

ESTÉTICAS DAS VIAGENS



Miguel Gally

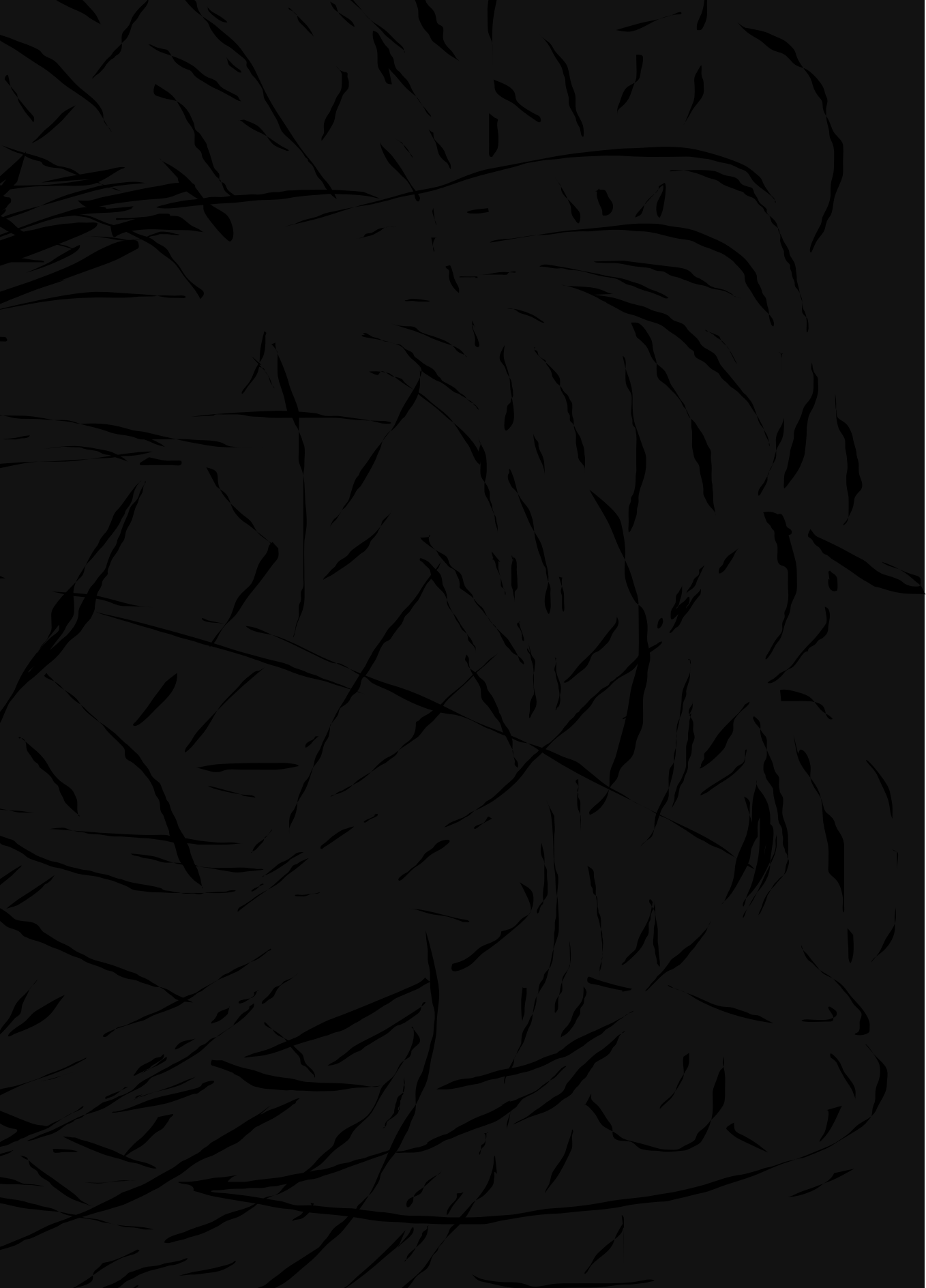
Carla Milani Damiano

Priscila Rossinetti Rufinoni

Rita Márcia Magalhães Furtado

Tiago Quiroga

[Organizadores]



