities, Old Canberra House Building, Lennox Crossing, Australian National University, Canberra, ACT 0200, Australia. howard.morphy@anu.edu.au.

Tradução: **Guilherme Ramos Cardoso**²



Resumo:

Este artigo dialoga com os argumentos teóricos do livro *Art and Agency*, de Alfred Gell. Sugere-se que Gell, ainda que sustentando enfaticamente uma perspectiva orientada para a ação, desvia a atenção da agência humana ao atribuir agência aos objetos. Argumenta-se que as propriedades mesmas da arte, que Gell exclui da sua definição de objeto de arte e, em grande medida, da sua análise – estética e semântica – são essenciais para a compreensão da arte como um modo de agir no mundo e do impacto que obras de arte têm sobre as pessoas.

Palavras-chave: Estética, agência, teoria antropológica, arte, teoria da ação, Yolngu.

As resenhas de *Art and Agency*, de Alfred Gell, ficaram nitidamente divididas entre aquelas que viram o livro como uma contribuição teórica capital para a antropologia da arte (cf. HOSKINS, 2006), em alguns casos levando a arte, pela primeira vez, a ser vista como um tema relevante para a antropologia, e aquelas que o consideraram um trabalho sugestivo, porém equivocado, marcado por exclusões significativas e contradições internas no seu argumento (cf. WINTER, 2007). Curiosamente, o último grupo é formado, sobretudo, por antropólogos que dedicaram grande parte do seu tempo ao estudo da arte, e o primeiro predominantemente por autores que não o fizeram. Entre os mais críticos, muitos destacaram nos seus comentários que Gell, se tivesse vivido mais, poderia ter modificado seu argumento (cf. LAYTON, 2003:457). Aqueles que o louvaram não precisaram fazer esse tipo de observação.

Como um dos antropólogos da arte para quem Gell apontou a mira do seu julgamento, talvez não surpreenda que eu pertença ao campo mais crítico. Ao mesmo tempo que a leitura do livro é muito rica, repleta de estudos de caso interessantes, comentários perspicazes, com a oferta de inúmeros tópicos para pesquisa, como um todo ele é muito problemático³. O problema não está tanto nos detalhes, mas antes em aspectos mais gerais do argumento, que são sintomas de algumas dificuldades subjacentes aos recentes desenvolvimentos da teoria antropológica. Duas delas que eu gostaria de destacar, centrais no livro de Gell, são a dificuldade em enfrentar a complexidade e uma definição demasiado estreita da questão central da antropologia. A separação dessas questões se traduz em uma lacuna fundamental entre o posicionamento teórico do livro e os métodos de análise que Gell emprega (cf. ARNAUT, 2001:206).

Apesar de o livro se chamar *Art and Agency*, o argumento, de forma geral, obscurece o papel da agência humana na produção artística e falha ao fornecer uma base teórica para a compreensão de como a arte pode ser uma forma de ação – um meio de intervir no mundo. Isso, em parte, porque o conceito de agência – “ações” causadas por intenções prévias (GELL, 1998:17) – é aplicado tanto para humanos como para os objetos que eles produzem e com os quais interagem (ibid., p. 153). A despeito de a extensão de agência a objetos inanimados ser um tópico central para a análise antropológica, como uma teoria a respeito de que tipo de coisas os objetos são, acarreta alguns problemas. De modo geral, objetos não modificam a si mesmos. Embora seja possível imaginar a existência de objetos agentivos no ciberespaço e no reino da robótica e da inteligência artificial, não são esses os casos a que se refere Gell. O que os seres humanos pensam que um objeto é capaz de fazer precisa ser separado daquilo que verdadeiramente é sabido que os objetos fazem. Minha intuição é de que os objetos agentivos de Gell, por mais que a ideia possa parecer sedutora a princípio, é o caso de uma analogia que foi longe demais e cujo tratamento ele teria mudado nas reescritas subsequentes do livro. Indicações disso aparecem na distinção que ele traça entre agentes primários e secundários – estes últimos são aqueles cuja incapacidade de ação intencional⁴ é conhecida. Esse ponto, contudo, parece uma contradição.

A análise de Gell também confunde o fenomenológico com o analítico. Algumas pessoas podem, de fato, atribuir agência a objetos inanimados, os quais se acredita são capazes de ações intencionais. Elas podem realmente não fazer nenhuma distinção, quanto ao princípio da intenção, entre a mão de Deus e a mão do homem. Embora para vários fins possa ser suficiente para o antropólogo saber apenas que se crê que o objeto em foco tem agência, exatamente da mesma forma que de um ato mágico particular se acredita que seja efetivo, a questão deve ser explorada etnograficamente. Não há razão por que todos os antropólogos devam se interessar por fenômenos religiosos, mas, se um deles está interessado na fenomenologia da experiência religiosa, então o modo pelo qual as pessoas são levadas a acreditar em propriedades mágicas, no poder espiritual ou na influência de um determinado objeto torna-se central. Gell reconhece isso de passagem, ao escrever sobre a adoração de ídolos hindus: “A subjetividade imputada e

a animacidade do ídolo não são obtidas exceto pela superação das diferenças óbvias entre uma imagem inerte e um ser vivo. Como isso acontece?” (ibid., p. 118).

Considero a questão do “como” uma das mais importantes da antropologia da arte, e Gell não consegue responder a ela efetivamente⁵. No caso do deus hindu, ele se fixa em um argumento apenas. A atenção do espectador está centrada no olho do deus, o deus olha para o espectador assim como o adorador olha para ele. O espectador imagina que está sendo olhado ao ver-se refletido no olhar do deus. Esse processo recíproco provê uma imagem de agência (ibid., p. 120). Não farei uma crítica detalhada dessa análise, somente vou listar os tipos de problema que constato nela. Apesar de ser uma hipótese razoável investigar um aspecto do processo de ver um ídolo, Gell não faz esforços para coletar a evidência que a prove. Sem etnografia, ela tem o mesmo status da explicação “se eu fosse um Nuer⁶”. Em segundo lugar, ela desconsidera ou toma por dado tudo o que está fora do contexto imediato da visão, o sistema de crença do espectador, a iconologia hindu, a socialização relacionada a essa visão, e assim por diante. E também descarta – quase encobre – todos os outros aspectos da forma do objeto e de seu contexto de observação. Em etapas posteriores do livro, Gell realmente apresenta uma perspectiva teórica que inclui esses elementos, mas o faz de modos que não se ligam à hipótese original a respeito da visão recíproca que dota o objeto de agência. Por exemplo, o conjunto das deidades hindu e suas representações poderia ser tratado como um objeto distribuído, da mesma maneira que as imagens marquesanas: um domínio de imagens que reflete traços estruturais da sociedade e é análogo à mente do indivíduo. Apesar de eu considerar ambas as formulações altamente problemáticas, ao menos elas lidam com contextos históricos mais amplos e com detalhes da forma. De todo modo, nessa etapa inicial do seu argumento, Gell estabelece um quadro teórico que exclui a maioria dos elementos contextuais que poderiam ser classificados como culturais ou estruturais.

Gell fornece uma definição deliberadamente – quase provocativamente – limitada a respeito da teoria antropológica, afirmando que “seu objeto são as ‘relações sociais’ – relações entre participantes em sistemas sociais de vários tipos” (ibid., p. 4). “A cultura”, escreve ele, “não tem uma existência independente da sua manifestação em interações sociais” (idem, ibid.). Adotar essa posição lhe permite colocar as análises semântica e estética, de modo geral, fora do campo da teoria antropológica, tornando-as irrelevantes para a compreensão da dimensão agentiva dos objetos. Ele sustenta sua posição, parcialmente, criando uma série de falsas ideias: estética é igualada a beleza⁷; contemplação parece ser uma condição para a resposta estética; estética é separada de função⁸; semântica e análise simbólica da arte envolvem tratar os objetos como textos, e assim por diante. Entretanto, é precisamente através dessas dimensões particulares que obras de arte se tornam índices de agência e criam efetivamente a forma particular de agência em questão. De qualquer modo, apesar de desconsiderar a estética e a semântica como partes da sua teoria geral, aquilo a que a maioria das pessoas se refere como dimensão estética ou semântica dos objetos por vezes se revela central nas suas análises.

Gell (1998:7) abstém-se da definição de objetos de arte, alegando que ela deve ser determinada pelo quadro teórico que ele adota para analisá-los. Porém, tendo descartado a necessidade

de desenvolver uma definição substantiva de arte, o autor afirma que objetos normalmente identificados pelas pessoas como objetos de arte ilustrarão o livro. Por coincidência, sua categoria pré-teórica coincide com a sua categoria pós-teórica. Pode ser que o autor tenha centrado seu argumento em um conjunto bastante diferente de objetos, os quais não correspondem àqueles convencionalmente caracterizados como obras de arte. Decerto, muitos dos seus argumentos teóricos se aplicam igualmente bem a outros corpos de objetos de cultura material, no entanto isso não surpreende, já que poucos defenderiam que os atributos dos objetos de arte são exclusivos daqueles enquadrados nessa categoria.

O fato de Gell optar por selecionar objetos que outros definem como objetos de arte pode não ser inteiramente arbitrário; pode ser em parte explicável mesmo nos termos da sua teoria. Apesar de não definir objetos de arte, Gell afirma que eles são mediadores das ações humanas, ou, em seguida, em uma afirmação com formulação ligeiramente diferente, escreve: “a antropologia da arte (...) ocupa-se daquelas situações nas quais há um índice de agência, que é, normalmente, algum tipo de artefato” (ibid., p. 66). Ainda que não seja uma característica definidora dos objetos de arte, penso que Gell está certo ao enfatizar seu papel na mediação. Para usar um “gellismo” conveniente, eu diria que objetos de arte tendem a ser aqueles nos quais a mediação é temática. A mediação é sempre constituinte dos objetos de cultura material, mas para os objetos de arte o papel mediador é fundamental. Eles estabelecem mediações entre domínios da existência, entre artista e público e entre os objetos dos quais são índices e as pessoas que com eles interagem.

Gell está, precisamente, interessado naqueles aspectos de um objeto antes designados por muitos como possuidores de significância simbólica. Portanto, ele se interessa por uma Ferrari não como um meio de transporte, e sim como um índice de status masculino; e nos inhames dos Abelam não como alimentos, e sim como índices de poder masculino. Embora a maioria vá concordar que muitas análises simbólicas sejam simplistas e, não raro, em vez de discutirem como os objetos contribuem para os processos socioculturais, desviam a análise para como eles os refletem, meu ponto é que a abordagem de Gell está frequentemente baseada em interpretações e pressupostos similares. Não seria injusto afirmar que, em partes da sua tese, Gell sustenta uma teoria refletiva do significado social. Os objetos de arte de Gell são, muitas vezes, meros papagaios sociais⁹. De forma geral, ele falha ao demonstrar como objetos artísticos podem ser parte do processo de criação de poder, status, diferenciação de papéis; por que eles podem ser presentes poderosos; como são capazes de criar o sentimento da presença de Deus; ser compreendidos ou experimentados como fontes de poder espiritual ou invocar a ideia de uma mente sobre-humana.

Ao insinuar uma relação direta entre o objeto como índice e o agente ao qual está ligado, Gell realiza um truque que não apenas cria problemas para ele, como também é o expediente por meio do qual faculta a exclusão da sua análise do que outros têm visto como os temas centrais de uma antropologia da arte. Gell (1998:14-15) afirma que índices são tipos de signo do qual o significado é abduzido. Ele se refere brevemente à literatura teórica sobre abdução, citando Boyer (1994:147), que, por seu turno, se apoia em Holland: “abdução é ‘indução a serviço da

explicação, na qual uma nova regra empírica é criada para tornar previsível aquilo que de outra forma seria misterioso” (Gell, op. cit., p. 14). No entanto, em seguida a discussão é conduzida de volta a um âmbito mais próximo à interpretação de um índice peirciano, pelo exemplo que usa, ao afirmar que há relação direta entre uma pessoa sorrindo e a emoção de felicidade (assim como há relação entre a fumaça e o fogo). Logo, a figura de uma pessoa sorrindo será submetida ao mesmo processo interpretativo de uma pessoa de verdade sorrindo: “A aparência de uma pessoa sorrindo (em uma figura) provoca (...) uma inferência de que (a menos que esteja fingindo) essa pessoa é amigável (...) Temos acesso, em suma, à mente de outra pessoa” (Ibid., p. 13).

Embora no início Gell tome como ilustração de signo indicial o exemplo peirciano clássico da fumaça e do fogo, a maioria dos exemplos que ele utiliza para levar a discussão adiante são representações altamente complexas, que não derivam sua forma do mesmo modo que signos naturais estão conectados ao seu desencadeador. São os seres humanos que percebem, conceitualizam, respondem aos objetos e fazem as conexões. Compreender tais respostas – como os objetos são entendidos de determinada maneira, como isso se relaciona aos modos pelos quais eles são usados contextualmente e como isso contribui para processos socioculturais em curso – é um componente central de uma antropologia da cultura material e da arte. A análise deve incluir, no sentido mais amplo, o significado que o objeto adquire em um contexto cultural, em que o significado é mais do que uma leitura simplista de signos no objeto, algo a que a paródia de Gell o reduz. O autor, entretanto, é quase explícito ao declarar que parte da sua motivação ao utilizar o conceito de significado abduzido vem do fato de que, assim, ele não precisa explorar tais questões: “Parece haver algo irredutivelmente semiótico a respeito da arte (...) Estou preocupado em evitar a mais leve acusação de que a arte (visual) é ‘como a linguagem’ e de que as formas relevantes de semiose são ‘semelhantes à linguagem’” (ibid., p. 14)¹⁰.

Não há teoria da representação plenamente desenvolvida em *Art and Agency* e, certamente, no seu enquadramento teórico geral, teorias da representação não ocupam posição central. Pode-se argumentar que representações são substituídas por signos indiciais ou abduções de agência. Contudo, a ausência de uma teoria da representação ou semiose é problemática precisamente porque a abdução de agência na forma de signos indiciais requer uma teoria dos signos, de modo a demonstrar os sentidos nos quais eles são indiciais (cf. LAYTON, 2003). A falha em fornecer uma teoria clara do significado resulta no deslizamento do índice de Gell por todo o espectro do conjunto peirciano de signos, do qual é explicitamente considerado parte (cf. ARNAUT, 2001). A catedral de Salisbury de Constable é vista como uma derivação da catedral em si, da mesma forma que exúvias são fragmentos destacados da pessoa [personhood] distribuída de uma vítima. A ausência de discussão teórica do processo representacional faz com que muito da análise de Gell soe ingenuamente realista: a forma da maçã é um agente secundário na sua própria representação. O retrato de Luís XIV de Rigaud o mostra como ele deseja parecer, ao passo que Churchill não gosta do retrato que dele fez Donald Sutherland porque se parece demais com ele: “O problema para Churchill era de que ele era incapaz de se resolver com a própria feiura”

(GELL, op. cit., p. 37). Qual o princípio para atribuir feiura a Churchill? Como sabemos que Sutherland foi motivado por um desejo estrito de realismo? Quais as convenções particulares utilizadas no retrato de Sutherland e como seu retrato difere daqueles de outros artistas? O pano de fundo cultural e o conhecimento sobre arte afetam a interpretação e a resposta da pessoa ao retrato? As convenções de representação, que no caso de Luís XIV o fazem parecer como quer, fornecem informação vital para a análise histórica e antropológica.

Gell, na sua análise, fia-se em conjecturas a respeito do que os objetos representam e comunicam, mas fracassa ao se dedicar a como eles o fazem. A presença e a ausência de fatores estéticos no seu trabalho provam-se igualmente problemáticas. Gell dedica, de fato, atenção considerável a analisar propriedades de objetos que outros definiriam como estéticos. Ele evita referir-se à questão da estética transcultural ao adotar uma definição particularmente limitada de estética, que retoricamente a faz cair em ideias ocidentais de beleza.

Ele escreve que “estéticas indígenas são essencialmente apropriadas para refinar e expandir sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, oferecendo um contexto cultural no qual objetos de arte não ocidentais podem ser assimilados às categorias da apreciação artística ocidental” (ibid., p. 3). Ainda que, naturalmente, como admite Gell em outro escrito, a crítica antropológica do primitivismo na arte ocidental tenha tendido para a direção oposta: afastar a arte não ocidental de ser interpretada de acordo com a estética do modernismo (cf. ERRINGTON, 1998; PRICE, 1989). Certamente, isso teve como consequência a transformação de categorias ocidentais de apreciação da arte.

Ironicamente, o comentário estético do próprio Gell parece às vezes influenciado por esse discurso, e ele apresenta descrições modernistas quase arquetípicas da arte não ocidental. Escrevendo sobre a caixa de cal iatmul, ele observa que, “examinando esse recipiente de cabaça, podemos ver que ele é decorado com belos padrões, formados a partir de motivos que obviamente não se assemelham a objetos do mundo real (...) um exercício livre no emprego de curvas, ovais, espirais e círculos em arranjos simétricos ou repetitivos” (GELL, op. cit., p. 74). A descrição é etnográfica e presume um observador universal que interpreta e responde ao objeto da mesma forma que Gell. Ele também se satisfaz em fazer juízos de valor confiantes a respeito de obras de arte específicas: “A A’a das Ilhas Austrais é possivelmente a peça mais admirável da escultura polinésia” (ibid., p. 137).

Ao excluir as estéticas indígenas do campo da antropologia, Gell esboça uma analogia com a antropologia do direito, em face de que princípios éticos tais como as concepções de certo e errado estão fora do campo da disciplina¹¹. Ele afirma que a antropologia do direito não é o estudo das ideias de certo e errado das pessoas, mas das disputas e sua resolução, ecoando uma agenda funcionalista.

Gell cria uma falácia ao afirmar, por um lado, que propriedades “estéticas” não podem ser abstraídas antropológicamente dos processos sociais que envolvem o emprego de objetos de arte concorrentes, em configurações sociais específicas; e ao arrasar, por outro, a estética e a beleza.

Assim, o autor é capaz de ridicularizar interpretações estéticas da forma de escudos da Nova Guiné afirmando que, antes de serem objetos contemplativos de beleza, os desenhos inspiram terror nas mentes dos inimigos (cf. O'HANLON, 1995). Mais à frente evoca os desenhos nos escudos asmat, “que parecem ter sido compostos em um espírito de terror” (GELL, op. cit., p. 31): olhar para eles é como olhar nos olhos de um tigre.

É raro aqueles que escrevem sobre estética hoje restringirem seu domínio ao da beleza, que é ela mesma um conceito complexo e não necessariamente oposto a sensações de terror¹². Além disso, não basta apenas afirmar que escudos são eficazes porque inspiram terror. Tal afirmação precisa ser demonstrada etnograficamente e requer os mesmos métodos que seriam usados para analisar objetos que criam um sentimento de serenidade. O terror nos desenhos asmat é uma projeção da perspectiva interpretativa do próprio Gell e nem sempre reflete pontos de vista asmat. Ironicamente, Gell é o universalista aqui, que não precisa voltar-se para a agência dos Asmat para sustentar suas interpretações.

De qualquer modo, a retórica contra a estética não é seguida à risca em sua própria análise e, em diversas seções do livro, o autor examina a forma dos trabalhos artísticos para determinar “por que agentes sociais em circunstâncias específicas produzem as respostas que produzem a obras de arte específicas” (ibid., p. 4). As duas áreas que ele investiga mais detalhadamente são a criação de ilusões de movimento e as relações entre conjuntos de objetos e/ou partes componentes de objetos que estão em conformidade com a ideia de que um objeto ou conjunto de objetos possui atributos da mente.

Ele afirma que a natureza dinâmica e instável de certos padrões cria a ilusão de movimento “na qual o aspecto dinâmico do ato de percepção é subjetivamente experimentado como uma propriedade dinâmica do objeto sendo percebido” (ibid., p. 78). A construção teórica desse argumento não requer que trabalhos artísticos realmente mostrem propriedades de coisas vivas. Entretanto, uma vez que a agência desempenha papel tão grande em sua teoria, não surpreende que Gell dê atenção considerável aos modos pelos quais objetos podem ser vistos ou pensados como dotados de agência. Nessas análises, ele não está examinando objetos meramente como índices dos quais o significado é abduzido, mas como entidades complexas que podem ser analisadas a partir de uma multiplicidade de perspectivas diferentes, todas contribuindo para compreender como, em um caso particular, é possível pensar objetos como possuidores de agência. Assim, apesar de negá-lo, sua análise centra-se naquilo que é em geral se consideram atributos estéticos e semânticos dos objetos.

Gell concentra-se no componente dinâmico das obras de arte em dois outros domínios. Um é o vocabulário associado à tecnologia de encantamento e ao conceito de armadilha (cf. GELL, 1996). Ambos são conceitos produtivos que ecoam a linguagem convencional da apreciação de arte. Contudo, o conceito de encantamento de Gell é bastante inusitado porque, apesar de se apoiar na admiração que alguém sente ao ver um trabalho artístico particular, seja ele um Vermeer, seja uma proa de canoa decorada para o kula, a admiração pressupõe o efeito e é

transformada em sentimento de espanto e inadequação diante de uma realização técnica tão arrebatadora: “o espectador é incapaz de recuperar mentalmente a origem do índice do ponto de vista do criador, o artista” (GELL, op. cit., p. 71).

Na análise de estilo, Gell desenvolve um ponto de vista ligeiramente diferente, que mostra outro modo pelos quais os objetos podem ser vistos como agentes ativos. Ao referir-se a objetos decorativos, lembra que seus desenhos criam relações do tipo parte-todo que, aliadas ao potencial de criar ilusões dinâmicas, fazem dos desenhos recipientes inerentes de complexidade – raramente de fácil interpretação. Com isso, Gell não quer dizer que seus significados sejam difíceis de interpretar, mas que é difícil ver como as partes se encaixam, como são construídas. Ele toma como exemplo “um tapete oriental intrincado” e pergunta quem “é capaz de dizer que se resolve totalmente com seu padrão, ainda que os olhos repousem várias vezes no tapete e se detenham ora nessa relação, ora nessa simetria, ora naquela” (ibid., p. 80). Embora seja um exemplo crucial, de algum modo essa “visão refletiva” não é considerada por Gell parte da experiência estética; decodificar sua complexidade é o que dá força ao padrão, não sua aparência. Essa parece ser uma perspectiva problemática e muito subjetiva. Enfatizar como algo é construído, como as partes se relacionam com o todo, pode ser o que mais atrai Gell no artefato em questão, porém seu efeito visual é ao menos tão relevante quanto para outras pessoas que o veem. Certamente, a complexidade do desenho é uma questão pertinente para tratar, entretanto não há razão a priori para privilegiá-la. Além disso, cada caso de complexidade requer análise e contextualização etnográficas. Gell parece admitir que sua própria interpretação subjetiva de um desenho é universal e culturalmente relevante, mas não fornece nenhuma evidência a respeito. Sua discussão do desenho kolam do Sul da Índia oferece um bom exemplo: “Queremos ver a figura como uma única linha contínua, mas sabemos que são quatro fios separados” (ibid., p. 86). Ainda não encontrei mais ninguém que quisesse interpretar a figura como linha contínua.

Não obstante no nível da teoria exclua fatores semânticos e estéticos da sua análise, Gell não rejeita completamente a análise da forma. Mencionei antes que a seção final do livro é centrada na análise formal detalhada de conjuntos de objetos. Ele começa com uma análise quase clássica de variações formais no interior do corpo da arte marquesana, baseada em ilustrações publicadas de objetos. Desenvolve, então, duas teorias que ligam os resultados da sua análise estilística à forma da sociedade marquesana e, em seguida, explica os trabalhos artísticos como manifestações da mente estendida do artista, ou agência coletiva do grupo. Em ambos os casos, salta do nível do indivíduo para o domínio coletivo abstrato, que assume características de um organismo vivo. Gell fornece uma análise extremamente detalhada das variações formais na arte marquesana, excluindo dela o significado deliberadamente (ibid., p. 159). Ele argumenta que o estilo existe em um grau de relativa autonomia, no qual seu núcleo estrutural ou seus eixos de coerência são produzidos puramente pelas relações entre os objetos. No final das contas, no caso marquesano, isso pode ser reduzido ao princípio da menor diferença. Gell, então, liga esse princípio da menor diferença ao fato de que um princípio similar reside no cerne da sociedade marquesana: um aspecto central dessa sociedade, de acordo com

Gell, é a “preocupação decisiva com a diferenciação no contexto de dissolução” (ibid., p. 219)¹³. O autor afirmara anteriormente que obras de arte “fazem parte de famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, assim como pessoas. Elas possuem relações umas com as outras, assim como com as pessoas que as criaram como objetos individuais. Elas casam, por assim dizer, e geram proles, as quais carregam a marca dos seus antepassados” (ibid., p. 153).

Não tenho dúvidas de que pode haver uma conexão entre aspectos estruturais dos estilos artísticos e da organização social¹⁴. Também creio na autonomia relativa da forma e na importância da análise formal como parte do método antropológico. Não acho a análise de estilo de Gell convincente, no entanto, precisamente porque ele não empreende o esforço de colocar a arte no contexto de sua produção e de seu uso. Ao fim, a arte marquesana é reduzida por Gell a um análogo estrutural dessa sociedade, mais do que a parte integrante de seus processos de reprodução e transformação ao longo do tempo – em contraste com a análise luminosa que fez da tatuagem polinésia (GELL, 1993). Em *Art and Agency*, não há nenhuma tentativa de conectar os diferentes fios do seu argumento aos contextos de produção e utilização dos objetos.

* * * * *

Até aqui, argumentei que Gell usa um conceito problemático de agência que confunde diferentes níveis de análise (WINTER, 2007). Ao centrar-se no nível da ação social tomando objetos como agentes, a teoria de Gell desconsidera os fatores que tornam possível aos membros de uma sociedade usar objetos como agentes da sua ação individual e, certamente, em algumas circunstâncias, conceber que determinados objetos possuam eles próprios agência¹⁵. O significado preexiste à ação e, de fato, é uma das coisas que tornam a agência possível; o significado da ação social não está circunscrito somente pelas relações que estabelece, ainda que ela se tornem parte do seu significado, definido de forma ampla. O significado inclui o conteúdo dessas relações e os propósitos pelos quais as pessoas se unem na ação.

Pessoas que usam obras de arte, interagem com elas, respondem a elas, o fazem com alguma bagagem de conhecimento e experiência, que pode incluir o conhecimento minucioso do trabalho artístico em si mesmo, das inumeráveis interações prévias que o cercam, ou de objetos similares. Do mesmo modo, as pessoas respondem às propriedades físicas de um trabalho artístico e à complexidade da sua composição, em parte na circunstância do momento, mas em parte à luz da história de suas observações de obras de arte e de outros objetos, influenciadas pelo modo como as experiências são interpretadas em relação ao seu pano de fundo cultural, suas crenças religiosas, seu status social ou gênero, e assim por diante.

No começo do seu livro, Gell escreve: “Eu vejo a arte como um sistema de ação” (GELL, 1998:6), uma visão com a qual eu concordo plenamente”, embora a isso ele acrescente um codicilo: “que pretende, antes, mudar o mundo do que codificar sentenças simbólicas sobre

ele”. Embora eu também rejeite a ideia de que a arte diga respeito primordialmente a codificar sentenças simbólicas sobre o mundo, acho que, em muitos casos, seu componente semântico pode, sim, integrar seu modo de agir no mundo, pode estar direcionado à mudança ou a qualquer outro objetivo que motive a pessoa a utilizá-la.

Na segunda seção da presente crítica, esclarecerei a perspectiva que adoto sobre a arte como um modo de agir no mundo, resumindo a forma como a produção artística dos Yolngu é usada em uma situação particular: as pinturas no peito de um menino em sua cerimônia de circuncisão. Mostrarei a complexa interação entre fatores estéticos e semânticos, enfatizando a necessidade de situar uma performance artística específica em relação à sociedade Yolngu como um todo, e levando em conta os múltiplos contextos de observação e as diferentes posições dos espectadores. Também problematizarei a ideia de que há um arquivo de imagens, à semelhança de uma mente distribuída, separado da agência dos indivíduos que produzem as pinturas. O sistema da arte yolngu é indubitavelmente supraindividual, ainda que o antropólogo deva concentrar-se na produção artística contextualmente e ter como objeto o arquivo de imagens produzidas pelas mentes e pela imaginação de indivíduos em interação, como parte de um corpo de conhecimentos que eles detêm sobre o mundo e sobre os meios e os princípios com que nele podem agir.

Em muitas sociedades e para muitas pessoas, trabalhos artísticos ou objetos que podem ser definidos como tais a partir de perspectivas específicas são parte integrante dos processos que socializam as pessoas na forma de ver as coisas, que inculcam crenças, criam significados e compreensões sobre o mundo. Obras de arte são produzidas e produtivas. Diferem radicalmente segundo o modo pelo qual estão envolvidas nesses processos e são usadas ou encontradas. Em muitos casos, significados codificados podem ser completamente irrelevantes para o processo; em outros, podem ser centrais. Isso depende da arte e das expectativas do observador (cf. MORPHY, 2007, capítulo 6, para a análise comparativa das artes yolngu e abelam). Entretanto, em casos nos quais o significado codificado é relevante, é improvável que seja comunicado em uma única observação, através da “leitura” do objeto. O significado iconográfico não é lido de pronto nem tem o efeito de uma sentença na linguagem comum. De fato, mesmo nos casos em que objetos concentram significado iconográfico, este pode ser irrelevante para o impacto do objeto em um contexto particular.

As pinturas corporais yolngu condensam significados iconográficos e sociológicos e, não obstante, em algumas situações e para alguns participantes, o significado iconográfico pode ser largamente irrelevante. As pinturas são concluídas em espaços semirrestritos (Figura 1). Poucas pessoas, com exceção dos artistas, podem olhar diretamente para a pintura até que esteja completa, quando é exposta por um instante para exame e, hoje certamente, para o olhar apreciador. Mesmo assim, é provável que a maioria dos espectadores a tratem como regalia cerimonial, que tenham a sensação de estarem se vestindo para uma ocasião especial, mais propriamente do que usando um artigo para ser decodificado. (Embora, claro, o contexto seja uma das coisas que contribuam com seu significado e com o poder que adquire ulteriormente.)

No caso yolngu, muitos espectadores pouco saberão sobre o significado do trabalho artístico particular: não se espera das pessoas que demonstrem conhecimento extenso a respeito dos significados da arte de um clã distante, e mulheres e jovens, em geral, submetem-se aos demais. O principal impacto do desenho pode se dar por meio do seu efeito estético – a luminosidade bruxuleante do desenho, que é relativamente autônoma do seu significado semântico, mas que é interpretada como um indício de poder ancestral (MORPHY, 1992).



FIGURA 1 Pinturas corporais em iniciados, em uma cerimônia de circuncisão em Yilpara, 2003. A fotografia ilustra a relação entre os participantes. O menino permanece deitado por várias horas enquanto os desenhos são pintados sobre seu peito. Eles são cercados por membros da sua metade, que cantam músicas relacionadas às pinturas e fazem referência às jornadas dos seres ancestrais expressas nas imagens. Parentes do sexo feminino sentam-se por perto, acompanhando os acontecimentos e executando suas próprias tarefas.

Fotografia: Howard Morphy.

Cada pintura pode ser produzida apenas em ocasiões raras e vislumbrada por poucos minutos; cada estágio da pintura será visto somente por um pequeno segmento da sociedade, embora o significado do trabalho e seu papel no processo cultural não possam ser entendidos como existentes unicamente no contexto particular dessa visualização. A pintura é algo mais

amplamente conectado e durável do que permitem supor as ocasiões da sua produção. Longe de estar desconectada da vida, está ligada a pessoas e lugares. Existe no arquivo mental que é a arte yolngu e nas imaginações dos artistas capazes de produzi-la nos momentos em que é requisitada. A dimensão semântica da pintura é vital, na medida em que as concepções yolngu da transmissão de conhecimento religioso nela estão contidas.

De fato, os Yolngu se referem hoje à pintura como seus textos. A capacidade de produzir pinturas é vista como sinal de que uma pessoa tem conhecimento, e a capacidade de produzir desenhos complexos é considerada uma habilidade técnica suprema, que, no caso yolngu, é atribuída ao gênio criativo dos seres ancestrais – e nesse aspecto é um exemplo da tecnologia de encantamento de Gell (1992). Os significados codificados na forma das pinturas corporais são evocados em muitos outros contextos, que não necessariamente o da cerimônia de circuncisão dos meninos, por meio do canto das canções clânicas, da observação das feições da paisagem, dos nomes pessoais que se referem a lugares ancestrais representados nas pinturas, e assim por diante.

Gell desdenha de interpretações semânticas da arte ritual, pois acredita que os elementos estão ali para serem lidos de imediato, e seu quadro teórico, com frequência, simplesmente torna a iconografia redundante. Isso se revela de forma clara em sua análise altamente reducionista da visualização de ídolos indianos. Ele afirma que o impacto da “devoção imagística” é obtido inteiramente “olhando-se nos olhos do deus. A união vem do contato visual, não do exame de todos os outros detalhes que a imagem possa apresentar” (GELL, 1998:118). Com efeito, na análise de Gell esses detalhes permanecem não analisados. No entanto, é um erro imaginar que a significância cultural das formas do desenho possa ser compreendida relacionando-as a um único contexto de visualização. Ora, a significância da composição detalhada da imagem requer que ela seja relacionada ao produtor da obra, ao seu processo de aprendizado sobre ela, aos cânticos, histórias e lugares que a ela remetem, à maneira como o trabalho é executado – não simplesmente à forma como ela é “olhada”. A análise iconográfica não pode ser reduzida, nem vista como coincidente com contextos particulares de ação, ou eventos agentivos. Antes, ela é relevante para compreender como se crê que um objeto tem poder e de que forma esse objeto contribui para um sistema mais amplo de significados ligados a processos sociais.

Os Miny'tji (desenhos ancestrais) yolngu são geralmente produzidos para finalidades específicas – como uma pintura corporal, a decoração de um mastro funerário oco, uma escultura de areia, e assim por diante. Como objetos físicos, eles têm curta duração, raramente conservam-se por mais de alguns dias. Hoje, muitas pinturas persistem de forma estável em museus e galerias de arte, na Austrália e ao redor do mundo, ou como ilustrações em livros. De modo geral, contudo, no tocante aos Yolngu, as pinturas constituem parte de um arquivo virtual – um vasto repertório de pinturas de diferentes lugares que existem, em grande parte, na cabeça das pessoas e são produzidas em ocasiões em que se verifica a ação ancestral, no contexto de cerimônias, e, em alguns casos, para venda a pessoas de fora.

A produção de arte yolngu em um contexto cerimonial é um ato criativo que influencia o modo pelo qual a pintura será vista e interpretada nessa circunstância e também contribui para sua significância no arquivo virtual da arte desse povo – e, conseqüentemente, para a produção de outros trabalhos artísticos em ocasiões futuras. As decisões tomadas pelo artista são parte de um processo que é produtivo e potencialmente inovador em cada situação na qual uma imagem é produzida. A pintura escolhida pode afetar qualquer coisa, desde a jornada da alma da pessoa morta, até as relações entre clãs ou a identidade espiritual de um menino sendo circuncidado. No caso da circuncisão, a pintura pode ser um “presente” [gift] da mãe clânica (märi) ou de uma irmã clânica (yapa), consolidando uma relação que, no longo prazo, provavelmente influenciará padrões de casamento e herança de terras (para uma discussão detalhada, cf. MORPHY, 1991).

Do mesmo modo que ocorre com qualquer ação humana, existem componentes mais ou menos usuais na ação artística, alguns dos quais convencionalizados, rotineiros e normalmente produzidos com pouca reflexão. Alguns aspectos do processo de fabricação da pintura são exatamente como andar de bicicleta. Se tomarmos o exemplo da pintura no peito de um iniciado yolngu durante a circuncisão, poderemos ilustrar o tipo de escolha que é feita. A pintura é selecionada a partir de uma categoria de pinturas que representam locais importantes associados a seres ancestrais. Ela é caracterizada por desenhos complexos e intrincados, finalizados com delicadas hachuras cruzadas, traçadas com um pincel de cabelos humanos (Figura 2). A pintura está entre as propriedades mais importantes de um clã. No dia da circuncisão do menino, ela leva cerca de quatro horas para ser completada, tempo durante o qual o jovem deve permanecer totalmente imóvel. O término do processo deve se dar antes do final da tarde, pois a circuncisão deve ser realizada um pouco antes do pôr do sol.

Esses aspectos são compartilhados, comuns a toda cerimônia de circuncisão, portanto deixam pouco espaço para a escolha do artista. Tal sequência particular de eventos e formas provavelmente se desenvolveu na *longue durée*. A natureza da pintura contribui, em larga medida, para a efetividade da ocasião e para o poder do ritual, que, por sua vez, aumenta a importância das pinturas. O menino deitado por horas em estado de transe irá lembrar-se daquela situação para o resto da sua vida. A pintura constitui o centro de interesse dos rituais vespertinos, criando um espaço reservado em torno do qual as pessoas cantam e dançam. O seu efeito estético é considerável e, junto com as braçadeiras de penas e as bolsas dilly, a pintura cria os meninos à imagem e semelhança dos seres ancestrais. Toda a performance é conduzida pelos líderes rituais de modo a criar um grande evento, e as pessoas garantem que os artistas mais talentosos desempenham um papel decisivo na produção da pintura corporal.



FIGURA 2 As etapas finais do acabamento de uma das pinturas, que representa a jornada de duas mulheres ancestrais, as irmãs Djan'kawu, que criaram olhos d'água nos territórios dos clãs da metade Dhuwa e deram à luz seus membros. Nesse caso, o menino pertence ao clã Djapu. O padrão de fundo significa as nuvens que se acumulam na estação chuvosa, os reflexos do sol e a propagação de seus raios, criando padrões no céu, na terra e no mar.

Fotografia: Howard Morphy.

Até agora estivemos considerando atributos que pertencem à pintura corporal como classe; o significado ainda não entrou na análise. Cada pintura feita no peito de um menino, na cerimônia de circuncisão, difere das demais, provavelmente pelos seus detalhes formais. A escolha das pinturas é feita com base no parentesco e na aliança. Será escolhida uma pintura que pertença a um clã da metade do menino, a seu próprio clã ou a um clã ao qual ele esteja intimamente associado por descendência. Se a pintura vier de um clã em situação diferente destas, será vista como um presente e como reconhecimento de uma relação. A pintura no peito da criança é uma importante afirmação da sua posição social e do modo pelo qual está ligada a fontes de poder espiritual. O fato de que as pinturas efetivamente codificam relações entre grupo social, seres ancestrais e território é parte fundamental do seu significado, e seu uso em uma cerimônia de circuncisão é uma poderosa declaração a respeito da identidade do grupo, das relações pessoais e intergrupais – um excelente exemplo de arte como elemento mediador, nos

termos de Gell. Se todas as pinturas fossem idênticas, não teriam essa função diferenciadora. Considera-se que as pinturas têm o poder de definir a identidade do grupo, mas é a agência humana que gera seu potencial. O uso da pintura em uma cerimônia de circuncisão cria um laço estreito entre ela e a pessoa que pode estar refletida no nome pessoal. Ela se torna também parte do arquivo de memória associado a pinturas, o qual liga os desenhos potenciais a um amplo conjunto de significados, variando do mais pessoal ao mais institucionalizado. Uma pintura é uma posição nomeada e conhecida, com certas características, mas é também uma pessoa nomeada e conhecida.

A arte yolngu consiste em um processo social dinâmico que envolve contínua inovação através da produção: cada vez que uma parte do arquivo virtual é atualizada, há potencial de mudança. Essa mudança pode envolver relações entre grupos. Ao se autorizar a transferência de um desenho de um grupo a outro podem ocorrer mudanças radicais na forma do desenho ou no contexto. Nos últimos anos, situações de criação de novos desenhos compreenderam a petição pintada enviada ao Parlamento australiano e os painéis da igreja de Yirrkala¹⁶, decorações com motivos clânicos em automóveis e a utilização de regalia cerimonial em cerimônias de graduação (cf. MORPHY, 2007). Mudanças na forma dos desenhos, por sua vez, envolvem a transposição de desenhos a novos suportes, como tecidos serigráficos e batik, no uso de cola para madeira como fixador de pigmentos terrosos e no processo contínuo de mudanças sutis na forma dos desenhos ao longo do tempo. Tais mudanças ocorreram a partir da interação com culturas estrangeiras e não raro invasoras, mas também claramente constituem continuidades de processos endógenos. Entre os Yolngu, os desenhos hachurados passaram de contextos relativamente fechados a contextos relativamente abertos. Houve também uma reelaboração do componente figurativo de algumas das pinturas, e certos efeitos dos desenhos começaram a ser enfatizados em detrimento de outros. Essas mudanças mantêm e ao mesmo tempo transformam o valor e as formas dos trabalhos artísticos produzidos: os trabalhos artísticos são colocados em redes de interação cada vez mais extensas e afetam a forma dos desenhos ao gerarem contextos mais amplos de uso, resposta e influência (cf. MORPHY, 1991, para uma análise detalhada). As mudanças não estão restritas a um contexto, porém se movem para lá e para cá, criando uma relação dialógica entre a sociedade Yolngu e o mundo circundante. Inovações que aparecem primeiro na arte feita para venda em uma galeria de Sydney podem ser, no próximo ano, pintadas no peito de um menino durante a circuncisão. Tudo isso acontece em uma comunidade de artistas que tende a negar a ocorrência de qualquer inovação e que afirma a continuidade de uma tradição imutável.