ESTÉTICAS DAS VIAGENS

Miguel Gally

Carla Milani Damião

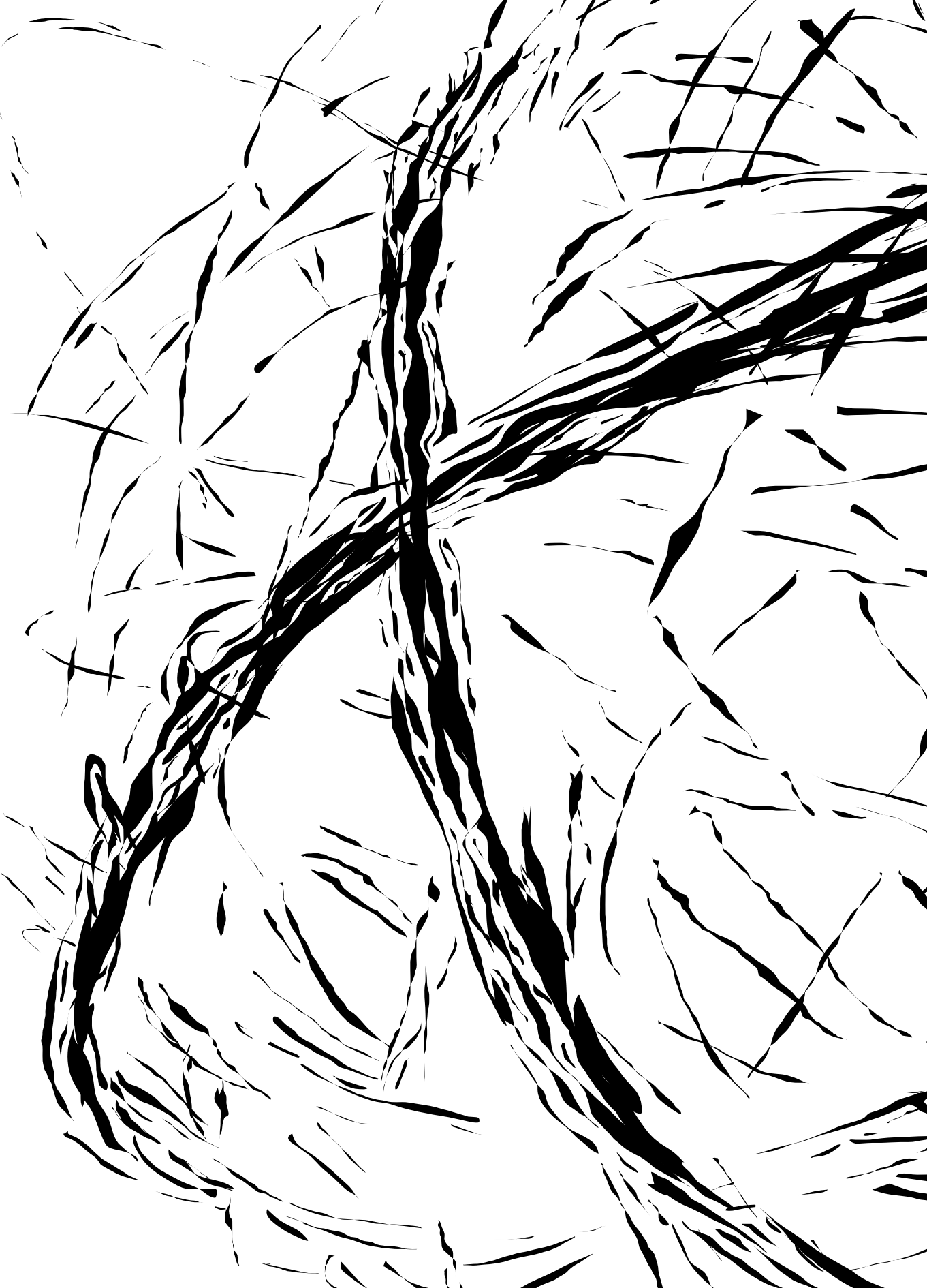
Priscila Rossinetti Rufinoni

Rita Márcia Magalhães Furtado

Tiago Quiroga

(Organizadores)

Brasília | 2022





FICHA TÉCNICA DO EVENTO

REALIZAÇÃO

Ambiente 33: Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias
Grupo de Pesquisa Interunidades FAC-UnB & FAU-UnB/CNPq
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/UnB
Programa de Pós-graduação em Artes e Cultura Visual/UFG
Programa de Pós-graduação em Comunicação/UnB
Programa de Pós-graduação em Filosofia/UFG
Programa de Pós-graduação em Educação/UFG

COMISSÃO DOCENTE

Carla Milani Damiano (Fafil/PPGFIL/PPGACV)
Miguel Gally (FAU/UnB – coordenação-geral)
Rita Márcia Magalhães Furtado (FE/UFG)
Tiago Quiroga (FAC/UnB)

COMISSÃO DE PÓS-GRADUANDOS/AMBIENTE 33

Arthur Gomes (FAU/UnB)
Cícero Portella (pesquisador independente)
Jorge Oliveira (FAU/UnB)
Lúcio Pereira de Mello (FAC/UnB)
Marina Sabioni (FAC/UnB)
Pedro O. Braule (FAU/UnB)
Rosemary F. Lopes (FAC/UnB)
Pilar Sanches (pesquisadora independente)
Tatiana Castro (FAC/UnB)
Tiago Mendes Figueiras (FAU/UnB)
Virgínia Manfrinato (FAU/UnB)
Viviane Rocha (FAC/UnB)
Yanet C. Arquéelles (FAC/UnB)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Estéticas das viagens [livro eletrônico] / organizadores Miguel Gally ... [et al.]. --
Belo Horizonte : ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2022.
PDF

Outros organizadores: Carla Milani Damiano, Priscila Rossinetti Rufinoni,
Rita Márcia Magalhães Furtado, Tiago Quiroga
ISBN 978-85-60537-05-1

1. Arquitetura 2. Arte 3. Estética 4. Filosofia 5. Viagens I. Gally, Miguel. II. Damiano,
Carla Milani. III. Rufinoni, Priscila Rossinetti.
IV. Furtado, Rita Márcia Magalhães. V. Quiroga, Tiago

22-102849

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Arte : Filosofia 701.17

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

COMISSÃO DE CURADORIA DA EXPOSIÇÃO DO EVENTO

Arthur Gomes (FAU/UnB)

Maria Eugênia Matricardi (SE/GDF –
coordenação-geral)

Maurício Panella (Instituto Casadágua-
RN/UFRN – consultor)

Virgínia Manfrinato (FAU/UnB)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Carla Milani Damião (Fafil/UFG)

Carlos Henrique Magalhães (FAU/UnB)

Eduardo Jesus (Fafich/UFGM)

Márcio Penna Corte Real (FE/UFG)

Maurício Panella (Instituto Casadágua-RN/UFRN)

Priscila Rossinetti Rufinoni (FIL/UnB)

Rita Márcia Magalhães Furtado (FE/UFG)

Tiago Quiroga (FAC/UnB)

APOIO TÉCNICO (NTI/FAC - UNB)