Em relação ao significado, a “teoria” de Gell privilegia e simplifica demasiado a ação social, faz objetos surgirem instantaneamente e falha ao não levar em conta o conhecimento e os pressupostos que as pessoas aplicam quando agem em relação aos objetos. E elas assim fazem como parte de uma história de relação com eles, uma história que é supraindividual, ainda que reproduzida por meio da ação individual. O conhecimento, os significados, as interpretações e experiências que as pessoas empenham nos objetos não podem ser reduzidos à agência individual, nem podem ser pensados como contidos nas séries de objetos produzidas ao longo de um dado

período de tempo¹⁷. Em sua análise da cultura material marquesana, Gell desliza, ironicamente, do contexto de ação e interação quase diretamente para o conjunto da cultura material, mesmo que esse conjunto de desenhos seja apenas parcial, tanto no sentido de que é aquilo que restou da história como em um sentido teórico mais fundamental e relevante, de que compreende unicamente aqueles objetos que já foram produzidos. Um trabalho artístico acabado é somente uma etapa em um processo de ação, etapa à qual a maioria das pinturas jamais chega, pois parcela significativa das obras nunca é finalizada. As pinturas *yolngu* realmente executadas são amostras do que potencialmente poderia ter sido feito. Cada pintura produzida em uma cerimônia de circuncisão representa as muitas pinturas que não foram produzidas naquela ocasião, mas que ainda são parte do arquivo de pinturas possíveis. Louvo Gell pela análise formal dos desenhos marquesanos, mas é essencial que uma análise desse tipo os coloque nos seus contextos de produção e uso e os relacione a suas distribuições no tempo e no espaço.

Reduzir pinturas a conjuntos de objetos concretos, os quais se imagina que se reproduzam, também suprime os espaços entre eles. Isso obscurece as muitas relações possíveis, as interpretações que variam de acordo com o espectador e com o momento da observação, bem como as perspectivas que podem romper completamente com qualquer pretensa sequência histórica. Os conjuntos de objetos produzidos não são, em sentido algum, equivalentes diretos dos seus processos de produção, apesar de fornecerem informações indispensáveis a esse respeito. Para que sejam utilizados como evidência, eles precisam ser reconectados ao processo efetivo da sua fabricação, de seu uso e das interpretações em ação. Os objetos existirão, não como um conjunto isolado de formas registradas, mas como um conjunto de imagens parcial e contextual, contido em qualquer que seja o modelo de memória cultural ou de imaginação cultural que quisermos construir. O trabalho do analista é posicionar-se no momento da ação, quando o arquivo de desenhos emergentes dá origem a uma de suas ocorrências, para levar em conta a história do objeto e o modo como ele alcança o ator em contexto, não aquele pelo qual ocupa um museu ou arquivo. O analista, então, mostra como todo um corpo de conhecimento e experiência é usado para produzir o objeto em questão, como ele influencia a percepção do objeto, como molda as interações entre objetos. Objetos não se reproduzem, como Gell parece sugerir (GELL, *op. cit.*, 153); são criados para serem usados em contextos particulares. Para compreender como um novo objeto é criado, é necessário concentrar-se na agência individual inserida dentro dos sistemas de conhecimento e em relação a fatores históricos e contextuais¹⁸.

* * * * *

Em certa medida, o problema com a análise de Gell reflete um problema-chave da teoria social em geral e da antropologia britânica em particular: a dificuldade em criar modelos dos pré-requisitos supraindividuais da ação – conhecimentos, percepções e concepções, compreensão, tecnologia, crenças e ideologia –, que são componentes essenciais de qualquer situação social. A

questão tem sido formulada nos termos da relação entre estrutura e/ou cultura e/ou sociedade e agência. O nível de realidade que foi ocupado pela cultura, por um longo período, na antropologia americana, e pela estrutura social, na antropologia britânica, compreendendo, em momentos distintos, conceitos como valores, sistemas de conhecimento, crenças e sistemas ideacionais, tem se provado altamente problemático nos últimos anos. Em parte, devido ao fato de a concepção da cultura como processo acabar resvalando para a cultura como grupo limitado. Esse deslize semântico, embora não seja parte da cultura como um conceito teórico, é sempre posto na teoria da cultura na forma de uma crítica simplista. Isso porque o domínio com o qual estamos lidando é abstrato e irrestrito em qualquer sentido absoluto. Depende de estruturas iminentes e contém coisas em níveis de realidade e consciência muito distintos – língua, conhecimento, crenças e valores, por exemplo. O problema em tentar recusar a inevitabilidade do supraindividual é que os teóricos o substituem pela agência dos objetos da cultura material; *affordance* para o ambiente; incorporação [embodiment] em humanos; ou então inventam processos como “estruturação” e “habitus”, e esperam que ninguém perceba que as estruturas abstratas e as fronteiras, ainda que tênues, que elas implicam permanecem amplamente sem exame. Como consequência, grande parte da recente teoria social tem sido redutora e individualista, por um lado, e cientificista, por outro. A sociedade é reduzida às relações pelas quais indivíduos se prendem ao contexto de relações de poder que os constroem, que são por encanto transformadas na base cognitiva para a ação. Precisamos de uma antropologia que não seja redutora, que não tenha medo da complexidade e da multideterminação, que seja analítica e capaz de dar sentido a vastos corpos de dados diversos, que desenvolva, por fim, sistemas sensíveis ao contexto e capazes de situar eventos e ações historicamente. Um programa desse tipo significa inevitavelmente estabelecer alianças com outras disciplinas e implica empreender esforços combinados para que se vejam relações sinérgicas entre os conceitos da antropologia e os de outras disciplinas, incluindo os da linguística, história da arte e ciência cognitiva.

Gell tenta limitar o escopo da antropologia e definir muito estreitamente a natureza da teoria antropológica – enfatizando a curta duração, concentrando-se em relações sociais, com seus ecos de Radcliffe-Brown, e excluindo a estética e a semiótica. Ao levar a agência além dos limites do seu significado, ele corre o risco de criar outros daqueles conceitos vagos que, embora direcionem a atenção dos antropólogos para uma dimensão importante do fenômeno considerado – nesse caso, o reconhecimento da arte como um meio de ação no mundo¹⁹ –, chega a uma conclusão furtando-se à análise que seria necessária para demonstrar o argumento. Ao atribuir agência aos objetos em si, Gell desvia o foco da antropologia da arte dos muitos modos pelos quais a arte contribui para a ação social e para a reprodução de identidade²⁰. Ainda assim, ironicamente, o livro está repleto de insights valiosos e análises sugestivas de casos particulares que mostram o quanto a arte, como fonte de dados, pode contribuir para a antropologia, se lhe é dada a centralidade que seu compromisso com o tema demonstra, mais do que o lugar marginal que ele lhe concedeu em seu encapsulamento teórico.

Agradecimentos

Este artigo tem uma longa história. Eu o esbocei em resposta à leitura das provas do livro de Alfred Gell para uma conferência publicada por Thomas e Pinney (2001) e o revisei para a conferência do décimo aniversário da Association of Social Anthropologists (ASA) em Manchester. Então o reescrevi adicionando o exemplo etnográfico para um seminário na Universidade Nacional Australiana, em 2005. Meu argumento foi aprimorado pelos participantes desses seminários, mas minha maior dívida é para com Karen Westmacott e Frances Morphy, pelo seu compromisso crítico com a discussão.

Referências bibliográficas

ARNAUT, K. A Pragmatic impulse in the anthropology of art? Alfred Gell and the semiotics of social objects. *Journal des Africanistes*, v. 71, n. 2, pp. 191-208, 2001.

BOWDEN, R. A Critique of Alfred Gell on Art and Agency. *Oceania*, v. 74, n. 4, pp. 309-24, 2004.

BOYER, P. The naturalness of religious ideas: a cognitive theory of religion. Berkeley: University of California Press, 1994.

CAMPBELL, S. *The Art of Kula*. London: Berg, 2002.

ERRINGTON, S. *The death of authentic primitive art and tales of progress*. Berkeley: University of California Press, 1998.

FISCHER, J. L. Art styles as cultural cognitive maps. *American Anthropologist*, v. 63, n. 1, pp. 79-93, 1961.

GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: The Clarendon Press, 1992. pp. 40-67.

_____. *Wrapping in images: Tattooing in Polynesia*. Oxford: The Clarendon Press, 1993.

_____. Vogel's Net: traps as artworks: artworks as traps. *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, pp. 15-38, 1996.

_____. *Art and Agency*. Oxford: The Clarendon Press, 1998.

GUSS, D. *To weave and sing: art, symbol and narrative in the South American rainforest*. Berkeley: University of California Press, 1989.

HANSON, A. When the map is the territory: art in Maori culture. In: WASHBURN, D. K. (Ed.). *Structure and cognition in art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. pp. 74-89

HOSKINS, J. Agency, biography and objects. In: TILLEY, C.; KEANE, K.; KÜCHLER, S., ROWLANDS, M. (Eds.). *Handbook of material culture*. London: Sage, 2006. pp. 74-84.

- INGOLD, T. (Ed.). Key debates in anthropology (Debate: "Aesthetics is a cross-cultural category", presentations for the motion by J. Coote and H. Morphy). London: Routledge, 1996.
- JOHNSON, M. H. On the nature of theoretical archaeology and archaeological theory. *Archaeological Dialogues*, v. 13, n. 2, pp. 117-32, 2006.
- LAYTON, R. Art and Agency: a reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 9, n. 3, pp. 447-64, 2003.
- LIPSET, D. Dead canoes: the fate of agency in twentieth-century Murik art. *Social Analysis*, v. 49, n. 1, pp. 109-40, 2005.
- MORPHY, H. *Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. "From Dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu". In: COOTE, J., SHELTON, A. (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: The Clarendon Press, 1992. pp. 181-208.
- _____. *Becoming art: exploring cross-cultural categories*. Oxford: Berg, 2007.
- _____; PERKINS, M. *The anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell, 2006.
- O'HANLON, M. Modernity and graphicalization of meaning: New Guinea highland shield design in historical perspective. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1 (September), pp. 469-92, 1995.
- PRICE, S. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- THOMAS, N.; PINNEY, C. (Eds.). *Beyond aesthetics: Art and the technologies of enchantment*. Oxford: Berg, 2001.
- Winter, I. Agency Marked, agency ascribed: the affective object in Ancient Mesopotamia. In: OSBORNE, R.; TANNER, J. (Eds.). *Art's agency and art history*. Oxford: Blackwell, 2007. pp. 42-69.

¹Publicado originalmente como “Art as a mode of action: some problems with Gell’s *Art and Agency*”, no *Journal of Material Culture*, 2009, 14: 5. Tradução autorizada pelo autor.

²Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA/UFF), com apoio da Capes.

³ Houve certo número de resenhas críticas de *Art and Agency*. Foram feitas resenhas excelentes e generosas por Karel Arnaut (2001) e Bob Layton (2003) e uma um pouco menos generosa por Ross Bowden (2004).

⁴O núcleo do seu argumento pode ser abordado a partir da sua discussão sobre as bonecas infantis (GELL, 1998:17). Ele argumenta que bonecas são seres sociais porque pessoas demonstram agência em relação a elas. Gell reconhece que objetos como carros não podem ter agência de fato, uma vez que não realizam ações intencionais, mas então resvala para um argumento que, com efeito, faz deles componentes protéticos da ação humana. Não podemos abduzir agência (nos termos de Gell) a menos que vejamos pessoas em ação. As pessoas agem usando objetos, portanto objetos e costumes fazem parte do mesmo todo – logo objetos parecem ter agência. A lógica disso, contudo, pode também ser facilmente modificada para: não podemos ver os objetos em ação, a menos que vejamos pessoas os usando, assim objetos não possuem agência eles mesmos, mas apenas no que diz respeito aos modos pelos quais são usados pelas pessoas.

⁵Como discutirei adiante no artigo, parte do problema de Gell com a análise semântica se deve ao fato de ele considerar que a análise semiótica trate objetos como textos a serem lidos. De modo geral, os antropólogos raramente trataram objetos de arte como textos, e a forma pela qual algo significa é absolutamente tão importante quanto o que aquilo significa (cf. GUSS, 1989:91; MORPHY, 1991:142-45). Em muitos aspectos, ainda que não o reconheça, a análise de Gell contribui para a compreensão do “como” e do “o que” relativos ao significado, situando os objetos em questão no quadro mais amplo da sociedade como um todo (ver Arnaut, 2001). No entanto, como ele nega que seja isso o que está fazendo, falha ao colocar esses processos no contexto de produção dos objetos por sujeitos agentivos, ao mesmo tempo que dota os objetos de agência.

⁶Concordo com Layton (2003: 457) quando ele escreve que “o argumento de Gell é enfraquecido pelo uso que ele faz da estratégia vitoriana de ou imaginar-se na posição de um membro de outra cultura (GELL, 1998:125), ou traçar um paralelo entre o comportamento de uma criança ocidental e de adultos de outras culturas.

⁷O argumento de Gell contra a análise da arte a partir da perspectiva da estética transcultural foi desenvolvido, primeiro, no seu artigo inspirador sobre a tecnologia do encantamento (GELL, 1992), por sua vez inspirado pela sua leitura da tese de doutoramento de Shirley Campbell, de 1984, sobre a arte do kula (cf. CAMPBELL, 2002). O argumento de Gell envolve a aplicação do conceito de ateísmo metodológico, do estudo da religião para o estudo da arte. Ateísmo metodológico é o princípio de que “sejam quais forem as convicções religiosas do analista, ou a falta delas, crenças místicas e teístas são submetidas a exame sociológico, presumindo-se que não são literalmente verdadeiras – a religião torna-se a propriedade emergente das relações entre diversos elementos do sistema social” (GELL, op. cit., p. 41). Por analogia, o filisteísmo metodológico é “uma atitude de resoluta indiferença quanto ao

valor estético de obras de arte” (idem, 1998:42). Há, contudo, uma distinção que precisa ser feita entre a resposta estética do antropólogo ao objeto e o valor estético que ele tem no contexto da sociedade que o produz. O que está em jogo é mais uma questão de suspender o juízo estético do que de adotar uma posição de filisteísmo.

⁸A posição de Gell a respeito da estética é cheia de ambiguidades. Assim, ao criticar o historiador da arte Freedburg ele escreve que, “na Índia, a idolatria floresce como uma forma de religiosidade, e ninguém no seu perfeito juízo tentaria criar uma cisão entre a forma bela e a função religiosa dos ídolos venerados” (GELL, 1998:97). Seguramente, nenhum antropólogo deveria separar a dimensão estética da funcional; não se está argumentando contra os antropólogos prestarem atenção na dimensão estética de obras de arte. Negá-la seria absurdo, visto que seria negar uma dimensão do objeto que é fundamental para compreender seu efeito. Contudo, Gell alude, no mesmo parágrafo, a um argumento evolutivo, o qual, como consequência das suas próprias reflexões, posiciona a estética como logicamente subsequente à dimensão religiosa da obra. “Uma vez que é impossível separar a religião do sagrado, o antropólogo da arte inevitavelmente contribui para a antropologia da religião, porque o religioso é, em alguns contextos, ainda que não todos, anterior ao artístico (GELL, op. cit., p. 97). Essa conclusão pode ser consequência do fato de Gell assumir “o ponto de vista ocidental pós-iluminismo que separa o belo e o sagrado” (ibid.). Ora, se a experiência estética não raro faz parte da performance religiosa, isso não é motivo para considerar que o religioso seja anterior ao estético.

⁹A análise é, com frequência, deliberadamente refletiva. O que o ídolo hindu vê é o devoto olhando de volta (Gell, 1998, p. 118 e ss.), “os pensamentos da boneca são um reflexo dos pensamentos da criança (ibid, p. 129)”. Ao mesmo tempo que é importante para acompanhar a análise de Gell, o componente refletivo da observação de objetos e performances é um tanto banal, e ele falha em fornecer evidências das suas interpretações.

¹⁰Essa posição origina-se de uma concepção particularmente estreita que Gell tem tanto do significado como da linguagem, que fica restrita àquilo a que ele se refere como linguagem natural: “Rejeito inteiramente a ideia de que algo além da linguagem em si tenha ‘significado’ no sentido pretendido. A linguagem é uma instituição única (com uma base biológica). Usando a linguagem, podemos falar sobre objetos e atribuir-lhes significados no sentido de encontrar algo para dizer sobre eles, mas objetos de arte visual não são parte da linguagem por essa razão, nem constituem uma linguagem alternativa” (GELL, 1998:6).

¹¹Gell reconhece que a estética pode ser necessária à compreensão da resposta afetiva a objetos e ações em contextos particulares, e escreve que “na medida em que pode haver uma teoria antropológica da estética, uma teoria dessas poderia explicar por que agentes sociais em configurações específicas produzem as respostas que produzem a obras de arte particulares” (GELL, 1998:p. 4). Essa perspectiva é realmente bastante compatível com aquela discutida por Coote e Morphy em Ingold (1996). De fato, eu afirmaria que Gell implicitamente segue esse método na sua análise da ilusão de movimento criada em objetos artísticos.

¹²Certamente, em determinado momento Gell parece considerar que essa “estética melanésia diz respeito à eficácia, à capacidade de cumprir tarefas, não a ‘beleza’” (GELL, 1998:94).

¹³ Como nota Layton, a análise de Gell nesse caso é quase arquetipicamente estruturalista, ainda que “sua objeção fundamental ao modelo linguístico fosse sua confiança no estruturalismo” (LAYTON, 2003:461).

¹⁴ Um estudo pioneiro nesse sentido foi o de Fischer (1961). O estudo de Hanson (1983) sobre a relação entre o estilo artístico e a sociedade maori recebe aprovação restrita de Gell.

¹⁵ Nas palavras de Arnaud, para ser “o centro da ação social e, então, investidos de agência social eles mesmos”.

¹⁶ Os Yolngu usaram sua arte como um meio de convencer os australianos brancos do valor do seu modo de vida e de estabelecer uma base de equivalência entre suas leis e crenças e as dos colonizadores. A petição de 1963 foi uma declaração escrita a respeito de seus direitos ligados à terra e continha demandas enviadas ao Parlamento australiano. Essas declarações foram afixadas em duas folhas de entrecasca de árvore com as bordas pintadas, representando respectivamente as metades Dhuwa e Yirritja, nas quais a sociedade Yolngu é dividida. Os painéis da igreja, por sua vez, eram duas magníficas (se me é permitido um juízo estético) pinturas de cinco metros de altura sobre masonita, produzidas em 1963 por artistas Yolngu experientes, para serem colocadas de cada lado da nova igreja de Yirrkala. Os painéis exibiam, respeitando relações geográficas, os principais desenhos ancestrais dos clãs que ocupam a região.

¹⁷ Defendo plenamente uma abordagem que tire proveito dos arquivos de imagens e coleções de objetos e “trabalhos artísticos” de regiões específicas. Concordo com Gell que a análise formal deveria ser parte integrante do método antropológico. A análise formal deve, de fato, desvelar padrões nos dados que requeiram explicação e facilitem a compreensão da arte – suas propriedades sistemáticas e sua relação com o contexto sociocultural. Contudo, é importante conectar a análise formal aos dados documentados disponíveis – incluindo, por exemplo, a dimensão temporal – e então testar qualquer hipótese que seja etnograficamente desenvolvida ou usando qualquer informação contextual disponível a respeito do uso desses objetos (cf MORPHY e PERKINS, 2006, p. 323-25).

¹⁸ A natureza a-histórica da análise de Gell é parte do que Lipset critica na sua abordagem (LIPSET, 2005).

¹⁹ De fato, essa é a mensagem mais importante que aqueles que respondem positivamente ao livro de Gell levam consigo (cf. HOSKINS, 2006:75). No entanto, suas palavras são muitas vezes reformuladas, como faz Hoskins ao dizer que “ele afirma que as coisas são feitas como uma forma de ação instrumental: a arte (e outros objetos) são produzidos de modo a influenciar os pensamentos e ações dos outros”. Claramente, tal afirmação, estendida de alguma forma para incluir a dimensão performativa dos objetos, é subjacente aos estudos antropológicos mais recentes da arte e da cultura material.

²⁰ Em uma crítica ao uso do conceito de agência de Gell pelos arqueólogos, Johnson escreve: “É difícil evitar a suspeita, contudo, de que sua força está no seu apelo retórico da centralidade da cultura material para dar forma à identidade, mais do que em sua coerência como uma tradição intelectual (JOHNSON, 2006:125).



GALERI A



Corporeal Connections: How Photography Can Unite Humans With The Environment.