André Luiz Araújo

Armando José Oliveira Leite (estagiário)

Cristina Alves dos Santos

Daniel de Farias Caixeta

Douglas Bruno Ventura Costa

Guilherme Miziara (coordenação)

Herllon Novais do Nascimento

Leonardo de Sousa Nascimento

Raul Santos Ribeiro

Ruyter Curvello Duarte

APOIO INSTITUCIONAL

Associação Brasileira de Estética (ABRE)

Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB)

Fundação de Apoio à Pesquisa do Governo do Distrito
Federal (FAP-DF)

Universidade de Brasília (UnB)

Universidade Federal de Goiás (UFG)

COMUNICAÇÃO VISUAL DO EVENTO

Jeporu - web criativa

ILUSTRAÇÃO

Cícero Portella

PRODUÇÃO EDITORIAL

Isabella Atayde Henrique – Etcetera Produções

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

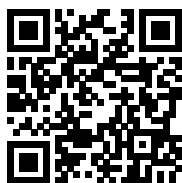
Cristiane Dias – Raruti Comunicação e Design

CAPA

Pedro Balduino

REVISÃO E PREPARAÇÃO DE TEXTOS

Aline Canejo – Bazar Miçanga | Texto + Cultura



Accesse também o vídeo das comunicações e conferências, e seus respectivos debates, dentro da programação completa do IV Colóquio Internacional Estéticas no Centro - Estéticas das Viagens em <http://esteticasnocentro.org/programacao>



"Azuis". Série "Meu coração por ti bate como um caroço de abacate". Derivas e composições fotográficas em um sábado de manhã por Brasília. Foto: Thaís Kuri, 2020.



APRESENTAÇÃO

O “IV Colóquio Internacional Estéticas no Centro: Estéticas das Viagens”, realizado entre 21 a 23 e de 28 a 30 de junho de 2021, resultou de uma parceria da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade Federal de Goiás (UFG) tornada realidade por meio do suporte da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). Teve como propósito central compartilhar afinidades de pesquisa e de formação acadêmica com o Brasil e o mundo. A rede de pesquisa “Estéticas no Centro” teve origem e é uma continuidade dos Colóquios Internacionais de Estética intitulados “Confluindo Tradições Estéticas” (2016), “Estética em Preto e Branco” (2017) e “Estéticas Indígenas” (2018), concebidos e realizados em Goiânia, na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (UFG) por iniciativa e coordenação da professora Carla Milani Damião. Ao organizar o “IV Colóquio Internacional”, a rede renomeia a sequência desses eventos para “Estéticas no Centro”, dando mais um passo para sua consolidação. Essa nova rede de pesquisa e discussões interdisciplinar torna-se interinstitucional, reforçando uma parceria regional e, ao mesmo tempo, ampliando seu alcance internacional. Em seu título, carrega uma referência à região Centro-Oeste, mas, igualmente, pretende estar no centro das discussões sobre estética, mostrando-se como um fórum alternativo. Escolheu-se como tema central a viagem em sua vinculação com a estética, sendo esta relativa a um campo interdisciplinar do saber, lidando com percepções, experiências e seus desdobramentos reflexivos.

Esta publicação propicia uma síntese temática dos trabalhos apresentados no “IV Colóquio Estéticas no Centro” com ênfase nas viagens, abrindo-se para todas as analogias possíveis delas advindas. É uma divulgação, para além do público participante do seminário, dos trabalhos e das discussões que envolvem a problematização metodológica das viagens. Marca igualmente a constituição de categorias de análise de uma temática que ganha crescente relevância na produção e na circulação do conhecimento. Nessa abrangência temática, partimos da importância do nomadismo na formação das culturas humanas para chegarmos à ideia de *Bildung* (formação moral, intelectual, artística e cultural); das narrativas de viagens surgidas na tradição oral e na escrita do Ocidente, do modelo da *Odisseia*, de Homero, ao gênero dos filmes de estrada (*road movies*), *Westerns* e de ficção científica, além de incluir os incontáveis relatos de viagem, diários de bordo e escritos que fornecem suporte à aprendizagem de vida como modelo de um tipo de autoconhecimento que inclui necessariamente a alteridade.

As viagens estão ligadas à busca do conhecimento de si, à ânsia de alguém por deslocar-se de seu lugar de origem e vagar por outros espaços. A partir da experiência da distância e do estranhamento, cria-se um autêntico espaço de indagações cosmológicas e filosóficas, de busca e de nostalgia, mas, sobretudo, de descobertas que se dão no âmbito pessoal, coletivo, científico e/ou territorial. Assim, concomitantemente, é tema de investigações científicas e artísticas ou elas mesmas são produtos que geram conhecimentos, relações sociais e econômicas. As viagens constituem-se como tema de obras de arte e de relatos pessoais ou públicos, de registros ou diários de bordo, fazendo parte de experiências que se vinculam fortemente à memória. As viagens, como jornadas exploratórias que se instituem a partir do movimento nos âmbitos exterior e interior, são representativas de um “pensamento do mundo”; criam condições para um modo de existência outro, assentando sua base na errância como forma de sustentação de uma racionalidade; suas descrições provocam o imaginário no entrecruzamento de experiências, percepções e narrativas com a ciência, a história, a antropologia, a filosofia, a política e as artes.

As viagens pertencem igualmente a reuniões e rituais de rememoração oral das grandes aventuras de um povo, de maneira a transmitir seu conhecimento às novas gerações. Os aspectos narrativo e ficcional, com suas projeções imagéticas e explorações territoriais, fazem emergir um tipo de conhecimento que se caracteriza pela investigação e pela observação do espaço desconhecido. Desse universo, saltaria também uma nova personagem, um novo eu, um novo nós... Esse tipo de experiência é muito presente nas narrativas ficcionais, mas sobretudo autobiográficas. Tais relatos implicam uma vasta relação com o universo e permitem-nos admitir também uma dimensão das viagens independentemente do movimento, considerando as viagens interiores ou mais subjetivas, que nasceram, sobretudo, de tradições místicas.