Danielle Johnson



I have had a lifelong passion for the natural world, and have spent a good deal of the past six years researching human relationships with the environment, both formally whilst studying social anthropology at University, and more informally for the last two years, since moving to Aotearoa New Zealand. A period of ethnographic fieldwork with the Irish Seed Savers Association during 2008, and the ensuing literature research concerning how humans create meaning in the environment through corporeal action, that I carried out for my Masters degree, have been critical to the development of my photographic style and ethos. I take photos of colourful and monochrome micro surfaces of the New Zealand Aotearoa environment during moments of transformation, which, when they are exhibited, are printed onto canvas and stretched over a frame, creating a sculptural effect, and so enlarged to hundreds of times their original scale. The size of the photos – some at a length of 2 metres with a breadth of 1.5 metres – are designed to corporeally dwarf the viewer, so that they become part of the environment depicted. Since new scales are possible, so are new meanings. I believe that once viewer and environment are of equal size, the body begins to create meaning, through a corporeal recognition that all entities, bodies included, constantly undergo transformative processes. Through this acknowledgement, I hope that people are inspired to feel closer to, and more connected with, the natural environments that surround and nurture them.

In order to fully understand the conceptual nature of my photography, I would like to begin by discussing the anthropological origins which have inspired my ‘visual journey’ to my current art

style. I began to use photography about ten years ago, as a means to document the artistic projects that I was working on at school and art college. At that time, I was producing mainly sculpture, and kept various photographic diaries of maquettes and other experimental processes I was working through. In 2005, I enrolled to study Social Anthropology at the University of St Andrews, Scotland. It was during the next four years that my photography became something in its own right. I took long walks between lectures, and began to photograph small details that I found in the surrounding environments – slate tiles piled up by a building site, ice crystals in the harbour in winter, the contoured bark from an ancient pine tree near my house. These developments in my photographic style were to lay the visual foundation for my present body of work, which focuses on capturing the intricate and intimate details of the fabric of the natural world, and the discrete processes of change that these surfaces are continuously subject to.

I had always had an interest in the environment and a love of being outside, so I chose to focus my anthropological studies in this direction. During the summer of 2008, I undertook fieldwork for my dissertation project with the Irish Seed Savers Association (ISSA), County Clare, Ireland. The ISSA is an independent charitable organisation which researches, grows and saves the seeds of heritage fruit, vegetable and grain plants from all over the world (<http://www.irishseedsavers.ie>). Founded in 1991 by Anita Hayes, the ISSA now employs around eighteen staff members to tend the twenty-acre site, which incorporates the two vegetable gardens, a schools' educational garden, the office, a shop, the extensive seed bank, a horticultural therapy unit, and the largest native Irish apple collection in the world. The ISSA is the only organisation of its kind in Ireland and joins the growing number of seed saving groups around the world dedicated to this vital biological and social conservation work.

The aim of my fieldwork with the ISSA was to find out why biodiversity conservation in the form of seed saving and growing was so important to them. I discovered that while the act of protecting some of the Irish plants had connotations of conserving and celebrating Irish heritage and identity – the people, the places, the folklore – the fact that food crops from all over the world were being saved indicated that something wider was at play. From my many discussions with staff at ISSA, I learned that helping to conserve the global edible biodiversity present there was actually a creative reaction to what they saw as the dangers of modern (Irish) society, where the body has become alienated from the environment, and lacks the skills to ensure its own survival in terms of food security.

I began to see the ISSA's way of gardening – based on the complete involvement of the body in the environment – as a sort of sensory gardening, a 'skilful re-engagement' (Johnson 2009) of the human body in the landscape, where connectedness, not separateness, was emphasised. Many of the workers at the ISSA, for example, used the touching, tasting and smelling body as ways of gaining and maintaining knowledge about crop growing. For example, many staff at Seed Savers never wear gardening gloves and are not afraid to stick their hands directly in the soil. There is the general feeling that, as Peter, the garden manager at ISSA, said one day, as he showed me how to tell if a pea pod was ready and 'papery' enough for harvesting for seed,

“your eyes sense it, but your fingers tell you it”, implying that knowledge about nature is created and re-discovered through direct relational interaction between the whole feeling body and the environment. Touching relations allow one to ‘tap into’ that once-common knowledge of growing that is held within plants. Tasting foods was again a way of re-discovering growing knowledge, putting the body in contact with what was sensed as ‘right’ and ‘wrong’. As we walked around the gardens, it was common to pick up several plants along the way for immediate communal consumption and deliberation on the degree of ripeness, flavour, etc. In this way, biodiversity within the environment became meaningful as the body interacted with it: as senses were activated, the renegotiation of a global human past based on interconnections – not disconnection – with, and knowledge of, the entire biotic world, was possible, therefore bolstering food security. The crucial point was that new meanings and possibilities eventuated through the synthesis of human action and environment.

In the process of developing this theory for my dissertation, I delved into the relevant anthropological literature on human-nature relations, with a special focus on works discussing how the body creates meaning in the environment. I believe that it is this theoretical grounding which has informed and inspired much of my recent photographic work on show here, all of which has been shot in Aotearoa New Zealand. For this reason, I would now like to expand upon these theoretical influences.

My photography draws deeply on the connections of people with their environments, and has as its aim, a wish to create an alternative meaning or association with the environment to that which I believe prevails in many Euro-American and capitalist societies. I consider that, in very general terms, the prevalent mentality in such societies today, regarding the environment, is one of human disconnection from, and domination over, something defined as ‘nature’. In this schema, the environment is a separate entity from humans, existing for many as both a hollow, vacant backdrop to life and a pool of mineral and agricultural wealth to be mined. In so many cases, human bodies and minds are abstracted from, detached from, the worlds of non-domesticated animals and plants, the fields and the forests, the mountains and the lakes. Indeed, as Peter told me during my fieldwork with the ISSA, children in the twenty first century are essentially “dysfunctional” beings who are “not aware of their food and where it comes from” and have little sense of their “existence” and impact on the natural world. Concurrently, as Aine, the ISSA’s Education Officer commented, rather than playing outdoors, entertainment for today’s young generation “equates to watching TV or leafing through the Argos¹ catalogue”.

The relationship of ‘nature’ and ‘culture’, and humans and their environments, in various areas of the world, has long been an area of discussion in anthropology. Levi-Strauss wrote widely about the binary distinctions between nature and culture. In contrast, many anthropologists have sought to analyse human-nature relationships beyond the dualisms of nature-culture. For example, Descola, through his Animist approach, has acknowledged that,

especially in Amazonia, all living things, plants, animals and humans, are possessed of qualities normally attributed to humans only, such as subjectivity, mentality, intelligence and spirituality (Turner 2009:16), allowing all entities to become part of the ‘society of nature’ (Descola and Palsson 1996: 14). For the Achuar Jivaro of the Upper Amazon, cultivated plants are viewed as kin by the women who attend to them (Ibid: 7), because of their perceived spiritual and mental connection (Turner 2009: 16), and the Chewong of Malaysia believe all plants and animals to be in possession of the same consciousness as humans, allowing mutual relations (Descola and Palsson 1996: 14). The Perspectivist approach of Viveiros de Castro has also sought to blur the conventional boundaries between nature and culture by focussing, through his idea of ‘perspectival mutilateralism’, on the Amerindian perception of humanity, defined by spirituality, as shared by all creatures, not just human beings. What sets species apart, according to Viveiros de Castro, is corporeal diversity (Viveiros de Castro 2004: 464, 466)².

In the aftermath of my fieldwork with the ISSA, I was looking for ways to think about what my informants had conveyed to me in terms of their fears about the current widespread corporeal disconnection of humans from their environment, and their enthusiasm for sensory gardening as a means to reconnect the body with nature and biodiversity, and therefore, the skills for ensuring food security. It began to occur to me that what my informants were telling me about were new meanings, new relationships with the environment, based on syntheses. At this point, I started to read about the work of Tim Ingold, a theorist who vehemently rejects dualisms such as nature and culture, and has written widely about the influence of the body and environment in co-creating meanings about the world. Ingold’s thinking has been very influential for the development of my photography, therefore I would like to expand on his ideas below.

The philosopher Descartes believed that the body and the senses could provide no true reflection of the ‘reality’ of the world, instead favouring the mind as an accurate barometer of experience (Wylie 2007: 145-6). Accordingly, Descartes set out various dualisms favouring mind over body, thought over senses, vision over touch and culture over nature (Ibid: 146). Ingold has named this ‘world versus self’ approach the ‘building perspective’ (Ingold 2000: 178), which relies on meaning about the external world being created in the mind, then imposed onto it, so that “worlds are made before they are lived in” (Ibid: 179). The main problem with this concept is that it removes the human body from the construction of meaning about the environment.

In reaction to such ideas as espoused by Descartes above, Ingold has proposed the ‘dwelling perspective’, which flouts dualisms and situates the body firmly within the environment, as the locus of the creation of meaning regarding the world. Ingold takes much of his inspiration from the relational and intersubjective approach of Gregory Bateson, which rejects oppositions between a glorified “internal mental world” and denigrated “external physical world” (Bateson 2000 [1970]: 457), and suggests that the mental world is not limited by the skin of a human. Accordingly, a human should be viewed as an “organism-in-its-environment” (Bateson 2000 [1970]: 457), where the “mind expands outwards” (Ibid: 467) so that it is “immanent also in the

pathways and messages outside the body” (Ibid: 467). Essentially, humans are part of the huge “eco-mental system”(Bateson 2000 [1972]: 492) that encompasses the entire interacting biotic life of the planet (Bateson 1980: 22).

Equally as influential to Ingold is the phenomenological work of Merleau-Ponty and Heidegger, both of whom posit an approach based on rejecting Cartesian pre-formed meaning that is ‘tacked onto’ the environment. As Merleau-Ponty has espoused, meaning comes about in one’s surroundings through bodily being-in-the-world, (Ingold 2000: 168-9) since to exist is to have a body which exists as already part of the ‘fabric’ of the world (Wylie 2007: 149), therefore as the person comes into being, so does the world. Consequently, Ingold’s dwelling perspective suggests that through the body actively inhabiting, relating to and engaging with the environment, meaning is created: “the landscape is the world as it is known to those who dwell therein, who inhabit its places and journey along it’s paths connecting them” (Ingold 2000: 193).

For Ingold, the actions of the body in the environment are crucial for creating meaning. Rather than worlds being built through ‘making’ – which implies the presence of a prefigured design which is internalised and re-imposed onto a form by a human mind (Ibid: 316, 319) – form is ‘grown’ through “the mutual involvement of people and materials in an environment” (Ibid: 347) to which they all belong, in a process Ingold calls ‘skill’. Skill involves “active and sensuous” engagement between “practitioner and material” (Ibid: 342), so that elements relate through movement which is premised on “care, judgement and dexterity” (Ibid: 353). In this way, “the world of our experience is, indeed, continually and endlessly coming into being as we weave” (Ibid: 348). The body builds up form and meaning through movement, just as a basket is woven.

Ingold’s ideas about the involvement of the human body in meaning-making about environments has been crucial to my photographic concepts. When the images are stretched onto canvas for exhibition, they are mounted over a frame 4cm in depth, which allows the pieces to stand out from the wall. This effect, coupled with the sheer size of the pictures gives the photography a sculptural feel. I believe that when faced with one of my photographs, the viewer is completely enveloped and their body effectively becomes situated in the environment where the photo was taken. Micro fragments of the environmental and elemental fabric of the universe captured during instances of change – tiny surfaces of Aotearoa New Zealand normally overlooked by humans as they rush about their busy lives – are enlarged to a scale hundreds of times their original or ‘real-time’ size. What are usually discrete, taken-for-granted scenes and occurrences in the environment become tangible and ‘perceivable’ as the viewer is reduced to the size of an ant, in comparison to the photo’s scale. Many other artists have experimented with the change in perception experienced by the viewer when faced with a large sculpture. For example, Magdalena Jetelova constructs gigantic chairs and tables which dwarf the onlooker (Walther 2000: 563), inviting them to participate in a fairy-tale world where they themselves are no larger than a mouse.

In my sculptural photographic work, because of the size of the photos in comparison to the viewer, the human body comes into the photo and makes sense of the environment from the ‘inside out’. A segment of an oak tree’s branch being reflected, refracted and distorted on a pond surface, as with the ‘Ataata Mania’ series, is no longer just a fleeting movement in the corner of the viewer’s eye – it is right there in front of the viewer, overwhelming their senses, becoming part of them. The dance of colours on the water from a brightly lit fountain, as with ‘Ngangana’, ‘Mokowhiti’ and ‘Hahana’, is no longer just a small flash of brilliance in the dark, but a shimmering rainbow engulfing the onlooker.

This process of making sense of the photo from the ‘inside out’ is very important for me. It is my intention that when viewers of my artworks are absorbed into the photo, and the micro location it depicts, something will be triggered in them: a recognition that they are not so far removed from the world surrounding them. My photos especially deal with instances of transformation that the surfaces of our environment are continuously subject to. A particular interest of mine at the moment is the effect that watery surfaces of the lakes and rivers of Aotearoa have on shapes and forms in the surrounding environment. Fountains in Napier, ponds on the Banks Peninsula and sacred lakes on the West Coast of the South Island have all featured in the work discussed here. Familiar things become unfamiliar as they are distorted and reformed on the water’s surface. Colours move and shift with sun, wind, cloud and current. What I am trying to capture are those moments of flux and limbo, the liminal places in between that are not here nor there, one thing or another. People undergo these discrete processes of transformation too, both literally and conceptually, with every interaction they have in the world. People, like components of the environment, are continually changing as they move through space and time, continually being distorted from their previous social and corporeal incarnation and reformed anew. We shed our skins, we change our clothes, alter our bodies, expand our minds, our senses, our being, reform our cells, our ideas, our self-image, every minute of every day.

It is hoped that this recognition that people are one and the same as their environments, in terms of being the subjects of continuous change, will help to foster a more ‘meaningful’ connection to the natural world. As Ingold would put it, people come to recognise that they dwell in their environments, as part of them, not as disconnected and disembodied individuals, but as one and the same thing. The bodily act of making sense of, and meaning about, the environment, through corporeally being ‘in’ that environment the photo depicts, is, I would say, similar to Ingold’s notion of ‘skill’. It is a co-creation of a meaningful environment – the body is in an environment, and makes it meaningful (meaning here being a feeling of connection and sympathy), through a corporeal and sensuous recognition that common transformational processes are at play in all elements of the fabric of the universe, of which humans are part.

I believe that the visual can be a way of articulating alternative realities to the hegemonic and normative practices and beliefs in society, such as neglect of the environment. As Baudrillard has noted, there is no ‘reality’ as such, simply a mass of signs that simulate various conceptions of realities (Baudrillard 1998: 166-182). Once we realise there are

“many discourses about reality” (Denzin 1995: 215), the visual lends itself to the articulation of “multiperspectival” epistemologies (Ibid: 218 and Kellner 1995: 98). It is my aspiration to continue exhibiting and sharing my photos with others, in the hope that they might find inspiration and meaning in the everyday, the overlooked, the undervalued, and the transformations which affect us all in this world.

The practice of art making a statement about society is nothing new. My photography has been deeply influenced by a legacy of twentieth century conceptual art, which I studied during my time at high school and art college, where I generated a large amount of politically-motivated artworks, centred mainly around anti-capitalist, feminist and environmental concerns. The Land Art movement of the 1960s and onwards, which, as Kerrigan explains, involved artists stating through their work “a general rejection of the traditional paradigm that the landscape is a spirit to be broken, a ‘wilderness’ to be ‘tamed’” (2005:352) and a desire to work with and protect the environment, has been very influential for me. The British ‘land’ artist, Richard Long, has always provided me with much inspiration, through his quiet sculptures which work discretely with the landscape, either creating and leaving small interventions such as footprints or stone circles in a place, or placing natural materials such as rocks in geometric patterns inside gallery spaces. Works such as ‘A Line Made By Walking’ 1967 – a line created in the grass through repeatedly walking back and forth, and then photographed – suggest a gentle appreciation for the beauty of nature, and a wish to share this with others, by bringing nature back into the gallery, as the focus of the artwork. Long’s works are created during and through his epic walks in the countryside: for him, nature is both source, inspiration and conceptual statement. The same is true for my own work: I spend a lot of time walking and kayaking in the pristine wildernesses of New Zealand, and am often struck by the totally amazing colour combinations I find when I come around a corner or stop for a break and take a deeper look at my surroundings. I have a very strong desire to share these incredible moments with other people who have not been lucky enough to witness them at the time.

My camera and macro lens is always with me when I go out into nature. When I see something that catches my eye, I simply play around with the settings on my digital Canon 500D SLR to capture an image which is as true to the natural vibrancy of the scene as possible. I never use photoshop to manipulate my photos in any way because I prefer to try and convey to viewers exactly what I saw at the time of taking the photo. I find what I encounter out in nature so stunning that I do not see a reason to try and enhance it. I want to encourage viewers to be amazed by what is in front of them in the everyday world, and how wonderful it is, if only they can take a little time to look deeper and appreciate it. When people see my photography, they are often amazed that something like water can hold so many colours and patterns, and have to ask me what the photo depicts. They are even more surprised to learn that no computer manipulation has occurred, and that only colours appearing at the time of taking the photo are present in the work.

I also like to use Maori titles for my work, because I feel that it locates the photos in a defined place. Maori are the indigenous people of Aotearoa New Zealand. When I review the photos on my computer, I am generally struck by the colour or form in each image. I use this first impression as a starting point for choosing the name in Te Reo Maori, the Maori language. For example, when I first looked at the photo 'Hahana' (2010), I immediately had the impression of seeing flames, so I chose a word which means 'flame/glow/gleam'. I like to use the Maori dictionary for inspiration and help with adjectives and nouns. Te Reo Maori is widely employed in everyday English dialogue and society, acting as a constant reminder of the cultural hybridity of this small nation. I recently worked at an exhibition, Shed, in Nelson, New Zealand, which exhibited the work of seven New Zealand installation and jewellery artists. One of the artists, Nicki Hastings-McFall, made some very potent statements through her work about what it is to be part of a 'land of immigrants' here in New Zealand. Of Samoan, Irish and Scottish descent, Hastings-Macfall often incorporates traditional Polynesian symbols, such as the lei, in combination with 'Western' urban materials, such as plastic sushi bottles, in an exploration of her mixed heritage.

The relationship between Maori and Pakeha (white descendants of European settlers) in Aotearoa New Zealand has not always been an easy one, and a good deal of contemporary artworks dwell on this topic, especially with reference to cultural appropriation of Maori symbols by Pakeha. The sculptural jewellery work of Jason Hall, for example, would come into this category. Hall creates pieces which draw on the unease of two cultures – Maori and Pakeha – sharing the same material symbols: who is borrowing from who? For example, 'Boundary' (2007), a work comprising several large picket style fence posts painted in red, white and black, draws on the similarities between the white picket fences surrounding colonial homesteads in Aotearoa New Zealand, and the white fences surrounding pas, the sacred spaces of Maori. In addition, while these colours make up the Maori flag, they are also said to stand for the bloodshed of the colonial occupation of Aotearoa, the charcoal from the fires of war and the lime, an element which fastens decomposition of bodies killed in battle. For me, however, the use of Maori words is more of a respectful borrowing, a way of paying homage to a land which is home to a fascinating indigenous culture which exists amongst a range of heritages. Using Maori words as titles for my artworks is also a way of motivating and encouraging myself to lean more about this culture's sacred connection to the land.

The connection of Maori culture to particular places, landforms, plants and animals is an area which has been much-documented within Aotearoa. However, I have only just begun to investigate this from an anthropological perspective. As Helen Leach describes, Maori culture has a very rich heritage of gardening, their ancestors having come from Polynesia, and before, South East Asia, where gardening is a crucial aspect of everyday life (Leach 1984). The cultural significance of native trees, shrubs and vegetables to Maori culture is an area which is receiving growing public recognition in Aotearoa. Many public walkways, owned and managed by the Department of Conservation, display signs next to trees and shrubs that were and are of

medicinal, gastronomic or spiritual significance to the Maori culture. Alongside this, the last few years has seen a rapid expansion of the number of organisations, such as Te Waka Kai Ora, that seek to promote, and educate people about, Maori relationships to, and uses of, vegetable and fruit plants. This last element of Maori culture is something that I am very keen to learn more about. I have plans to embark on a photographic project which documents Maori fruit and vegetable growers, their produce, their land, their techniques and their stories. I like the idea of developing my photographic work into a sort of visual ethnography, a social journey through art. As Carlo Petrini, founder of the Slow Food movement, outlines in his book 'Slow Food Nation', this kind of ethnographic fieldwork, involving visual and oral elements, to document the stories, motivations and ethos of artisanal food growers worldwide, is becoming increasingly crucial in such a globalised, faceless food world (Petrini 2007).

I hope that you have enjoyed and been inspired by this glimpse into my visual world, its anthropological and artistic genesis, and its future directions.