Deparamo-nos ainda com os relatos, escritos e ilustrações dos investimentos colonialistas maquiados como “descoberta”, mas que se constituíram como exploração, invasão e incorporação de territórios. Nesse sentido, as grandes viagens de navegação podem ser lidas sob a chave dos estudos decoloniais ou pós-coloniais, ou seja, não mais como marcos do desbravamento corajoso, mas, sim, como evidências e testemunhos incontornáveis de crimes humanitários. Ailton Krenak, em visita a um museu em São Petersburgo, reencontrou peças e registros de sua cultura feitos por uma expedição etnográfica russa ao Brasil, quando seu povo existia em maior número e em terras mais livres. De lá, ele



trouxe o registro de um vocabulário perdido, que havia sido apagado da memória do povo Krenak, uma prova irrefutável da destruição causada pelo agente autopropagador da civilização. Como as de Krenak, outras narrativas põem em cena as migrações forçadas pela escravidão, pelo fluxo do capital, pelas guerras.

Em outra vertente, mas certamente ainda dentro do projeto colonialista, pode-se contrapor o movimento de (não) abertura de fronteiras no compasso do processo de globalização. Nesse caso, reforça-se a necessidade de realização de um comércio, livre do cerceamento do Estado, em aliança com a tecnologia, instituindo as viagens virtuais maquiadas como menos emissora de CO₂; veem-se ainda o atual fechamento e a criação de barreiras nacionais, com a construção de muros e a retenção de massas migratórias em campos de refugiados. Emergem daí novas narrativas ligadas a antigas experiências de dor e deslocamento provocados por um sentimento de desamparo desses grupos humanos em busca de uma vida melhor.

Quando vividas diretamente, as viagens alcançam verdades que expõem relações sociais e, na representação da aventura, da fuga, do desbravamento, da mudança, da perseguição, da exploração, da migração ou da transposição de fronteiras, indicam sua presença no solo comum desse planeta, para os que apenas o aceitam tal como é ou para os que se propõem a reinventá-lo. Direito, (in)justiça, riscos... Propagação de vida e anúncio de morte. A viagem é a salvação econômica de uns, a exploração e o desespero de outros. No período inicial da pandemia de coronavírus (fim de 2019), por exemplo, as viagens assumiram uma nova configuração que esbarrou e ao mesmo tempo superou o adiamento, a ausência, o vazio e a virtualidade, perpassando pelo deslocamento, ainda que cerceado pelo cuidado profilático e pelas normatizações sanitárias mais rígidas.

No campo do turismo de massa, sobretudo antes da pandemia, a comercialização de viagens surgia como uma contradição para a própria essência da definição de viagem. Isso porque tais viagens incitam que os deslocamentos físicos de pessoas aconteçam sem que estas se mudem efetivamente de lugar, tamanha a padronização nos locais que recebem esse contingente em constante deslocamento, mas ávido pelo igual, pelos mesmos serviços e pelos mesmos cenários.

Vistas enquanto viagens, as migrações e expatriações são temas de uma vasta produção crítica do ativismo político nas artes, que exploram experiências nas quais as (i)migrações se consolidam como um problema fundamental para uma adesão solidária do máximo número de pessoas no combate de tantas formas

de sofrimento. No mundo tecnológico, essas questões éticas das viagens surgem de modo igualmente polêmico quando se tematizam as viagens não tripuladas feitas por *drones*, aeronaves teleguiadas ou operadas por algoritmos. Tais viagens geram uma quantidade gigantesca de imagens e dados que se tornaram humanamente impossíveis de serem experimentados em sua singularidade, mas cujo banco de dados se torna fonte de evidências para processos criminais e base contra a corrente emergente das “verdades alternativas” (ou da “pós-verdade”).

As viagens ainda se projetam como experiência ou como ficção, contadas com imagens, falas, olhares, relatos escritos, cheiros e texturas, tornando-se filmes, performances, literatura, instalações, arquitetura, escultura, poemas, músicas e tantas outras formas de arte. As viagens expõem e reconcebem o mundo que habitamos e, em não poucas vezes, mostram este para nós de forma inovadora sob a clivagem caleidoscópica da criação, por uma perspectiva estética, de caráter multidisciplinar e formador. Há, porém, um foco preciso e básico ao longo dos textos que compõem este livro: lidar com o imaginário e a representação das viagens, mesmo que a existência destas seja objetiva e documentada. Um enlace entre o subjetivo e o objetivo, entre o individual e o coletivo, reunido à memória, ao tempo e ao espaço. As vicissitudes da temática justificam as provocações trazidas pelos subtemas que enunciaram as sessões de trabalho, que entendemos como novas provocações para o pensamento.

Assim, compartilhar as ideias debatidas no “IV Colóquio Internacional Estéticas no Centro: Estéticas das Viagens” nesta obra objetiva explorar os sentimentos e experiências vinculadas a esses grandes deslocamentos e seus impactos para o conhecimento, para a formação cultural e para a compreensão de quantas humanidades somos na medida em que, historicamente, foram as grandes viagens por terra ou água que aproximaram povos tão distintos e distantes e que, hoje, pelos ares ou virtualmente, aceleram ainda mais o mesmo processo. Partindo dessa importância fundamental, esta publicação reúne esforços interdisciplinares para investigar as experiências multissensoriais que as viagens proporcionam ou que lhe são atribuídas nas mais variadas formas pedagógicas, de artes e de registros no âmbito da comunicação. Portanto, o propósito deste livro é justificado por uma necessidade interdisciplinar de criar um diálogo com diferentes campos de pesquisa, trazendo pesquisadores experientes, mas também aqueles que estão no início da carreira ou ainda em processo de formação, construindo um espaço democrático de discussão composto por várias gerações.