Bibliography

- Bateson, G. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. Glasgow: Fontana. 1980.
- Bateson, G. *Steps to an Ecology of Mind*. USA: University of Chicago Press. 2000.
- Baudrillard, J. *Simulacra and Simulations*. In *Selected Writings* (ed) M Poster, 166-184. Padstow: Stanford University Press. 1998.
- Bird-David, N. *The Giving Environment: Another Perspective on the Economic Systems of Hunter-Gatherers*. In *Current Anthropology* 31 (2), 189-196. 1990.
- Bird-David, N. *Beyond "The Original Affluent Society": A Cultural Reformation*. In *Current Anthropology* 33 (1), 25-47. 1992.
- Crowe, Deborah. *Too Close for Comfort*. In *The Gate Between*, Jason Hall. 1-7. Manukau: Manukau School of Visual Arts. 2002.
- Denzin, N. *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. Trowbridge: SAGE Publications Ltd. 1995.
- Descola, P and Palsson, G. *Introduction*. In *Nature and Society. Anthropological Perspectives* (eds) P Descola and G Palsson, 1-21. Trowbridge: Routledge. 1996.
- Ingold, T. *Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Padstow: Routledge. 2000.

Ingold, T. Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet. In *The Journal of Material Culture* 9 (3), 315-333. 2004.

Johnson, D. Saving Seed, Saving Ourselves: An Investigation into the Meaning of Biodiversity at the Irish Seed Savers Association. Unpublished undergraduate dissertation. 2009.

Kellner, D. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern. King's Lynn: Routledge. 1995.

Kerrigan, M. Modern Art. London: Flame Tree Publishing. 2005.

Leach, H. 1,000 Years of Gardening in New Zealand. London: Reed. 1984.

Palsson, G. Introduction: Beyond Boundaries. In *Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse* (ed) G Palsson, 1-41. USA: Berg Publishers Ltd. 1993.

Palsson, G. Enskillment at Sea. In *Man* 29, 901-927. 1994.

Palsson, G. Human-Environmental Relations. Orientalism, Paternalism and Communalism. In *Nature and Society – Anthropological Perspectives* (eds) P Descola and G Palsson, 63-81. London: Routledge. 1996.

Petrini, C. *Slow Food Nation: Why Our Food Should Be Good, Clean, And Fair*. Italy: Rizzoli Ex Libris. 2007.

Turner, Terry S. The Crisis of Late Structuralism. Perspectivism and Animism: Rethinking Culture, Nature, Spirit and Bodiliness. In *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 71 (1), 3-42. 2009.

Vivieros de Castro, E. Exchanging Perspectives. The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. In *Common Knowledge* 10 (3), 463-482. 2004.

Walther, I.F. (ed). *Art of the Twentieth Century*. Spain: Taschen. 2000.

Wylie, J. *Landscape*. Chippenham: Routledge. 2007.

<http://www.irishseedsavers.ie/>

¹The Argos catalogue is a brochure produced by the British Argos company, which details all the many products, from hair curlers to tents, BMX bikes to washing machines, that one can buy from Argos.

²The extent to which Perspectivism and Animism have moved away from employing the structural oppositions of nature and culture has, however, been debated, for example, by Turner (2009).



Memória e Patrimônio: Reflexões em Torno dos Comércios Tradicionais Curitibanos

Rita Pires



Está em andamento um fenômeno de rejeição da história pelo pragmatismo que caracteriza o mundo moderno.

Giulio Carlo Argan

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história.

Walter Benjamin

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, densidade, cheiro, valor, profundidade, consistência, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

Arnaldo Antunes

Introdução: miniaturizando um patrimônio cultural

Esta galeria virtual é um desdobramento do meu trabalho plástico Espaços curitibanos – Homenagem a antigos comércios, no qual doze casas de comércio¹, com mais de cinquenta anos, foram reproduzidas, em escala reduzida, dando origem a minicenários. Entre miniaturistas, nacionais e estrangeiros, tais ambientes, inseridos em caixas, são denominados roomboxes. A exposição foi desenvolvida no âmbito de projeto, aprovado em 2004, pela Lei Curitibana de Incentivo à Cultura. O projeto plástico, concluído em 2006, culminou em uma exposição no Museu Paranaense. Na ocasião, a artista plástica Marília Diaz escreveu, na abertura do catálogo da exibição:

O complexo demográfico chamado cidade não é igual para todos os seus habitantes. Rotas, rumos, trajetos, cheiros, sabores, cores, temperaturas; tudo isso aliado à percepção e à sensibilidade constitui impressões e significados distintos. Rita Pires, artista da delicadeza, caminhante atenta, recorta na malha densa da urbe curitibana sedimentos da história e do tempo. Captura, encapsula atmosferas, modos de ver e entender o comércio e a própria vida. Interpreta no seu fazer cenas que insistem, persistem em se manter inalteráveis ou quase assim. A cidade pulsa, modifica seu desenho constantemente, passa por sobre o tempo... Rita procura o silêncio dos olhos que navegam pelas suas Box-form, como que a buscar os sedimentos do seu lugar, a humanização dos espaços em tempos de não lugares (DIAZ, 2006, s/p).

Sobrevivendo há mais de meio século, esses comércios procuram preservar sua história com atenção a alguns dos seguintes aspectos: arquitetura; mobiliário; equipamentos; produtos comercializados; métodos de gestão; formas de atendimento.

No percurso do projeto plástico, realizado entre 2005 e 2006, busquei compreender diversos fenômenos relacionados a esses espaços. Encontrei casas de comércio antigas que permanecem intactas e preservam sua história mesmo quando acompanham as atuais exigências mercadológicas. Deparei com outras que abandonaram sua proposta original e se adequaram às exigências do mercado em quase todos os aspectos. Notei, por fim, o aparecimento, cada vez mais frequente, de estabelecimentos comerciais novos que se “vestem” de antigos e buscam encenar a atmosfera tradicional e acolhedora da primeira metade do século XX para causar encantamento.

Como o foco do meu trabalho recai sobre a temática da memória e do patrimônio, optei por dar maior atenção ao primeiro e ao último dos fenômenos descritos acima, quais sejam:

• Estabelecimentos antigos que preservam sua história e se tornam, de certa maneira, pequenos museus;

• Estabelecimentos novos que optam por cenografar seu ambiente como se fossem de outros tempos.²

Para nortear meu pensamento sobre o processo de musealização de comércios antigos, adotei como base os conceitos de patrimônio³, patrimônio cultural⁴ e ressonância – os dois últimos, na forma proposta pelo antropólogo José Reginaldo Gonçalves. Em artigo publicado em 2005, Gonçalves alerta para patrimônios que, em alguma medida, são impostos a uma comunidade por um órgão do Estado, sem que encontrem respaldo ou reconhecimento junto à população. A

experiência da ressonância, em contraste, seria o eco positivo imediato que a população emite quando um bem material querido é reconhecido como patrimônio:

O que essa experiência de rejeição parece colocar em foco é menos a relatividade das concepções de patrimônio nas sociedades modernas (aspecto já excessivamente sublinhado) e mais o fato de que um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar “ressonância” junto a seu público (GONÇALVES, 2005, p. 19);.

Os estabelecimentos antigos por mim pesquisados e miniaturizados parecem ter encontrado ressonância junto às comunidades que os cercam e se tornaram testemunhos vivos ou recriações do passado. Tanto o grupo de comércios autenticamente antigos como aqueles cenografados para lembrarem tempos longínquos têm um ponto em comum: exercem a função de mediadores entre passado e presente, mortos e vivos, suscitando tensões e conciliações entre o que herdamos “tal e qual” das gerações anteriores e o que atualizamos (ou modificamos), partindo do passado, mas tendo em vista desejos e necessidades atuais.

1. O comércio em Curitiba: do não lugar à nostalgia

Atividades comerciais tiveram início em Curitiba quando os primeiros colonizadores ali se estabeleceram, desistindo da mineração improdutiva e optando por atividades comerciais ou manufatureiras. No final do século XVII, já havia caminhos que ligavam a vila a centros maiores, em função, sobretudo, do tropeirismo⁵. O transporte de gado e de outras mercadorias entre o Rio Grande do Sul e São Paulo acabou por fazer de Curitiba um importante núcleo mercantil. Os primeiros estabelecimentos comerciais agruparam-se no que hoje é um centro histórico, nas redondezas do Largo da Ordem. Naquele período, a comercialização de erva-mate era a principal atividade econômica na região. No século seguinte, uma nova riqueza brotaria – o café – e com ele novas lojas movimentariam a cidade (NASCIMENTO JR., 1993).

O primeiro boletim histórico da cidade, de 1917-18, traz um artigo de Ermelino de Leão baseado nos relatos de Saint-Hilaire⁶, de 1820:

Não vão pensar os leitores que fosse [Curitiba], em 1820, como a venda do Nhô Néco, que só tem tareco. Não, senhores! Curitiba já era um núcleo comercial importante da província de São Paulo e tinha nada menos que 31 negociantes. Curitiba exportava couro, milho, feijão, trigo, fumo, carne-seca e erva-mate (LEÃO apud MACEDO, 1975, p. 3).

Em 1850 já existia a rua das Flores (rua Quinze de Novembro – principal rua de comércio até meados do século XX), chamada assim pelo capricho de seus moradores em adornar a frente das casas ou lojas com flores. A rua era sem passeio e de terra batida. Hoje, no trecho em que é fechada para carros, é novamente chamada de rua das Flores. Paralela a ela, estava a rua do Comércio (hoje rua Marechal Deodoro, repleta de estabelecimentos de diversos tipos).

É de 1872 um trecho da narrativa que transcrevo abaixo, escrita pelo engenheiro inglês Thomas Bigg-Withers sobre o comércio local, publicada em Londres, em 1878, e traduzida apenas nos anos 1970:

[...] ao entrar no pequeno chalé de madeira a que aportávamos, descobri tratar-se de pequena casa comercial, com prateleiras nas paredes, em torno de toda a sala, sobre as quais estava arrumada a mais curiosa variedade de artigos: tamancos, esporas com rosetas de quatro polegadas de diâmetro, facas de dimensões desconhecidas das dos países civilizados, um sortimento de vidros de drogas, empoeiradas, que pareciam conter pós vermelho, amarelo e branco. Louças rachadas e sujas de poeira, um punhado de anzóis enferrujados e uma pequena pilha de latas de sardinha. Todas as lojas maiores pareciam ser de propriedade de brasileiros ou portugueses, enquanto a grande maioria das lojas menores estava nas mãos de alemães (MACEDO, 1975, p. 5).

Withers estava falando dos armazéns, como os conhecemos ainda hoje, repletos de bugigangas dispostas aleatoriamente. Esses armazéns estavam por toda parte e a imigração trouxe novos sabores e cores para os balcões: “Os armazéns passaram a negociar gêneros orvalhados, trocando-os por sal, açúcar e outras mercadorias. Curitiba ganhou poesia nos seus negócios, e os sonoros pregões europeus passaram a povoar nossas vendas. Começava o processo recíproco de aculturação, do qual nasceria o novo Paraná” (MACEDO, 1975, p. 3).

As casas comerciais funcionavam, naquele período, também como bancos, quando estabelecimentos dessa natureza ainda não existiam em Curitiba. “Era comum o colono trazer suas mercadorias para vendê-las na cidade e, quando voltava para casa, fazia suas compras e deixava grandes somas depositadas nas mãos do comerciante de sua confiança” (ESTADO DO PARANÁ, 1979, p. 15). O dinheiro depositado era anotado numa caderneta individual com duas cópias – uma para o comerciante e outra para o depositante. Para este, era uma garantia ter o dinheiro guardado e para aquele o dinheiro servia como capital de giro. A função bancária do pequeno comércio acabou e foi substituída pelo crédito concedido ao “freguês de caderno”. O pagamento por caderneta foi proibido por volta de 1962, mas o “fiado” e o “pendurado” permaneceram. Além do crédito, ocorria a troca de cheques no balcão, assumindo o empresário o papel de inofensivo agiota (FOLHA DO COMÉRCIO, 1990, p. 14).

Em 1925, a cidade era pequena porém muito ativa comercialmente; havia muitas chapelarias pois o frio era intenso. Na época, o comércio abria às sete horas da manhã, não fechava para o almoço e encerrava as atividades por volta das 22 horas, visto que, à noite, as famílias saíam para ir ao cinema ou teatro ou para ver as vitrines. As ruas perpendiculares também começaram a abrigar comércios variados – joalherias, ferragens, armarinhos, loja de partituras, roupas femininas e masculinas, tecidos, hotéis, farmácias, porcelanas, perfumarias, entre outras.

Durante a minha pesquisa sobre a história de Curitiba, deparei com muitas reportagens lamuriosas, de meados dos anos 1970 para cá, anunciando o fechamento de estabelecimentos tradicionais e antigos que marcaram gerações de cidadãos. Em uma das muitas manchetes que encontrei, lia-se:

UM CORTE NA MEMÓRIA DA CIDADE. Mais um referencial da tradição cultural de Curitiba fecha suas portas. Ano passado se foram: Casa da Manteiga, Casa Roskamp. Amanhã ao meio dia o Salão Alvorada, que há 32 anos funciona nos fundos do Café Alvorada, cortando, barbeando, se esmerando no trato de muitos maridos curitibanos, se despede de sua fiel clientela (ALBINO, 1986, s/p).

O primeiro shopping center curitibano surgiu em 1983 e de lá para cá a cidade não parou mais de celebrar empreendimentos do ramo. O comércio de rua não morreu, mas muitos daqueles que fizeram história deram lugar a galerias de pequeninas lojas – os chamados shopping populares – ou às inevitáveis lojinhas de “R\$1,99”.

A história de Curitiba, como a de muitas outras cidades, mostra que os grandes centros urbanos, caracterizados pelo contínuo surgimento de novas necessidades, muitas vezes acabam por atropelar os pequenos redutos, fazendo com que o espaço urbano perca densidade histórica. Os comércios que servem de ponto de partida para esta reflexão se oferecem ao público, em contrapartida, como pequenos museus, promovidos pela iniciativa particular, em meio ao frenesi do mundo moderno.

Segundo o antropólogo Marc Augé (1999), a globalização produz, cada vez mais, locais sem personalidade própria, desprovidos de história, padronizados, a que ele chama de não lugares. Exemplos de tais espaços seriam aeroportos, shopping centers e lojas de departamentos, em que o indivíduo não se reconhece e com os quais não estabelece laços afetivos⁷.

Os não lugares estão repletos de instruções para uso: o sujeito interage não com outro ser humano, e sim com placas e painéis informativos. Em contraposição aos não lugares, começam a surgir em vários cidades do Brasil e do mundo pequenos museus dedicados às histórias locais e cotidianas, valorizando identidades culturais particulares e recriando raízes. Falo em “recriar” raízes porque manter vivos a tradição e o passado não significa manter uma identidade estanque, nem valores cristalizados, mas dialogar com esses elementos e atualizá-los.

Segundo o filósofo Walter Benjamin, o contexto da metrópole faz surgir dois personagens – o flâneur e o homem da multidão – que personificam dois modos distintos de reagir ao universo moderno. Enquanto o homem da multidão deixa-se engolir pelo ritmo vertiginoso da cidade grande, o flâneur, ao recusar-se a ser absorvido, experimenta de modo subjetivo cada detalhe das ruas e da cidade. O termo flâneur vem de flânerie, que em francês quer dizer “passeio casual, sem destino definido” (Benjamin, 1989). Nesse mesmo diapasão, Nelson Peixoto afirma que o homem contemporâneo, nas grandes cidades, tornou-se um passageiro metropolitano: está em permanente movimento, cada vez mais longe e cada vez mais rápido. Essa velocidade, crescente, determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós (PEIXOTO, 1988, p.361). Pessoas e prédios, segundo o autor, passam por um processo de superficialização, pelo qual o mundo se torna um cenário e as pessoas, personagens. Para Peixoto, habitamos uma cidade-cinema onde tudo é imagem.

As cidades tradicionais, contrariamente, eram feitas para serem vistas de perto, com detalhes na arquitetura que somente um caminhante atento poderia reparar. A proliferação de imagens acaba por dificultar a distinção entre realidade e artifício, experiência e ficção, histórias e estórias – a partir daí, o sentido das imagens que constituem a identidade e o lugar se perde, abrindo espaço para as produções da indústria cultural.

2. A memória como elemento do porvir

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, como também empurra, “descola” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2003, p. 36)

Bergson classifica a memória em dois grandes grupos: de um lado está a memória-hábito, memória dos mecanismos motores, que é automática, e do outro a memória-lembrança ou memória-imagem, ligada à razão e ao espírito. A primeira adquire-se pela repetição de gestos ou palavras; seria como um adestramento cultural, necessário à socialização. Situada em outro extremo está a memória-lembrança, que traz à tona um momento único – o que a caracteriza como evocativa e não mecânica como a primeira. A lembrança tem data certa, refere-se a uma situação individualizada, enquanto a memória-hábito já está incorporada ao dia a dia (BOSI, 1994).

As duas memórias, de certa maneira, são conflitivas na medida em que uma se move para a ação, necessária à sobrevivência do dia a dia, e a outra, a memória-sonho, como qualifica Bosi (2003), é responsável pelo devaneio, pela evocação espontânea de imagens e pela poesia:

Na tábua de valores de Bergson, a memória pura, aquela que opera no sonho e na poesia, está situada no reino privilegiado do espírito livre, ao passo que a memória transformada em hábito, assim como a percepção “pura”, só voltada para a ação iminente, funcionam como limites redutores da vida psicológica. A vida activa aproveita-se da vida contemplativa, e esse aproveitar-se é, muitas vezes, um ato de espoliação. (BOSI, 2003, p. 39).

Assim como Bergson, José António Marina (1995) argumenta que a memória não é um “armazém do passado mas um limiar do porvir. Não se ocupa de restos, mas de sementes” (MARINA, 1995, p. 138). A explicação, também com suas palavras, é de que “criamos grandes novidades com materiais velhos”. O autor não aceita a ideia de que a memória está armazenada, como que empoeirada, à espera de ser buscada por uma lembrança. Para ele, a memória é dinâmica, possui certo frescor.

Em síntese, a memória, embora relacionada com fatos passados, presentifica-se e torna significativo o presente sempre que evocada. É o que também afirma o pintor gaúcho Iberê Camargo (1913-1994), em um texto que escreveu em seu último ano de vida, iniciado com a poética frase “A memória é a gaveta dos guardados”. Mais adiante ele reflete:

Nós somos como tartarugas, carregamos a casa. Essa casa são as lembranças. Nós não poderíamos testemunhar o hoje se não tivéssemos por dentro o ontem, porque seríamos uns tolos a olhar as coisas como recém-nascidos, como sacos vazios. Nós só podemos ver as coisas com clareza e nitidez porque temos um passado. E o passado se coloca para ajudar a ver e compreender o momento que estamos vivendo (CAMARGO, 1994, s/p).

A psicanálise, poder-se-ia ressaltar, também atualiza o passado. Para o psicanalista francês Jacques Lacan⁸, “o inconsciente não é, está”, em referência à atualidade da instância do psiquismo em contrapartida com a ideia equivocada de algo fechado, guardado, escondido. Também o faz seu colega norte-americano James Hillman, ao falar da importância do passado para o presente. Segundo Hillman (1989), o passado seria o fundo para a figura que é o presente. Sem o fundo, a figura ficaria chapada, sem perspectiva. O passado traz a perspectiva para o presente. “Agora significa aqui, perto, aparência; portanto distância, profundidade e essência são dadas pelo velho... Não vejo a tradição como histórica, vejo a tradição como contemporânea, como que informando o que fazemos, como sentimos” (HILLMAN, 1989, p. 120).

A experiência urbana atual, como mostra Ana Fabri Carlos (2001), reveste-se de sentido diverso, em função de um processo de implosão que “impõe mudanças nos hábitos e comportamentos, dissolve antigos modos de vida, transformando as relações entre as pessoas, bem como reduzindo e redefinindo as formas de apropriação do espaço” (CARLOS, 2001, p. 18). Seu estudo tem por foco a cidade de São Paulo, mas pode ser ampliado para outros grandes centros urbanos. “Os aparelhos de televisão”, exemplifica a autora, “substituíram as ‘cadeiras nas calçadas””, assim como “os videogames substituem ‘o outro’ nas brincadeiras infantis.” Em ambos os casos, “o corpo, tornado inerte, reduz-se aos olhos e mãos” (CARLOS, 2001, p. 19). As relações diretas entre as pessoas foram substituídas por mercadorias novas e apelativas. Da mesma forma, as antigas vendas e mercearias deram lugar a supermercados, em que as cadernetas, que marcavam uma relação próxima e de confiança entre vendedor e comprador, desapareceram, substituídas pelo tíquete da máquina registradora e pela velocidade das transações eletrônicas.