Pretende-se pensar de maneira ampliada o sentido das viagens e as obras de arte que as investigam e exploram por linguagens diversas, porém sob a perspectiva estética. As viagens não são apenas acontecimentos e fatos objetivos, mas proporcionam experiências na ordem do sensível. As viagens deixam de ser uma ação isolada de deslocamento e têm o foco lançado no plano estético, seja manifestação do belo, do impactante, do aterrorizante ou do arrebatador, dando forma à dimensão vivencial das jornadas. Dessa maneira, ao priorizarmos tal campo de reflexão, os textos desta coletânea espelham os pontos de vista analisados pelos participantes do colóquio e são confrontados com as mais diferentes perspectivas de análise. Convergem, entretanto, para a vontade comum de atribuir à viagem uma atenção necessária, pois esta é catalisadora de uma memória coletiva, conceito indispensável para a compreensão das interpretações subjetivas e dos fatos que se misturam no campo social. Assegura-se que seu imaginário seja apreendido, abrindo-se a múltiplas interpretações e suscitando, face a um conjunto de abordagens, a força da narrativa ao descrever, compreender e explicar o caráter pluridisciplinar da viagem.

O “IV Colóquio Internacional Estéticas no Centro: Estéticas das Viagens”, que teve como anfitrião o Ambiente 33 – Grupo de Pesquisa Interunidades da Faculdade de Comunicação e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Brasília, vinculado às linhas de pesquisa Estética, Hermenêutica e Semiótica (PPG-FAU/UnB) e Imagem, Estética e Cultura Contemporânea (PPG-COM/FAC/UnB), expressa ainda sinceros agradecimentos à toda sua equipe: Arthur Gomes, Cícero Castro, Jorge Oliveira, Lúcio Pereira de Mello, Marina Sabioni, Pedro O. Braule, Rosemary F. Lopes, Pilar Sanches, Tatiana Castro, Tiago Mendes Filgueiras, Virgínia Manfrinato, Viviane Rocha e Yanet C. Arqüelles. Agradecemos também aos professores Carlos Henrique Magalhães (FAU/UnB), Eduardo Jesus (Fafich/UFMG) e Maurício Panella (Instituto Casadágua-RN), pela participação irretocável na comissão científica do evento; a Maria Eugênia Matricardi (SE/GDF), pela coordenação da exposição de artes; e ao suporte financeiro da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF).

Miguel Gally

Carla Milani Damião

Priscila Rossinetti Ruffinoni

Rita Márcia Magalhães Furtado

Tiago Quiroga

(Organizadores)

Brasília, 6 de novembro de 2021

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO | 07 |
| PARTE I - VIAJAR [É] FILOSOFAR | 17 |
| 1. A viagem à Itália do jovem Benjamin Carla Milani Damião | 21 |
| Minha viagem à Itália, Pentecostes, 1912 Walter Benjamin | 26 |
| 2. O reverso da filosofia: a contribuição das viagens de Hegel para a composição do capítulo sobre a arquitetura gótica nos Cursos de Estética Rosana de Oliveira | 63 |
| 3. O culto às ruínas e as viagens do grand tour no século XVIII Rafael Fontes Gaspar | 71 |
| 4. O caminho como metáfora: Octavio Paz no caminho de Galta Vinícius de Oliveira Prado | 79 |
| 5. As afinidades eletivas entre Walter Benjamin (1892-1940) e Franz Kafka (1883-1924): tradição, melancolia e autonomia Flávio Borges Faria | 89 |
| 6. Errância e falência da ação: uma nova figura da escrita e da viagem em Conrad e Rancière Daniela Blanco | 97 |
| 7. O cinema soviético da década de 1920 no Diário de Moscou (1926-1927) de Walter Benjamin Douglas dos Santos | 105 |
| 8. A viagem como método Eurípedes Afonso da Silva Neto | 113 |
| 9. O caderno de viagem de Gilda de Mello e Souza: Itália e Piero della Francesca Juliana Siqueira Franco | 121 |
| 10. As viagens modernas e a utopia: prefigurações do Novo Mundo entre Adorno e Bloch Alan David dos Santos Tórma | 131 |

| | |
|--|------------|
| PARTE II - TERRAS, MARES, PAISAGENS E SEM FINS | 139 |
| 11. Por uma poética da viagem: estar com a terra, habitar a paisagem Karina Dias | 143 |
| 12. A importância das viagens para uma estética do surfe Miguel Gally | 151 |
| 13. Cabos submarinos e conhecimento sobre o oceano profundo: oscilações epistemológicas entre a oceanografia e a comunicação Ruy César Campos Figueiredo | 161 |
| 14. Não, não sou de Atenas ou Pelos caminhos que andei Alice Fátima Martins | 169 |
| 15. Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias Júnia Penna | 177 |
| 16. Caminhar no semiárido: uma reescrita da história por corpos coletivos Sarah Hallelujah | 185 |
| 17. Paisagem em trânsito transe Yasmin Adorno | 193 |
| PARTE III - ESPAÇOS URBANOS: ESTÉTICAS, ESPECTROS E ORNAMENTOS | 201 |
| 18. A in/familiaridade [un/homeliness] do cosmopolitismo do pós-guerra: o caso da Alemanha Ocidental Natalie Scholz | 205 |
| 19. Ruínas, paisagens urbanas e ornamentos: a educação do olhar como formação estética. Notas sobre as viagens de Simmel à Itália Wanderson Barbosa dos Santos | 227 |
| 20. As placas de San Telmo Priscila Rossinetti Ruffinoni | 235 |
| 21. Viagem cotidiana: Avenida Brasil Carlos Henrique M. de Lima | 245 |

| | |
|--|------------|
| 22. O plano urbanístico de Lucio Costa e o Cerrado infiltrado Thaís Perim Khouri | 253 |
| 23. P'utuqsi – sobre uma viagem em residência artística Raísa Curty Carvalheira Sobral | 261 |
| 24. As viagens de Oscar Niemeyer Eduardo Pierrotti Rossetti | 269 |
| 25. Viagens espectrais e a arquitetura cemiterial moderna Leonardo Oliveira | 279 |
| PARTE IV – TRAVELING: ROAD MOVIES, ERRÂNCIAS E DESLOCAMENTOS | 287 |
| 26. Estética e filosofia da viagem no tempo em filmes de ficção científica: Interestelar e A chegada Josef Früchtl | 291 |
| 27. A canção da estrada (1955): uma viagem à infância de Apu Keyla Andrea Santiago Oliveira | 305 |
| 28. Na natureza selvagem: relatos de viagem antepostos ao simulacro Luiz Gustavo Fonseca de Araújo | 313 |
| 29. A viagem de Josué e Dora no filme Central do Brasil (1998) Pollyanna Rosa Ribeiro | 321 |
| 30. A viagem como política e fabulação nas obras de Paulo Nazareth e Ana Pi Eduardo de Jesus | 329 |
| 31. Brasília, cidade amputada: a nossa história fabulamos nós mesmos Alex Calheiros | 345 |
| 32. Dispositivos errantes: artemídia e suas proposições críticas acerca da mobilidade Daniel Hora e Miro Soares | 353 |
| 33. A narrativa da (falta de) intimidade em Double Blind Aka No Sex Last Night Lídia C. P. Ganhito | 363 |

| | |
|--|------------|
| 34. Visages, villages: a experiência fenomenológica da viagem no olhar estético de Agnès Varda e JR Rita Márcia Magalhães Furtado | 371 |
| PARTE V – MIGRAÇÕES, PEREGRINAÇÕES E DERIVAS | 379 |
| 35. Peregrinar é narrar com os pés: narrativa e memória nos Caminhos de Santiago de Compostela Carolina Souza | 383 |
| 36. A estética beira de estrada em Brasília Cícero Portella | 393 |
| 37. O retorno do lugar na experiência do viajante contemporâneo Tiago Quiroga | 401 |
| 38. “Um vai e puxa o outro”: migrações internacionais em perspectiva teórica e interdisciplinar Andréa Freire de Lucena e Luciana de Oliveira Dias | 409 |
| 39. Da crítica à cidade funcional a uma perspectiva de deriva na cidade algorítmica Lúcio Mello | 425 |
| 40. Deslocamento, justaposição e suspensão: considerações iniciais acerca da apropriação fotográfica na poética de Rosana Paulino Maíra Vieira de Paula | 435 |
| 41. “Somos capazes de sonhar muito longe”: viagens oníricas e deslocamentos epistêmicos Mariana Andrade | 445 |
| 42. “Riding for the feeling”: estéticas de turnês musicais Pedro Oliveira Braule | 453 |
| 43. O artista caminhante: deslocamento e barreira em Francis Alÿs Mônica Vaz da Costa | 461 |



PARTE I

Viajar [é] filosofar





Cerca em comunidade de fundo e fecho de pasto. Algum lugar entre Uauá e Canudos Velho – BA. Foto: Sarah Hallelujah, 2017.





A VIAGEM À ITÁLIA DO JOVEM BENJAMIN¹

CARLA MILANI DAMIÃO

RESUMO

Tratamos aqui do tema das viagens sob a perspectiva do jovem Walter Benjamin. Um diário entre vários outros escritos em períodos diferentes, sendo a maioria sobre as viagens que se tornaram compulsórias em sua vida, na condição vulnerável de exilado político durante a ascensão do nazismo. O leitor terá acesso a uma tradução inédita desse diário, escrito por Benjamin em 1912, quando contava apenas 20 anos de vida. Nota-se, na leitura deste, as incertezas e a solidão que o jovem autor manifesta em sua escrita, mas também o entusiasmo pela viagem e pelas descobertas culturais mescladas ao humor.

Este artigo consiste em uma apresentação à tradução do diário que Walter Benjamin escreveu sobre sua viagem ao norte da Itália em 1912, quando contava apenas 20 anos de vida. A Primeira Guerra Mundial, obviamente, não havia ocorrido, nem a Revolução Russa, menos ainda o período de ascensão do regime nazista que culminou em tantas atrocidades. É possível, no entanto, notar as incertezas e a solidão que o jovem autor manifesta em sua escrita que se caracteriza em geral pelo entusiasmo da viagem e por descobertas mescladas ao humor.