A autora propõe o termo estranhamento para o sentimento do indivíduo em relação à rarefação dos lugares de encontros ou à proliferação de lugares rigorosamente normatizados. Nos não lugares, para retomar terminologia de Marc Augé, há horários limitados, ambientes padronizados, comportamentos esperados e ainda certa exclusão.

Ana Fabri Carlos utiliza, ademais, uma expressão bastante pertinente: espaço amnésico da cidade, de modo a fazer referência ao caráter efêmero e volátil das atuais configurações urbanas. Velhas edificações são destruídas e em seu lugar modernos edifícios ou novas avenidas são construídos. Essa liquidação dos referenciais individuais e coletivos produz a fragmentação da identidade, a perda da memória social. É impossível não lembrar dos habitantes da pequena Macondo⁹ que, um dia, de tantas e tão rápidas mudanças que ocorreram, levantaram-se cedo para conhecer – talvez re-conhecer – a própria aldeia.

Como seguir em frente, como avançar para o futuro, sem cair na nostalgia que acorrenta e ao mesmo tempo sem atropelar a memória? Talvez uma resposta esteja no enraizamento, discutido por Simone Weil. Trata-se de uma

participação real, ativa e natural do homem em uma coletividade que conserva heranças do passado e aberturas para iniciativas que poderão revesti-las com novas significações. Em outros termos, diríamos que a relação do homem enraizado com o passado não consiste em sua importação passiva, sua idolatria ou sua contemplação (...) onde há enraizamento os princípios da vida moral, intelectual e espiritual recebidos dos antepassados são assimilados, digeridos, recriados no presente e doados ao futuro (WEIL, apud FROCHTENGARTEN, 2004, p. 98).

A cidade de Curitiba mantém vários pequenos redutos de resistência à padronização imposta pelo processo de globalização. Dentre eles estão a “Boca Maldita”, na rua das Flores, ponto de encontro obrigatório nos sábados pela manhã para discutir política e atualidades; o passeio pela Feira de Artesanato aos domingos pela manhã; bares e restaurantes que oferecem cardápios tradicionais; jogos de xadrez e damas no Passeio Público (antigo zoológico e hoje um parque com pequenos animais); degustação de pastel com wimi (refrigerante de laranja de produção local) na feira livre – enfim, pequenos costumes e locais de passeio que distinguem o “curitibano tradicional” daqueles que conhecem a cidade apenas a partir de seu ângulo atual, a cidade dos shopping centers e dos condomínios fechados.

3. A memória dos objetos

Os objetos, em cada casa de comércio à moda antiga, tanto as originais como as cenográficas, parecem ter vida e alguma coisa para contar. Basta olhar para cada um deles – ainda úteis ou apenas ali presentes como testemunhas do tempo – e sentir a presença de uma história. As coisas, disse o personagem Melquíades no romance Cem anos de solidão de Gabriel García Márquez, têm vida própria; a questão é como despertar sua alma.

O filósofo francês Gaston Bachelard¹⁰ dedica o capítulo inteiro de seu livro *A poética do espaço* (1957) aos armários e gavetas. Diz o autor: “Quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos o armário sem estremecer um pouco” (BACHELARD, 1993, p. 94). Na perspectiva do filósofo, as dimensões reais se transformam quando, ao revelar seu interior, o armário oferece ao espectador a dimensão da intimidade. Dentro do armário, outra realidade surge. No teatro da memória, diz o autor, o cenário mantém os personagens no seu papel dominante. Assim como os comércios aqui estudados, o cenário, composto por móveis e objetos, sustenta a identidade do lugar.

Esse também é o fio condutor do pensamento da psicóloga social Ecléa Bosi: “Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentamento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que a da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce

língua natal” (BOSI, 2003, p. 26). A autora amplia sua reflexão para o espaço onde os objetos são colocados:

A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam (BOSI, 2003, p. 26).

A esses objetos, continua Ecléa Bosi, Violette Morin¹¹ chama de “objetos biográficos”, pois envelhecem junto com seu dono: “Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores” (BOSI, 2004, p. 441). A autora dá sequência a essa reflexão ao se referir aos objetos protocolares, aqueles que a moda valoriza, que não se enraízam nos interiores, que não envelhecem com seu dono, que têm data de validade.

Na antropologia, Flávio Leonel Abreu Silveira e Manuel Ferreira Lima, autores do texto *Por uma antropologia do objeto documental: entre a alma das coisas e coisificação do objeto* (2005), discutem a relação entre o conteúdo simbólico dos objetos e seus vínculos com o cotidiano de grupos sociais. Os autores afirmam que um objeto sempre remete a alguém ou algum lugar, o objeto fala sempre de um lugar, porque está ligado à experiência dos sujeitos:

É nesse sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui “a alma nas coisas”, referida a uma paisagem (inter)subjetiva onde o objeto (res)situa o sujeito no mundo vivido mediante o trabalho da memória, ou ainda é da força e dinâmica da memória coletiva que o objeto, enquanto expressão da materialidade da cultura de um grupo social, remete à elasticidade da memória como forma de fortalecer os vínculos com o lugar, considerando as tensões próprias do esquecimento (SILVEIRA E LIMA, 2005, p. 3).

O poeta Fernando Pessoa questiona, em uma de suas obras, a banalidade com que tratamos os objetos:

A poesia encontra-se em todas as coisas – na terra e no mar, no lago e na margem do rio. Encontra-se também na cidade – não o neguemos – é evidente para mim, aqui, enquanto estou sentado, há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia no barulho dos carros nas ruas, em cada movimento diminuto, comum, ridículo, de um operário, que do outro lado da rua, está pintando a tabuleta de um açougue (PESSOA, 1986, p. 36).

O escritor uruguaio Felisberto Hernández, em um de seus contos, quase transforma os objetos em personagens principais, como se pode ler a seguir:

Embora os segredos das pessoas mais velhas pudessem se achar em meio a seus atos ou conversas, eu tinha meu jeito predileto de escarafunchá-los: era quando essas pessoas não se achavam presentes e eu podia encontrar algo que tivessem largado ao passar; podiam ser rastros, objetos esquecidos ou simplesmente objetos que teriam deixado arrumados durante sua ausência – e sobretudo os que tivessem deixado desarrumados por pressa. Mas sempre objetos que tivessem sido usados num tempo anterior ao que eu observava. Eles teriam entrado na vida dessas pessoas, fosse por acaso, por escolha secreta ou por qualquer outra causa desconhecida; o importante era que teriam começado a desempenhar alguma função ou significariam algo para quem os utilizava e que, no instante em **278**

esses objetos já não acompanhassem essas pessoas, eu aproveitaria para descobrir seus segredos ou os rastros de seus segredos (HERNANDÉZ, 2006, p. 25).

O filósofo francês Régis Debray, por sua vez, em uma bela formulação, situa o objeto como portador fiel da memória: “O que fica quando tudo foi esquecido? O objeto. Confiar um fato que passa a um suporte que dura é o meio menos incerto de fazê-lo atravessar o espaço e o tempo” (DEBRAY, 2003, p. 1).

Voltando aos comércios à moda antiga, poderíamos dizer que, em Curitiba, os comércios originais podem ser comparados à casa da infância, a casa materna ou a casa da avó, onde cada objeto partilhou com os personagens momentos e histórias únicos. Os comércios contemporâneos, padronizados, são, por sua vez, como uma hospedaria da qual nenhuma lembrança se leva. Já os cenográficos ficam no meio do caminho, buscam conciliar a realidade econômica que tende a apagar a memória à nostalgia que pretende preservá-la. Em certa medida, trata-se de um grito de socorro em face do total desapego do passado.

4. Pesquisa de campo

Vale mencionar, rapidamente, a metodologia utilizada na pesquisa que embasou as reflexões aqui apresentadas¹². Foram selecionados onze¹³ espaços-objetos, que chamei de comércios à moda antiga. Lancei sobre eles dois grandes questionamentos:

1. Por que cada vez mais pessoas, especialmente nas cidades grandes, procuram locais que remetem ao início do século XX ou a um período anterior?

2. Estaria essa necessidade de resgate da memória vinculada à vida urbana contemporânea ou seria ela uma característica específica de descendentes de imigrantes, no Sul do Brasil e particularmente em Curitiba, ansiosos por preservar sua identidade?

Por meio da aplicação de questionários, procurei investigar nos empreendimentos tradicionais os motivos que levaram à manutenção desses espaços e também verificar os pontos que se mantêm intactos e aqueles que foram adequados à contemporaneidade. Nos espaços construídos mais recentemente, a pesquisa deteve-se nos motivos que levaram à recriação, por meio da cenografia, da atmosfera de antigamente. Para lançar luz sobre as informações coletadas na pesquisa de campo, revisei uma bibliografia ligada à memória, ao patrimônio e à identidade, nos termos apresentados acima.

Dois questionários foram desenvolvidos:

1. um questionário para os comércios antigos (grupo I);
2. um questionário para os comércios novos com cenários antigos (grupo II).

Dos comércios escolhidos, seis eram antigos (fizeram parte da exposição Espaços curitibanos – Homenagem a antigos comércios) e cinco eram novos com cenografia à moda antiga. Todos

receberam um questionário, acompanhado por uma carta e pelo catálogo da referida exposição, para que pudessem conhecer meu trabalho. O questionário foi recolhido por mim algumas semanas após o envio.

Nos questionários foram enfocadas questões sobre a decoração e sobre os objetos, no passado e no presente (no caso dos antigos), clientela e motivo da opção pelo antigo (no caso dos novos).

Os comércios escolhidos foram:

GRUPO I

Armazém Santa Ana

Casa Schier (sapataria)

Confeitaria das Famílias

Feira dos Livros Usados

Padaria América

Villa Anna Biscoitos¹⁴

GRUPO II

Ao Distinto Cavalheiro (bar)

Cantina Jacobina

Jacobina (bar e restaurante)

Mercearia do Português (bar)

Velho Armazém (armazém e bar) – não respondeu.

A maioria dos comércios antigos pesquisados foi fundada por imigrantes ou descendentes e todos são empresas familiares e administradas por filhos, netos e mesmo bisnetos, com exceção do sebo de livros, que está nas mãos dos irmãos do fundador. Outra característica comum a todos é a época de fundação – anterior a 1950. Já os comércios novos são administrados pelos fundadores e datam do início do século XXI.

Os comércios antigos são fiéis à proposta inicial; as mudanças implementadas decorreram de adequações necessárias às exigências do mercado. Constata-se uma linha que é mantida e atualizada, isto é, há elementos da proposta inicial e elementos incorporados posteriormente. Quanto aos novos, foram criados com uma proposta e assim as mantêm.

Com relação ao endereço, no grupo I todos permanecem no local de sua fundação, exceto a Padaria América, que mudou de endereço mas está no mesmo local há mais de sessenta anos, e a Feira de Livros Usados, no endereço atual há 35 anos. No grupo II não houve alteração. Quanto ao espaço arquitetônico, em ambos os grupos todos sofreram algum tipo de reforma

contudo mantiveram as características originais, sobretudo na parte externa. Os comércios do grupo II foram estabelecidos em espaços antigos e todos, coincidentemente, haviam sido ponto de comércio no passado.

Na parte interna, os móveis também sofreram mudanças. Com exceção do sebo de livros, no grupo I, as reformas, quando realizadas, preservaram parte dos móveis antigos. É interessante notar que justamente o comércio que trabalha com objetos antigos – os livros – foi o que mais renovou seu interior. A sapataria, que também alterou a parte interna significativamente, mantém parte de sua história no pequeno museu no escritório localizado no sótão, além de uma selaria, que não funciona mais, com todos os móveis e equipamentos. No grupo II os móveis, quando não originalmente antigos, foram feitos sob medida. No entanto, ao entrar nos estabelecimentos novos, a sensação de atmosfera antiga é muito forte.

No grupo I, os equipamentos são mantidos ou na decoração ou mesmo em funcionamento. Na padaria e na fábrica de biscoitos, os velhos equipamentos ainda funcionam normalmente; na sapataria, estão preservados como peças de museu; no armazém, a balança antiga e os balcões frigoríficos continuam em uso. No sebo, somente uma registradora antiga faz parte da decoração.

Objetos de estabelecimentos de ambos os grupos possuem histórias pitorescas. No grupo I, a fábrica de biscoitos mantém o forno do começo do século XX que foi o primeiro forno elétrico da cidade; no armazém, malas que hoje decoram prateleiras foram utilizadas pelos avós do proprietário, imigrantes ucranianos, quando saíram de seu país natal para iniciar uma vida nova no Brasil; na padaria, duas máquinas ainda em funcionamento têm idade superior a cem anos e foram compradas de segunda mão de Itália e Alemanha. O grupo II, cujo comércio mais antigo tem apenas onze anos¹⁵, apresenta histórias mais curiosas – talvez pelo fato de condensarem, em seu espaço, objetos vindos de vários locais, doados por clientes, emprestados, achados em sebos ou em caçambas de lixo. Três desses comércios foram eleitos depositários de memória pelos frequentadores. O gerente do Jacobina Bar afirmou que o estabelecimento chegou ao ponto de rejeitar objetos antigos por não ter mais onde acondicioná-los. Certa vez um cliente baiano, de passagem pela cidade, ficou tão encantado com a atmosfera do bar que prometeu voltar e trazer uma placa de carro de sua cidade na Bahia, que se chama Jacobina. A placa hoje enfeita uma das paredes de madeira do estabelecimento. Outras curiosidades do Jacobina (tanto o bar como a cantina) são placa de metal do elevador de um edifício antigo da cidade, uma máquina de escrever em braille e um carimbo pirográfico da centenária e atuante fábrica de chá curitibana Matte Leão¹⁶.

Embora não conste das respostas dos questionários, ambos os espaços contêm curiosas coleções e objetos que foram transformados em decoração, como cortinas de gravatas antigas, uma série de máquinas de escrever e o cardápio, que é ilustrado com propagandas antigas. Em virtude do volume e da variedade de relíquias acumuladas, profissionais da área de publicidade e cenografia com frequência tomam emprestados objetos do recinto. No bar Ao Distinto Cavaleiro a atmosfera começa na placa do estabelecimento. As mesas são vitrines que abrigam objetos

antigos de cavalheiros; uma delas homenageia o barbeiro vizinho, que está na ativa há mais de trinta anos. Outra curiosidade é o jornal, doado por um cliente, datado de 16 de novembro de 1889, um dia depois da Proclamação da República. O doador não sabia da existência do jornal completo, emoldurado com vidro e feltro; o proprietário do bar o descobriu quando foi trocar a moldura.

A opção dos empresários do grupo II em abrir um comércio com atmosfera antiga foi motivada por razões diferentes: um deles fez essa escolha em virtude do local que encontraram – uma antiga farmácia; outro porque havia morado em Portugal e trouxe de lá a ideia; o proprietário dos dois Jacobinas¹⁷ propôs, desde o começo, um espaço de memória, a que ele se refere como “a casa da avó”.

A hipótese da influência europeia sobre a cidade foi descartada por ambos os grupos. Os comércios antigos, quase todos fundados por imigrantes ou descendentes, não sentem hoje nenhuma característica étnica predominante em sua clientela. A diferença entre os grupos é que no I¹⁸ a clientela é mais tradicional, enquanto no II a procura é mais variada. No Jacobina um dos clientes emprestou um objeto para decoração em troca de um copo de chope toda vez que for até lá. Comum também aos dois grupos é o atendimento individualizado e pessoal. Os comércios pesquisados são responsáveis pela sobrevivência de várias famílias, variando de cinco a quarenta, incluídos os funcionários.

Com relação às lojas de departamento e grandes redes de supermercado, a opinião do grupo I é unânime e previsível: concorrência desleal devido ao preço baixo, atendimento impessoal e facilidade de compra em virtude da variedade de produtos.

Unânime também é a opinião sobre o projeto de futuro para cada comércio: todos esperam continuidade e muitos preveem ampliação do número de estabelecimentos. O armazém pretende continuar exatamente como é e ser um dos únicos do gênero de secos e molhados do estado do Paraná ainda em funcionamento.

Os estabelecimentos novos, ao optarem pelo cenário antigo, evidentemente visaram, em primeiro lugar, ao retorno financeiro. No entanto, o movimento que ocorreu em três deles remete a dois conceitos de Walter Benjamin, o de narrador¹⁹ e o de flâneur. Esses espaços tornaram-se locais de possíveis encontros assim como os pequenos comércios de outrora, ponto de vista defendido por Ana Fabri Carlos. É interessante notar que os novos comércios é que parecem assumir esse papel, e não os antigos de fato. Esses espaços tornaram-se ímãs de pessoas que vêm contar suas histórias, trazer objetos ou apenas buscam o encantamento que o ambiente propicia; é a nostalgia de uma época nem sempre vivida, mas que remete a um tempo de menos tensão e de menos perigo, um tempo mais dilatado, quando onde as relações humanas eram mais afetuosas. São pequenos momentos de abandono do papel de homem da multidão para a assunção do papel de flâneur.

Os comércios originalmente antigos possuem os objetos já como parte de um contexto, objetos biográficos que envelheceram junto e que fazem parte de uma mesma história. Já os novos estabelecimentos, ao reunir objetos de várias procedências e com histórias individuais, possuem uma energia diferente, como se neles se realizasse um tributo ao passado. Funcionam, de fato, como pequenos museus.

Os comércios antigos, todos empresas familiares que, com exceção da livraria de usados, passaram de geração em geração, procuram preservar, cada um à sua maneira, sua história. Embalagem com fotos do passado são utilizadas por dois comércios – a padaria e a fábrica de biscoitos. A sapataria guarda sua história nos dois “espaços-museu” que mantém na loja. O armazém, por sua vez, é o retrato fiel da memória. Nele, novos objetos foram incorporados aos antigos, um livro escrito folha a folha iniciado há quase um século. “Há quem passe a vida na mesma casa de família com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição”, disse Dom Casmurro. Esses comércios são a casa da avó, a casa de família, onde cada objeto e cada canto da arquitetura foram testemunhas do tempo.

Na reportagem do jornal Gazeta do Povo sobre os comércios por mim miniaturizados, a arquiteta e professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR) Maria Luiza Marques Dias comenta que o fato de ser antigo não garante a carga de afeto e aconchego necessários para que algum lugar se torne patrimônio. Patrimônio, segundo ela, é carinho, é cuidado, é acolhida. “As paredes”, diz Maria Luiza, “têm mais do que ouvidos. Têm olhos, cheiros... São testemunhas de uma parte da vida do bairro, e por consequência, da cidade” (FRANCO, 2007, p. 9). O comércio, de acordo com ela, tem um significado particular: um lugar de troca, acaba ultrapassando o lado comercial e alcança o afetivo. A arquiteta, porém, afirma que o antigo bom é o antigo autêntico; a opção por uma decoração que relembra o passado é apenas um modismo passageiro cujo estilo tem sido explorado exaustivamente nos bares e restaurantes da cidade. Essa afirmação é verdadeira, mas, de qualquer forma, alguns pontos, como três dos aqui pesquisados, encontraram ressonância junto à população e transformaram-se, tomando emprestado uma expressão poética usada por Walter Benjamin, em pequenas casas de sonho²⁰. Não são antigas, porém carregam um somatório de pequenas memórias que acabam impregnando o ambiente do afeto citado pela arquiteta.

A museóloga Zilda Kessel (2007, p. 4) afirma que um aspecto importante da memória é a sua relação com os lugares:

As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, ainda que não seja condição para sua preservação, do contrário povos nômades não teriam memória. As memórias dos grupos se referenciam também nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com estes espaços. Os lugares são importante referência na memória dos indivíduos, donde se segue que as mudanças empreendidas nesses lugares acarretam mudanças importantes na vida e na memória dos grupos.

Tanto os comércios novos como os antigos por mim analisados dão ensejo, de variadas formas, a relações de construção de memória, no sentido indicado por Zilda Kessel. Tais relações

parecem apontar para algo inerente ao homem. No filme Farenheit 451, de François Truffaut (1966), quando uma lei ordena a queima de todos os livros, um grupo de resistência encontra uma saída para a preservação da memória, retirando-a dos objetos: cada membro do grupo decora um livro e o recita diariamente para que seu conteúdo não seja perdido. Por meio dos roomsboxes, procurei fazer um experimento similar.

[...] não te reconheço Curitiba a mim já não conheço a mesma não é outro eu sou...

Dalton Trevisan

Referências bibliográficas

ALBINO, Nanani. Um corte na memória da cidade. *Jornal O Correio de Notícias*, 28 fev. 1986.

AUGÉ, Marc. *O sentido dos outros. Atualidades da Antropologia*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Charles Baudelaire. *Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. *Obras Escolhidas III*.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 12. ed. 2004.