Nessa época Benjamin era um jovem estudante, envolvido no movimento estudantil radical. Havia iniciado seus estudos em Filologia, História Geral e Filosofia na Universidade de Freiburg em 1912. No mesmo ano, portanto, ele viaja “anonimamente” para o norte da Itália com amigos seus da época: Erich Katz e Friedrich Simon. Essa rápida *Bildungsreise* de Benjamin, de Lucerna aos lagos de Como e Maggiore, passando pelo Maciço ou Passo de São Gotardo, na Suíça italiana, partindo para Milão, Verona, Vicenza e Veneza, resultou em um

1. Parte dessa apresentação foi publicada pela *Revista Cult* em 4 de setembro de 2020, no dossiê “Walter Benjamin entre fronteiras”, organizado por Patrícia Lavelle.

dos ensaios do autor. A preocupação de Benjamin sobre o gênero de escrita sempre existiu e nunca o abandonou. Sua consciência da forma fez com que regressasse à escrita com intenções claras. O que poderia ser um diário de viagem se torna uma forma de escrita que – seguindo os passos de Goethe, como deixa claro logo de início, se aproxima de uma definição própria de relato de viagem, pouco distinta de seus experimentos autobiográficos mais tardios. O diário intitula-se “Minha viagem à Itália, Pentecostes 1912”.

Quando pensamos no gênero “diário de viagem”, ao estilo dos grandes viajantes como Alexander von Humboldt, ou na versão considerada menor como a do “diário íntimo”, notamos que a proposição de Benjamin, presente no primeiro parágrafo de seu diário, requer um entendimento especial. Em primeiro lugar, não se trata de uma escrita de viagem guiada por autorretratos que marcariam, como pequenas assinaturas escritas em rochas e árvores, o caminho do viajante. Ao retirar-se de cena e buscar a “solidez” goetheana da narrativa que reúne natureza e arte, percebemos que o que deve vir à frente é a natureza – descrita no caminho percorrido em trens, coches, bondes e barcos a vapor – e a arte, acompanhada de discussões estéticas, em galerias, museus e igrejas italianas.

É um propósito semelhante à escrita autobiográfica mais tardia que também apresenta parentesco com *Da minha vida. Poesia e verdade*, de Goethe. Não apenas se supõe que o tempo (auto)biográfico e o tempo histórico estejam reunidos na busca pela apresentação da verdade em Goethe, seguido por Benjamin, como a memória que se constitui deve corresponder à memória de si e à do mundo simultaneamente. Em termos espaciais, a “solidez” que reúne natureza e arte pode ser entendida na mesma reunião que é posta à frente do “eu”, tornando-o secundário a quem vê e a quando e onde se vê. Como Benjamin nos diz no verbete que escreveu sobre o grande poeta e pensador alemão tão presente em seu pensamento, trata-se de um intuito mimético em refletir o mundo: “[...] havia [em *Poesia e verdade*] o impulso de imitar, em sua vida, a imagem do mundo e trazê-la à tona”.² Em sua viagem à Itália, Benjamin parece seguir os passos de Goethe em sua narrativa, tendo claramente em mente a viagem dele à Itália. Na Arena de Verona, filtra sua visão pela de Goethe ao perceber os mesmos arcos em meio às ruínas.

2. Segundo a tradução de Irene Aron e Sidney Camargo publicada em duas edições: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura: documentos de barbárie*, organizado por Willi Bolle, publicado pelas editoras Cultrix e Edusp, 1986, p. 57; e BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, com supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari, publicado pelas editoras Duas Cidades e 34, p. 162.



É possível, no entanto, perceber que Benjamin não consegue realizar seu propósito esmerado na mímese goetheana que pretende reunir natureza e arte de forma sólida, pois o leitor se acerca na leitura de um “eu” que saltita comicamente em descrições e toma eventualmente a cena. Foi talvez preciso descer ao sul da Itália para, mais tarde, realizar a tarefa narrativa a que se propõe em seu diário de juventude. “Nápoles”, um escrito³ que compõe *Imagens do pensamento*, realiza de mais perto essa tarefa. Mesmo em escrita conjunta com Asja Lācis, é difícil encontrar seu autor nos instantâneos fotográficos da “cidade porosa”, entre os vários outros atributos imagéticos e antropológicos que materializam a visão dessa cidade, caracterizada pela interpenetração de extremos e transitável em sua porosidade, entre rochas e pedras, entre o passado e o presente.

No *Diário de Pentecostes*, há vários aspectos marcantes em torno da viagem de um jovem de família burguesa, que provavelmente não sabe de sua ida, visto que, como Benjamin diz na carta citada, viajava com amigos, mas de maneira incógnita. O que há de interessante é que a viagem, além de anteceder vários dos acontecimentos históricos que modificaram o mundo como um todo, torna-se um precedente da vida daquele que, em particular, furtou-se ou foi furtado da existência entre quatro paredes, sejam as paredes familiares, de um gabinete de professor ou de uma sala de aula na Universidade. A casa, o lar, a pátria, todas as instâncias seguras de um bem-nascido, ruíram e, ruídas, tornaram a vida de Benjamin um exercício de nomadismo físico e intelectual, de forma mais dramática, a partir de 1933, quando parte forçosamente para o exílio.

Em 1912, dois anos antes do início da Primeira Guerra Mundial, Benjamin embarca numa viagem que talvez tenha sido um dos episódios mais comuns na vida de um estudante alemão que cresceu à sombra da ideia do *Grand Tour*, da viagem de formação (*Bildungsreise*), da ideia cultivada de educação sentimental ou educação intelectual e moral que permeou muitas narrativas desde o século XVIII, povoando a imaginação de seus leitores e instigando o desejo de, ao se desvelar novos mundos, descobrir a si mesmo e experimentar, na transposição de limites geográficos, a própria liberdade.

3. Benjamin publicou esse escrito, em coautoria com Lācis, no *Frankfurter Zeitung* em 19 de agosto de 1925. “Imagens do pensamento” é um título escolhido pelos editores R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser para uma seção do volume IV-1, *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, p. 307-316, no qual “Nápoles” é o escrito de abertura.