_____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003

CAMARGO, Iberê. Disponível em: <<http://iberecamargo.uol.com.br/>>. Acesso em: jul. 2006.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Repensando a construção do espaço. *Revista de História Regional*, v 3, n. 1, 1998.

CARLOS, Ana Fabri Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole – a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

DIAZ, Marília. Cartografias da memória. In: PIRES, Rita. *Espaços curitibanos – Homenagem a antigos comércios. Catálogo de Exposição*. Curitiba: Artes e Textos, 2006.

DOMENÈCH, Miguel; IÑIQUEZ, Lupicínio; TIRADO, Francisco. George Herbert Mead y la psicología social de los objetos. *Revista Psicologia & Sociedade*, 15, n. 1, Porto Alegre, 2003.

FERNANDES, José Carlos. O arquipélago de Curitiba. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 mar. 2007.

FOLHA DO COMÉRCIO, *A história continua...* Curitiba, 1 jul. 1990.

FRANCO, Anna Paula. O passado em mínimas proporções. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 11 mar. 2007.

FROCHTENGARTEN, Fernando. Memória e colonização em Carlos Drummond de Andrade. *Revista Psicologia & Sociedade*, 16, set./dez. 2004.

GALINDO, Rogério. W. Somos todos surdos? *Cultura G: Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 jul. 2006.

GONÇALVES, José R. S. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan./jun. 2005.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *O cavalo perdido e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 280

HILLMAN, James. Entre vistas: conversas com Laura Pozzo sobre psicoterapia, biografia, amor, alma, sonhos, trabalho, imaginação e o estado da cultura. São Paulo: Summus, 1989.

JORNAL O ESTADO DO PARANÁ. Comércio nasce com os tropeiros. 29 mar. 1979.

KESSEL, Zilda. Memória e memória coletiva. Disponível em: <www.museudapessoa.net>.

LACAN, Jacques. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. O seminário, livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LEAL, Miguel. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. Revista de Comunicação e Linguagens, n. 32. Lisboa, jul. 2003.

MACEDO, Rafael G. Freguês de caderno. Curitiba: Fundação Cultural, Boletim Informativo 8, ano 2, fev. 1975.

MARINA, José Antonio. Teoria da Inteligência criadora. Lisboa: Caminho, 1995.

NASCIMENTO JR., Osvaldo. Curitiba 300 anos de comércio lojista. Curitiba: Neoprint, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et al. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PESSOA, F. Fernando pessoa: obras em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. O eu profundo e os outros. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

SILVEIRA, Flávio L. A.; LIMA, Manuel F. Por uma antropologia do objeto documental: entre “a alma nas coisas” e a coisificação do objeto. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, v. 11, n. 23, jun. 2005.

¹Alfaiataria Riachuelo, 1932; Armazém Sant’Ana, 1934; Bar Stuart, 1904; Confeitaria Caruso, 1954; Casa da Azeitona, 1952; Casa Hilú, 1928; Casa Schier, 1930; Confeitaria das Famílias, 1945; Feira dos Livros Usados, 1942; Mercadinho São Jorge, 1958; Padaria América, 1915; Villa Anna Biscoitos, 1907.

²Essa pesquisa foi feita em 2005 e 2006. De lá para cá, dezenas de estabelecimentos – quase todos bares e restaurantes – foram abertos em Curitiba com essa mesma característica.

³Segundo a definição da Unesco, “patrimônio é o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio cultural e natural é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade”. Disponível em: <www.unesco.org.br>.

⁴“Tenho sublinhado ainda que os ‘patrimônios culturais’ seriam entendidos mais adequadamente se situados como elementos mediadores entre diversos domínios social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre categorias cruciais, tais como passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres, etc.” (GONÇALVES, 2005, p. 16).

⁵Tropeirismo deriva da palavra “tropeiro”, que por sua vez vem de tropa, numa referência ao conjunto de homens que, montados em mulas, transportavam gado e mercadoria no Brasil colônia. O termo tem sido usado para designar principalmente o transporte de gado da região do Rio Grande do Sul até os mercados de Minas Gerais, posteriormente São Paulo e Rio de Janeiro.

⁶Botânico francês (1779-1853) que fez várias expedições pelo Brasil no início do século XIX.

⁷Segundo Cardoso (1998), “lugares, no sentido antropológico do termo, podem, no entanto, constituir-se, pelo menos parcialmente, em não lugares, que se tornam, dessa forma, menos assépticos, impessoais e solitários. O lugar antropológico cria o que é organicamente social; o não lugar cria uma contratualidade solitária estabelecida pela mediação de palavras, signos e textos” (CARDOSO, 1998, p. 2).

⁸ Jacques Lacan, psicanalista francês (1901-1980). O inconsciente, segundo ele, “não é o lugar das divindades da noite” (LACAN, 1979, p. 29).

⁹“Tantas mudanças ocorreram em tão pouco tempo que oito meses depois da visita de Mr. Herbert os antigos habitantes de Macondo se levantaram cedo para conhecer a própria aldeia.” (Gabriel García Márquez, Cem anos de solidão. São Paulo: Editora Record, 2005.).

¹⁰Nessa obra, o filósofo analisa espaços variados, como a casa, os móveis, as dimensões, os cantos.

¹¹Violette Morin, autora do livro *L’Objet*, de 1969, citado no livro *Memória e sociedade*, de Ecléa Bosi.

¹²A pesquisa de campo e a fundamentação teórica foram desenvolvidas no âmbito de uma especialização em Museologia, desenvolvida na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Embap, em 2007. A monografia para a obtenção do título de especialista em Museologia partiu de meu projeto plástico, cujo resultado culminou em uma exposição intitulada ESPAÇOS CURITIBANOS – Homenagem a Antigos Comércios, realizada em 2006.

¹³Na exposição ESPAÇOS CURITIBANOS, doze comércios foram homenageados em forma de miniatura. Já na pesquisa de pós-graduação selecionei seis desses comércios antigos e cinco comércios novos mas ambientados como se fossem antigos.

¹⁴O primeiro nome desse estabelecimento foi Biscoitos Glória, mas depois de um entrave com a fábrica de leite Glória na década de 1980, houve a necessidade de mudar de nome, e então surgiu a Villa Anna.

¹⁵Dado atualizado, já que a pesquisa foi feita em 2006 e naquela época o estabelecimento a que se faz referência teria apenas cinco anos. Todos os comércios, com exceção do Velho Armazém, estão em funcionamento. Curioso citar que o Velho Armazém, no início da pesquisa, foi confundido com um estabelecimento original, tamanha sua semelhança com antigos comércios.

¹⁶Criada em 1901 e ocupando um espaço privilegiado num dos bairros centrais da capital paranense, a empresa foi vendida para a Coca-Cola em 2007. Seus produtos, porém, ainda são fabricados pela nova empresa, que preserva a marca antiga. O prédio foi vendido, em 2010, para a Igreja Universal, para espanto e desgosto de arquitetos e profissionais ligados à área cultural.

¹⁷Quando esta pesquisa foi realizada, o proprietário desse estabelecimento possuía dois restaurantes. Hoje, em 2012, a empresa possui quatro estabelecimentos, todos cenografados à moda antiga. Um deles homenageia os anos 1950; outro, montado numa antiga estofaria e cujo nome é Estofaria, tem toda a decoração e mobiliários relacionados a esse ofício. Um dos lugares para sentar, por exemplo, é um banco antigo de Kombi e todas as cadeiras têm algum tipo de estofamento. Nas paredes, antigos assentos estofados são utilizados como revestimento.

¹⁸Refiro-me aqui somente aos seis estabelecimentos pesquisados, mas vale acrescentar que todos eles – os outros seis não citados na pesquisa, mas presentes na exposição Espaços Curitibanos – mantêm suas características originais e estão nas mãos de descendentes e também se oferecem como pequenos museus.

¹⁹“O narrador é alguém que retoma o passado no presente na forma de memória; ou que aproxima uma experiência situada num ponto longínquo do espaço” (Gonçalves, 2003 p. 176).

²⁰Walter Benjamin, em sua obra inacabada *Das Passagen-Werk*, refere-se ao museu como um lugar de sonhos; um espaço de identificação do imaginário coletivo em que este procura, na arqueologia do passado, uma impregnação nostálgica e libertadora. São, de acordo com ele, casas de sonho. Essa sensação de nostalgia reconfortante está inserida nos espaços comerciais antigos; tanto nos originais como nos construídos (LEAL, 2003).

RELATOS E EXPERIÊNCIAS

Cultura popular e gestão municipal: o caso do(a) Jaraguá-cabeça-de-cavalo em Anchieta, Espírito Santo

Gabriela Alvarenga Prestes

Graduada em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense

Assistente local na Rocinha e Vidigal pelo programa UPP Social, Rio de Janeiro

gap.producao@gmail.com



A cidade de Anchieta tem sua origem ligada à aldeia de Iiritiba, também chamada Reritiba, fundada em 1561 pelo padre e jesuíta José de Anchieta. Situada no litoral sul do estado do Espírito Santo, seu cenário é marcado pela história de vila de pescadores que preserva importantes registros históricos, como a igreja Nossa Senhora de Assunção, em que foi descoberto um dos altares mais antigos do Brasil; a Casa da Quarentena, que abrigava imigrantes italianos; e misteriosas ruínas à margem do rio Salinas.

Vivi no local de 1991 a 2004, durante toda a minha infância e adolescência, compartilhando de seu cotidiano e participando de suas festas. Nesse período, percebi que Anchieta obedecia a uma ordem temporal própria, em que mudanças eram pouco perceptíveis no longo prazo.

Além de opção de refúgio de muitos turistas, principalmente mineiros, por suas praias e paisagem privilegiadas, também é o município em que estão localizadas uma usina da Companhia Siderúrgica de Ubu (CSU) e a Usina de Pelotização da Samarco Mineradora Ltda., instaladas desde 1977 na comunidade de Ubu.

Por meio de uma parceria entre prefeitos e empresas da região sul capixaba, sob coordenação do governo do estado, por intermédio do Plano Estratégico Espírito Santo 2025, lançado em 2010, foi elaborada a Agenda Estratégica Regional Sul Capixaba. Uma das ações nela previstas é o projeto de expansão industrial da Samarco Mineradora Ltda., capitaneado pelas empresas Vale do Rio D

(hoje uma das principais acionistas da Samarco) e pela Petrobras, com o interesse de construir nova base portuária a fim de complementar o atendimento às plataformas que já operam e que irão operar nos próximos anos na Bacia de Campos.



Figura 1: Jaraguá na rua. Bairro Porto de Cima, Anchieta, ES Carnaval, 2010. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/guia/a-lenda-do-jaragua>>.

Durante os treze anos em que morei em Anchieta, pude observar, nos primeiros dias de Carnaval, surgir à noite, no centro da cidade, um bando de pessoas fantasiadas de bichos com cabeças de caveira de cavalo, batendo suas mandíbulas incessantemente. Os olhos eram feitos com pedaços de espelhos, e as mandíbulas, pintadas nas bordas com tinta vermelha, simulando sangue; os dentes de cavalo amedrontavam todos na cidade, principalmente os turistas e as crianças. O corpo do bicho era (e ainda é) feito de musgo seco do mangue costurado no chitão, bem pesado. Esse bicho tem o nome de Jaraguá. Corri dele em muitos carnavais!

Essa manifestação sempre me deixou curiosa, pois nunca tinha visto algo parecido. Sempre me perguntei qual seria sua origem, sua história. Em vistas de me graduar no curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, voltei a Anchieta, dessa vez não só para visitar familiares que moram lá, como também movida pela finalidade de realizar um trabalho de campo para a monografia. Além de Anchieta abrigar manifestações culturais muito antigas, é um local com que tenho relações afetivas, com o qual me identifico, potencializando a inserção no trabalho de campo.

Na monografia, tinha o objetivo de refletir sobre as interfaces entre o contexto local de desenvolvimento econômico, as ações da gestão cultural pública municipal e a valorização da cultura popular, por isso escolhi como base para meu estudo de caso a manifestação do(a) Jaraguá (não foi encontrado consenso quanto à definição do gênero).

Ao pesquisar a origem dessa manifestação popular, deparei com uma “colcha de retalhos” de memórias dos ex-integrantes e integrantes do grupo do(a) Jaraguá, boatos de pescadores e especulações de historiadores capixabas. Ao procurar seu Rubens e dona Laila, dois dos

mais antigos e hoje ex-integrantes do grupo, fui informada de que o(a) Jaraguá, antes de ser uma manifestação à parte, participava da Festa do Reisado na comunidade de São Mateus (comunidade afrodescendente localizada na zona rural de Anchieta) e no Reisado que ocorria no centro da cidade.

No entanto, ao conversar com José Luiz, representante oficial da manifestação, fui informada de que houve pesquisadores que concluíram, a partir de anotações em diários dos jesuítas, que o(a) Jaraguá seria uma “figura mitológica, produzida pelos jesuítas, com intuito da catequese, o ensinamento da arte, da agricultura e de dificultar as guerras”. Ele também relatou que, em tupi-guarani, Jaraguá quer dizer “bicho que pega”.



Figura 2: José Luiz e cabeça do(a) Jaraguá (2). Acervo próprio, 23 de abril de 2010.

Procurei saber se existia alguma dificuldade para a manutenção da “saída” do(a) Jaraguá. José Luiz pontuou a dificuldade de conseguir material para adaptar as fantasias, a fim de deixá-las mais leves, menos quentes e pesadas.

Além disso, ele ressaltou o interesse em difundir a imagem do(a) Jaraguá, visando amenizar a concepção de que se trata apenas de um bicho violento e sinistro e incluir a participação de crianças no grupo, garantindo a continuidade da manifestação. Sua ideia é de que a performance do grupo seja encarada pelos moradores e turistas como algo além de uma brincadeira, constituindo um evento popular cada vez mais cultuado e respeitado como “tradição”, pois já existe há quarenta anos de forma organizada e individual (sem participar da Festa do Reisado).

Para investigar as ações políticas da municipalidade voltadas à valorização e revitalização dessa manifestação cultural, procurei Telma Amaral, gerente de Cultura e Patrimônio Histórico. Telma me disse que vinham sendo postas em prática ações de fomento à figura popular do(a) Jaraguá, como a exposição anual de duas a três fantasias durante a grande festa da cidade e a homenagem realizada na Câmara Municipal em 2010 pela felicitação do quadragésimo aniversário do grupo.

Em consequência das atividades mencionadas acima, José Luiz comentou que o(a) Jaraguá tem sido procurado com mais regularidade para se apresentar em escolas municipais e estaduais, o que propicia maior reconhecimento do grupo pela comunidade. O crescimento da divulgação nas escolas é muito importante, pois a história local não vinha sendo trabalhada como temática para o fortalecimento do sentimento de pertencimento nas instituições educacionais locais. Embora os moradores reconheçam datas festivas civis e católicas, bem como determinados fatos históricos (como a data de fundação da cidade e da morte do padre José de Anchieta), essa dimensão da cultura local não vinha sendo devidamente valorizada entre os cidadãos de Anchieta.

Diante do acelerado processo de desenvolvimento econômico em curso, com a chegada de trabalhadores de outras regiões e a incorporação de novos valores e atitudes ligados à produtividade em escala industrial e internacional, inevitavelmente aumentam os riscos de que práticas populares espontâneas se enfraqueçam. A transformação da cidade de pequeno porte, antiga vila de pescadores, em uma cidade industrial é anunciada pela recente nomeação de Anchieta como capital da região sul do estado do Espírito Santo.

Assim, em novembro de 2010, foi lançado, pela Gerência Estratégica de Cultura e Patrimônio Histórico de Anchieta, o Edital Prêmio Anchieta Arte e Cultura, “com o objetivo de fomentar e incentivar, no âmbito do município, o desenvolvimento da arte e cultura em suas diversas expressões artísticas, no sentido de promover a diversidade cultural aos residentes no município de Anchieta”.

Apesar de o edital não prever manifestações culturais populares, o grupo do(a) Jaraguá participou. Para que o Grupo Folclórico do(a) Jaraguá (forma como a Gerência Estratégica de Cultura e Patrimônio o reconhece) participasse do edital, houve a necessidade de se adequar à classificação de “arte integrada” (esta, sim, prevista no edital), justificando-o pela linguagem teatral que permeia o(a) Jaraguá. O projeto, no entanto, indicava já no título o objetivo de “Restauração e recuperação do acervo do grupo folclórico do(a) Jaraguá.”, com base no registro audiovisual dos processos de confecção da fantasia (a secagem do musgo do mangue, a costura, a secagem das cabeças), além da coleta de depoimentos dos integrantes do grupo, com o registro da experiência e da história de vínculo de cada um com a manifestação, bem como a transmissão de informações sobre o que eles sabem a respeito do surgimento do(a) Jaraguá.

Para compreender como se deu o processo de adequação do grupo, em relação à classificação de “arte integrada” solicitada no edital do município, fui procurar José Luiz. Essa questão

terminológica não pareceu incomodá-lo, pois o grupo conseguiu ser contemplado em primeiro lugar. Ele também disse ter contado com o apoio de Telma, Sara e Joana, funcionárias da Gerência Estratégica de Cultura e Patrimônio Histórico, que os orientaram na elaboração do projeto e forneceram as instruções necessárias.

De todo modo, acompanhando esse processo de fora, pude perceber o quanto é importante, para a obtenção de resultados de maior alcance nas políticas públicas ligadas à cultura, fazer um mapeamento que permita a identificação das linguagens artísticas e culturais locais. Somente a partir daí é possível planejar adequadamente ações estratégicas de valorização, sensibilização e fomento às práticas identificadas, que sejam de real de interesse da população. A certeza de obter um resultado positivo é maior quando se tem um planejamento fundamentado numa pesquisa de dados direcionada.

Telma Amaral também nos contou que já estão em trâmite, na Câmara, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura e a criação do Fundo Municipal de Cultura e do Conselho Municipal de Cultura. No entanto, ela lamentou a dificuldade de reconhecimento, por outros setores administrativos da Prefeitura, da necessidade de uma política cultural realizada sistematicamente pela municipalidade. As diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura , de 2008, ainda são “estranhas” aos poderes Executivo e Legislativo locais. Esse impasse não é uma característica restrita a Anchieta: ele evidencia a relação que se constitui entre a teoria e a prática política, no Brasil, e entre os níveis federal e municipal.

A compreensão de que cultura consiste em um assunto de dimensão pública que necessita de mecanismos próprios e específicos de apoio e fomento é algo novo para a política municipal; trata-se de temática nunca discutida ou considerada relevante em Anchieta. Ainda assim, é notável que exista uma crescente mobilização pela elaboração de uma política cultural nesse âmbito.

O diálogo entre o grupo do(a) Jaraguá e a gestão municipal de Anchieta desencadeou, ainda que timidamente, a construção de uma consciência política e o fortalecimento da organização do grupo, que almeja agora a constituição de uma pessoa jurídica. Um aspecto positivo que detectei é o fato de a gestão municipal procurar não interferir nas decisões do grupo, estimulando sua autogestão. Acredito ser indispensável esse cuidado em manter o poder de decisão sobre toda e qualquer manifestação cultural nas mãos daqueles que a realizam.

Ademais, por meio das entrevistas, percebe-se que a gestão municipal de Anchieta se preocupa em restringir os danos e impactos socioculturais provenientes da interferência brusca de valores globais e interesses puramente econômicos na localidade.

É interessante notar o quanto ações simples de fomento, como o lançamento de um edital de cultura, podem ser eficientes, ao promover a organização de grupos artístico-culturais e o fortalecimento de processos de autogestão. No caso dos(as) Jaraguás, essa oportunidade levou

os integrantes a pensar nas possibilidades de parcerias que podem ser firmadas a favor da manutenção de um bem comum.



Figura 3: Jaraguá na rua. Bairro Porto de Cima, Anchieta, ES. Carnaval, 2010. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/anchieta-es-o-mar-responde>>.

Outro processo de transformação aconteceu dentro da Prefeitura, que, diante dos resultados obtidos com a execução do projeto realizado através do Edital Prêmio Anchieta Arte e Cultura, sentiu-se estimulada a promover possíveis desdobramentos. Existe, agora, a proposta de encaminhar uma verba anual para o grupo, condizente com os custos orçados pelos integrantes para a manutenção das fantasias e a difusão da figura do(a) Jaraguá pela região sul capixaba. Podemos interpretar esse desdobramento como um sinal de sensibilização e conscientização do governo municipal da importância não só dessa manifestação cultural em específico, como também da sistematização de políticas públicas para a cultura em geral e a cultura popular, em particular.

Inevitavelmente, na interface entre cultura e política são necessárias certas adaptações e negociações. No caso do grupo do(a) Jaraguá, isso fica patente no interesse em formalizar o grupo como associação ou grupo folclórico, definindo sua personalidade jurídica para receber os recursos públicos mais facilmente. Além disso, a fim de concorrer em editais e fazer parte do cronograma de eventos da cidade, precisará realizar o planejamento de suas atividades e a prestação de contas de forma mais sistematizada. Apesar de o grupo já contar com um tesoureiro e um líder informal, hoje suas atividades não são constantes e não têm aspecto ‘profissional’; são vistas como tarefas espontâneas, necessárias para manter a unidade do grupo e garantir a “saída” do(a) Jaraguá.

Na análise da relação entre cultura popular e gestão cultural, o importante é discutir até que ponto tais negociações e adaptações são desejadas ou impostas. Acredito que não se deve interferir na maneira pela qual o grupo/artista popular se organiza e se expressa; pelo contrário, ela deve ser respeitada e levada em conta no planejamento de ações culturais do governo. Ao

mesmo tempo, novas possibilidades de organização e financiamento podem ser apresentadas. De qualquer modo, meu estudo de caso sugere que essa relação pode ser frutífera, desde que haja abertura e sensibilidade de ambas as partes.

Entrevistas:

1. José Luiz Carvalho Dollingör ou “Zé’ Luiz”, representante oficial da manifestação do(a) Jaraguá: dias 23 de abril de 2010 e 27 de maio de 2011.

2. Dona Laila, ex-integrante do Reisado de São Mateus e do Congo Força da Raça, ou o chamado “Tambor” de São Mateus: dia 27 de janeiro de 2011.

3. Seu Rubens, ex-integrante do Reisado de São Mateus (era Jaraguá) e do Congo Força da Raça, ou o chamado “Tambor” de São Mateus: dia 27 de janeiro de 2011.

4. Telma Amaral, gerente Estratégica de Cultura e Patrimônio Histórico Municipal: dia 23 de maio de 2011.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

¹Para saber mais, consultar: <<http://www.litoralsulcapixaba.com.br/santuاريو/santuاريو.htm>>. Acessado em: 20 set. 2011.

²O rio Salinas é afluente do Benevente, o principal rio da cidade. Sobre as ruínas, não se sabem ao certo sua origem nem sua função. Para saber mais, consultar: <[http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/0064C3E0D30A4FB68325742B004C5CBB/\\$File/invent_Anchieta.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/0064C3E0D30A4FB68325742B004C5CBB/$File/invent_Anchieta.pdf)>, p. 29. Acessado em: 20 set. 2011.



Quem disse que não existe a ciência do ceramista?

Fátima Branquinho

Antropóloga, professora associada do Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente (PPG-MA), lotada no Departamento de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), e procientista Uerj/Faperj. Foi coordenadora adjunta do PPG-MA na gestão 2006-2008

Maria Aparecida Lopes Nogueira

Antropóloga, professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, lotada no Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É coordenadora do Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros (Naseb/UFPE).



Durante três anos, de 2008 a 2011, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), foi desenvolvida uma pesquisa etnográfica com 53 ceramistas fluminenses – populares ou acadêmicos – em ateliês, centros de pesquisa e/ou mostras de cerâmica nos municípios de Paraty, Itatiaia, Resende, Paracambi, Rio de Janeiro, Itaboraí, Magé, Tanguá, Rio Bonito, Cachoeiras de Macacu, Rio das Ostras, Barra de São João, Saquarema, Araruama e Nova Friburgo; tudo devidamente registrado em fotografias e audiovisual. As filmagens realizadas pela equipe da pesquisa, composta por alunas da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), foram editadas em um documentário de dezoito minutos, com auxílio da Faperj, que recebeu da Ancine o registro CPB 11013690. Nesse relato, as falas dos que permitiram as conversas e observações em seus ateliês não estão identificadas. Outra fonte de pesquisa foram os artigos publicados por pesquisadores do campo da arte que têm a cerâmica como objeto de estudo e/ou como prática. No relato, tais artigos são fonte de pesquisa: a antropologia das ciências e das técnicas investiga campos científicos como campos políticos de produção de verdades sobre a realidade, considerando que a produção de conceitos e de contextos é indissociável.

Quem disse que não existe a ciência do ceramista? Essa é a principal questão que norteia a elaboração deste relato sobre os principais resultados, obtidos até agora, dessa pesquisa conduzida no campo da antropologia das ciências e das técnicas. Nesse campo, duas noções são muito caras. A primeira está relacionada à possibilidade de fazer a etnografia de uma técnica traduzida em um conjunto de objetos: a cerâmica. A segunda é a consideração da rede sociotécnica como locus de produção de conhecimento sobre a realidade por autores/atores humanos ou não humanos. No limite, esta pesquisa busca experimentar a flexibilidade conceitual das duas noções acima. Pretendemos, assim, contribuir para o exame de limites e possibilidades da teoria do ator-rede¹, mesmo admitindo que o material empírico necessário para formular conclusões que contribuirão para o campo das ciências sociais, em que pese o trabalho realizado nos últimos três anos, ainda não tenha sido completamente reunido.

Não foi difícil observar que a cerâmica **fala** aos olhos sobre conceitos e visões de mundo, porque processos que concebem técnicas desaguam num oceano de modos de vida e trabalho, traduzindo aspectos particulares sobre como a sociedade se organiza. A cerâmica é um quase objeto, como escreve Latour (1994), já que vai além da natureza-barro. É cultura-técnica. É quase sujeito: traz diversos atores para a cena que protagoniza, agenciando-os numa rede sociotécnica ao mesmo tempo sensível e inteligível, estética e ética. A cerâmica é, assim, objeto técnico e sujeito dotado de um tipo de ação. Um aspecto da humanidade que constitui a inumanidade desse objeto está presente na fala de um pesquisador da arte cerâmica, em depoimento colhido em novembro de 2010: “Sempre que penso na Sala do Artista, imagino o roteiro que esse objeto percorreu até chegar aqui... então, ele não é limpo, puro... é carregado de uma identidade que se origina nas questões pessoais de quem produziu a peça”. Outro especialista em arte completa: “Os objetos têm um significado, tanto pelo uso que se faz deles quanto pelo que herdamos de quem os fez” (depoimento dado às autoras em dezembro do mesmo ano). E, nas palavras de uma ceramista: “Eu fui menina pobre nascida no grande sertão, andava na terra quente... sou lá da Paraíba, minha mãe ficou viúva... minha mãe, na feira, lá, vendia muito desse pratinho de barro assim... muito parecido com o que eu faço aqui hoje” (janeiro de 2010).

Se, por um lado, os ceramistas são unânimes na referência à tradição transmitida de uma geração a outra – um saber de alguém da família ou algo da história familiar –, por outro, a cerâmica pode falar de uma tradição coletiva não familiar, como a retratada nas palavras de outra ceramista: “Foi a partir dela que comecei a desenvolver meus antepassados em mim... foi uma pesquisa que fiz... esse trabalho que expus é baseado na parte indígena, é grafismo indígena... chamei de rito de passagem” (depoimento colhido em maio de 2009).

O fazer do ceramista revela outras faces desse argumento sui generis da inversão dos papéis comumente assumidos entre sujeito e objeto. Muitos contam que moldam o barro de acordo com a “vontade dele”, que se impõe à do artista. Segundo um relato de 2008: “Às vezes eu quero moldar de um jeito e ele teima em ficar de outro, ou mesmo me conduz a outra forma que não era a que imaginei... Se eu teimar, quando abro o forno, a peça está quebrada”. Sujeito e objeto são cúmplices nos ateliês, tanto quanto o são na formação da natureza reconstruída

pelos cientistas nos laboratórios, em objetos científicos ou em objetos técnicos. Os ceramistas entendem que, se o sujeito impuser sua vontade sobre o barro, isso pode significar a perda da obra. A cerâmica aparece quase como “um filho que ensina o desapego pela perda da obra”. É a cerâmica moldando o ceramista, no reconhecimento de que também nós somos quase sujeitos, quase objetos, híbridos de natureza e cultura: uma parte de nossa humanidade é constituída de inumanidade (Branquinho, F.; Santos, J., 2007).

Os ceramistas entrevistados, em sua maioria, concordam com a ideia presente na fala de um deles, segundo a qual uma peça “pode demorar dez dias pra ficar pronta... tem que ficar ali desbastando... aí, tem que alisar, depois alisa de novo, bota pra esquentar, esmalta... é processo complexo... o tempo todo é muita química, é física, é matemática”. Para Valladares (1978:05), todos esses fazeres e saberes são “conhecimento adquirido dos antepassados”.

A cerâmica mistura ciência e natureza numa alquimia da memória, revelando a noção de tradição própria aos ceramistas de modos diferenciados. Como expressão da subjetividade – imaginar a peça e manusear o barro –, tem resultado no objeto cerâmica, na arte que revela valores cognitivos, materiais, existenciais, sentimentais, ambientais que são indissociáveis a esse fazer. Trata-se de um diálogo entre natureza e ser humano que traduz a noção de complexidade nos termos de Edgard Morin (1980) e da nova aliança de Ilya Prigogine (2009). Nesse sentido, um ceramista diz:

O barro é uma coisa orgânica, que trabalha com os quatro elementos. É primordial, é operante internamente, e modifica até o ambiente. A argila transforma quem faz e quem vê... cerâmica não é uma arte simples, é complexa; ela leva água, terra, fogo e ar, e eu... coloco muita energia... O barro é a matéria-prima, ele é da natureza, é minha mão de obra, minha ferramenta, se ele não existisse, eu não seria. É como o sangue, sem ele eu não existiria... (Depoimento colhido em julho de 2010.)

Sinérgico e sinestésico, o fazer cerâmica pode traduzir, ainda, conhecimento sobre cuidados com a saúde ou constituir mesmo uma terapia. A capacidade que a atividade de produzir cerâmica tem de trazer paz, prazer, bem-estar é sempre associada a sua sobrenatureza. Os ceramistas dizem que o barro “tem poder”, indicando, de certa forma, a indissociabilidade entre corpo e alma, entre matéria e espiritualidade: “A cerâmica é algo de muito prazeroso mesmo... Mexer no barro para mim... eu sinto muita paz, uma quietude maior... é um momento assim de relax”.

As falas dos ceramistas referentes à descrição do significado atribuído à cerâmica, ao processo de sua manufatura e a si mesmos traduzem a indissociabilidade entre natureza e cultura, sujeito e objeto, evidenciando a condição híbrida de ambos:

Eu acho que a criatividade funciona, na maioria das pessoas, dessa forma: ela tem a ideia, passa pro papel, depois ela vai executar, e no momento da execução, vem outro pensamento... Na cerâmica a gente vai elaborando, a gente vai se transformando, e as suas peças também vão se transformando junto... A linguagem do barro é espontânea, ele vem se transformando, você vai se transformando... (Depoimento colhido em setembro de 2009.)

Singularidades, peculiaridades e pontos comuns aos ceramistas, tanto das tradições populares como especialistas em arte dos círculos acadêmicos, refletem, além de delicadeza, conhecimento, afeto e sofisticação envolvidos no processo do fazer cerâmica. É muito presente entre os ceramistas a noção de que o parâmetro para a criação da peça está no outro: “Gosto de criar. Criatividade é pensar algo hoje à noite e amanhã realizar. Pegar um bloco maciço e fazer uma obra... O que mais me satisfaz é a alegria que vejo nos olhos das pessoas quando veem as peças... Me sinto honrada e feliz por pessoas se interessarem pela cerâmica” (depoimento colhido em maio de 2009).

Uma ligação desse processo criativo com o que é compreendido como a dialogia masculino/feminino também é estabelecida pelas peças, como expressa uma ceramista:

O trabalho da cerâmica tem esse trabalho de desenvolver, mas tem o trabalho de trabalhar pra desenvolver... é um trabalho pesado... tem que trabalhar muito, se você não trabalha de oito a dez horas por dia, você não pode se considerar um ceramista... Eu... eu acho que eles [os homens] pensam que é coisa de mulher... As pessoas ficam meio assim... acham que é coisa de mulher, eu não acho, pelo contrário, é um trabalho masculino, porque é um trabalho pesado, muito pesado.

Outra expressão do que é feminino e masculino no fazer/saber do grupo entrevistado aparece na identificação e na separação das tarefas que cabem às mulheres e aos homens: “Só posso me dedicar à minha arte porque minha mulher cuida do meu filho e da nossa comida”. Há, ainda, os casais que trabalham juntos distinguindo o fazer da mulher e do homem: “Ela é quem pinta as peças que faço”. Ou, ainda, numa observação mais direta: “O engraçado é que 99% são mulheres, acho que tem a ver com a sensibilidade feminina, mas tradicionalmente é uma profissão masculina”. Essa observação vai integrar o quadro das controvérsias e contradições comuns que permeiam a condição humana, fermento do fazer científico. Para outros ceramistas, ao contrário, a profissão é tradicionalmente feminina:

É um trabalho predominantemente feminino, os homens quando ajudam é só em relação a coisas assim, do peso, carregar o barro pra carroça, o barro que elas tiram na beira do rio ou do quintal de casa ali mesmo pela comunidade, carregam no carro de boi, levam pra casa, colocam pra secar... durante um ano esse barro tem que ficar descansando, só depois desse um ano é que elas vão começar a trabalhar. (Depoimento colhido em março de 2010.)

Para os ceramistas, o tempo da cerâmica exprime um universo preñado de sensibilidade. Os resultados aqui descritos sugerem – tal noção merece ser investigada – que se trata de um tempo cíclico, porque aprofunda experiências que se repetem, que são feitas de novo, na própria oficina e em espaços de outros ceramistas em diferentes tempos e lugares, numa eternização da peça de cerâmica, da obra, do fazer. O tempo da cerâmica atravessa a controvérsia relacionada ao que pode ser considerado erudito e popular em arte, como formula um ceramista:

Folclore e cultura popular devem ser tratados como sinônimos ou como expressões equivalentes sobre a realidade. E é assim que eu entendo porque, pra mim, tanto faz falar de folclore ou cultura popular... Folclore não é coisa velha, parada no tempo, o folclore é todo um processo dinâmico de

formação da vida. Mas, a pessoa que está me ouvindo não tem essa dimensão da palavra “folclore”, achando que por ser folclore não é arte. (Depoimento colhido em junho de 2008.)

A influência da natureza sobre o processo de fazer cerâmica é traduzida por um ceramista fluminense, ao fazer uma observação sobre ceramistas maranhenses: “Exato no verão, que é o tempo de estiagem aqui, lá já começa a chover, e aí já não presta pra elas continuarem queimando as louças que são o trabalho delas de cerâmica, e elas fazem umas peças assim, super-rústicas, muito bonitas, mas que o processo de feitura traduz uma complexidade impressionante” (depoimento colhido em dezembro de 2009).

Ademais, o fato de tais peças serem consideradas ao mesmo tempo rústicas e complexas parece sintetizar indicativos ou revelar sinais de que são mais do que peças de barro: são obras de arte. Se eleita como peça de arte, a cerâmica sai do anonimato e transforma-se em objeto que traduz, de um lado, certa maneira de se relacionar com a natureza e, de outro, as classificações e critérios dos pesquisadores em artes, a construção disciplinar e institucional do campo da arte. Afinal, tais peças falam da ambiguidade do que pode ser considerado arte e do que não pode. Que ciência, que conhecimento arbitra sobre isso, indicando o caminho sobre o que é arte “de verdade”?

A observação das características comuns aos saberes popular e científico sobre a cerâmica pode reiterar a hipótese que originou a pesquisa, segundo a qual ambos são saberes sobre uma realidade híbrida de natureza e cultura. Quem primeiro observou a aproximação do conhecimento tradicional, baseado em critérios do sensível, com o conhecimento dito moderno, fundamentando-se na matematização da experiência, foi Lévi-Strauss (1976, p. 30), que se refere de modo simétrico aos procedimentos de classificação de universos empíricos, afirmando que “a exigência de ordem (...) está na base de qualquer pensamento”. Igualmente, para a antropologia das ciências e das técnicas, tanto o conhecimento tradicional como o científico não separaram a coisa em si dos homens entre eles. Tal observação permite a não hierarquização desses saberes. Se, para os artistas populares a cerâmica traduz tradição familiar, funciona como terapia, etc.; para os pesquisadores em arte, outras categorias e interpretações emergem, sem excluir as primeiras. Tais categorias balizam a organização de exposições, a escolha de expositores:

Às vezes a gente costuma trabalhar em constante diálogo com os artesãos, assim, eles costumam mandar as peças... São eles que escolhem porque não interessa pra gente trazer aqui o que é só esteticamente mais bonito, mas também aquilo que faz algum sentido pra ele. Sejam peças utilitárias, sejam peças decorativas, mantemos um diálogo muito grande... Aquilo ali é expressão daquele lugar, então por isso a gente tem uma preocupação em produzir um catálogo aonde a gente vai trazer informações sobre a sociedade, sobre a economia, sobre os aspectos políticos, os aspectos culturais e a técnica em si, como é que se dá essa relação entre o artesão, o artista e o artesanato em si, dentro daquela comunidade, dentro daquele contexto, a importância, como é que as coisas funcionam. (Depoimento colhido em março de 2009.)

Em síntese, o estudo sobre a cerâmica do ponto de vista da antropologia das ciências e das técnicas ecoa uma questão clássica da antropologia, que não é evidente e demanda investigação: se

a distinção hierárquica forjada pela ciência moderna – entre os que têm a ciência como principal instrumento de leitura da realidade e os que não têm – pode estar relacionada à indissociabilidade entre conceitos e contextos, entre a constituição dos campos científicos e a constituição social. Tal questionamento subjaz à adoção da postura de alguns acadêmicos do campo da arte que foram entrevistados nesta pesquisa. Tais entrevistados se recusaram a estabelecer distinção entre peças consideradas como arte e como artesanato. Esse é um exemplo das controvérsias científicas que caracterizam a constituição dinâmica, viva, dos diferentes campos do conhecimento e que se traduzem e se expressam, na sociedade, de diferentes maneiras: nos museus, galerias, críticos, mídia, a toda a sociedade. Talvez os entrevistados não concordem com os critérios relativamente arbitrários que servem de pilares ao campo da arte – aos campos científicos em geral –, talvez não concordem com o fato de tais critérios fundamentarem o estabelecimento de hierarquia entre atores desse campo. Em depoimento colhido em novembro de 2010, um ceramista da academia, pesquisador do campo da arte, assim se referiu a peças de cerâmica de origem tradicional e de arte contemporânea: “Ambas querem dizer alguma coisa, revelam algo ou estão carregadas daquilo do que o artista é”. O que esse relato pretende instigar é a oportunidade do debate sobre esse questionamento baseado na antropologia das ciências e das técnicas cujo pilar é a assunção da estreita relação entre epistemologia e política, entre as discussões sobre a natureza do conhecimento e a possibilidade de democracia.

A percepção da construção simultânea da cerâmica e do universo socioambiental, dentro do qual esse objeto de arte opera, revela que a produção intelectual e da estrutura social são irmãs gêmeas. Tanto o ambiente fluminense como o conhecimento construído sobre ele, no processo de fazer cerâmica, constituem parte da sociedade fluminense, constituem a nós mesmos e falam sobre como podemos valorizá-lo por meio dos nossos saberes e tradições.

Recebido para publicação em junho de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

Referências bibliográficas

ARRISCADO, J. N. Publics, mediations and situated constructions of science: the case of microscopy, *Oficina do CES*, dez., n. 103, 1997.

BLANDIN, Bernard. *La Construction du social par les objets*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

BRANQUINHO, F. T. B.; SANTOS, J. S. “Antropologia da Ciência, Educação Ambiental e Agenda 21 local”. In *Educação e Realidade*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 32, n. 1, p. 48. 2007.

CALLON, M.; LASCOUMES, P.; BARTHE, Y. *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. Seuil, 2001.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAW, J.; MOL, A. *Complexities*, Durham and London. Duke University Press: Durham, Carolina do Norte, 2002.

LÉVI-STRAUSS, *O pensamento selvagem*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1976.

MORIN, E. *La Méthode 2. La vie de la vie*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *La nouva alleanza*. Turim: Einaudi, 1981.

STENGERS, Isabelle; BENSUADE-VINCENT, Bernadette. *100 mots pour commencer à penser les sciences*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en rond, 2003.

VALLADARES, C. P. "Introdução". In: *Fundação Nacional da Arte, Artesanato brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978, p. 5.

¹A principal característica da teoria do ator-rede, pilar da antropologia das ciências e das técnicas, pode ser traduzida na pergunta que norteou o trabalho de estudiosos do campo, em suas diferentes formulações: como o objeto, que não tem a mesma natureza da sociedade é produzido por essa sociedade e tal como ela tem a capacidade de recompor laços sociais? Sobre isso, cf. BLANDIN (2002), CALLON, M., LASCOUMES, P. & BARTHE, Y. (2001), LATOUR, B. (1994), LAW, J. (2002), STENGERS, I. & BENSUAUD-VINCENT, B. (2003), ARRISCADO, J. N. (1997).