Leitor de Goethe e de sua *Viagem à Itália* (1786-1788), Benjamin, portanto, mesmo com apenas 20 anos de idade, não é um viajante ingênuo, e seu relato dá mostras de um misto de sagacidade e perturbação. De um lado, uma demanda de exigência e rigor de conduta de viagem; de outro, um absoluto descontrole. Um descontrole que aparecia na dificuldade com a língua italiana que ele e seus amigos mal conheciam. O descontrole emergia nas tentativas de falar francês, nos pequenos golpes aos quais estiveram dispostos como turistas alemães e que renderam certa comicidade ao relato. Por meio desses impasses, algo de um retrato cultural e antropológico, nem sempre positivo, escapa às observações que reúnem natureza e arte e ganha densidade subjetiva, fazendo um “eu” atrapalhado surgir. O lado lúdico e dramático da viagem mostra também um Benjamin que se perde quase propositalmente de seus amigos, talvez porque esses parecessem comedidos e controlados demais em seus movimentos, nas refeições ou nas negociações com os locais. A visita à *Santa Ceia*, de Da Vinci, é um dos episódios mais angustiantes do relato, mas que mistura o dramático e o cômico, ao reunir a dificuldade com a língua italiana e a impressão que a obra de Da Vinci lhe causa.

Em outras passagens, como quando se perde em Veneza, há mais desconsolo, mas não menos desconcerto regrado por ironia. Não raras vezes, essa se avizinha da melancolia, como essa impressão de um limiar entre seu passado e seu futuro, quando descreve seu sentimento em Veneza: “Fiquei sozinho no passeio da Riva degli Schiavoni e, como muitas vezes acontece comigo, sentia uma repentina solidão, estranha no contexto dos últimos dias, percebi novamente a incerteza dos meus anos de estudante e de minha vida futura” (BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*. VI, p. 287).

A fim de proporcionar a leitura integral do referido diário, ora brevemente comentado, segue sua tradução, inédita em português no Brasil. O propósito é o de apresentar seu autor em um contexto não apenas de juventude, mas como uma experiência ao mesmo tempo regrada e aventureira, permeada pelo ímpeto da descoberta que pressuponha os passos iniciais de Goethe na Itália, país que tornaria mais tarde a ser um local de refúgio e sobre o qual Benjamin escreveu ensaios que nos legaram percepções antropológicas e materiais atentas e entusiasmantes. Dessas observações resultam belas imagens dialéticas que se sobrepõem aos interstícios daquela porosidade napolitana, desfazendo e refazendo o intervalo no corpo da cidade que se quer contíguo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura: documentos de barbárie*. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986. p. 57.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009. p. 162.

BENJAMIN, Walter. Meine Reise in Italien Pfingsten. In: TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. (Org.). *Gesammelte Schriften*, v. VI. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989. p. 252-292.

BENJAMIN, Walter; LĀCIS, Asja. Nápoles. *Frankfurter Zeitung*, p. 307-316, 19 ago. 1925.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Carla Milani Damião é professora de Filosofia na Universidade Federal de Goiás (UFG) e das pós-graduações em Filosofia e em Arte e Cultura Visual na mesma instituição. Entre outras publicações, é autora do livro *Sobre o declínio da "sinceridade": filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* (2006) e organizadora de coletâneas, como *Confluindo tradições estéticas* (2016), *Estética em preto e branco* (2018) e *Estéticas indígenas* (2019). Traduziu, organizou e apresentou, ainda, com Pedro Hussak, *Walter Benjamin. Diário parisiense e outros escritos*, pela Editora Hedra (2020).

MINHA VIAGEM À ITÁLIA, PENTECOSTES, 1912¹

WALTER BENJAMIN

TRADUÇÃO: CARLA MILANI DAMIÃO

REVISÃO TÉCNICA: MARCO A. WERLE

Do diário que quero escrever, apenas a viagem deve emergir. Gostaria de que, nele, o todo essencial da viagem se manifestasse, a síntese silenciosa e espontânea de que uma viagem de formação precisa e que constitui sua essência. É ainda mais claro para mim que nenhuma vivência isolada tenha influenciado fortemente a impressão de todo o caminho. Natureza e arte culminaram harmoniosamente em toda parte naquilo que Goethe chama de “solidez”. Não é aventura, nem gosto pela aventura da alma, [que] representou um fundo eficaz ou fascinante.

Nosso trem deveria partir na sexta-feira, 24 de maio, às quatro e meia, mas houve um forte atraso. Antes das quatro, no horário estabelecido, eu já estava na frente da casa de Erich Katz² no ar frio da manhã e, timidamente, lancei vários assobios desafinados que, mesmo assim, não chamaram sua atenção. Nessa circunstância, deve-se dizer que decidimos adotar como sinal para a viagem a versão assobiada de “Tempestades de inverno dão lugar a lua feliz”,³ de cuja melodia consegui aprender apenas algumas tristes variações. Após alguns minutos de espera, Franz Sachs⁴ chegou precipitadamente a nossa casa, correu pela estrada deserta e eu o chamei do outro lado. Logo após, estávamos todos os três juntos. Foi uma pena descobrir, então, que já não era mais tão cedo naquele momento. Começamos a andar em um bom ritmo e, quanto mais percebia que o tempo estava acabando, mais eu ficava para trás. Joel, companheiro de viagem de Sachs, surpreendeu-me por trás com um “bom dia”; ele se aproximou de

1. A tradução e as notas são de Carla Milani Damiano, trabalho empreendido no período do pós-doutorado “pré-pandêmico” em 2019 na Universidade de Pádua, na Itália, e na Universidade de São Paulo (USP). Sou grata ao professor Marco Aurélio Werle pela revisão da tradução.

2. Erich Katz (1900-1973), de família judia, tornou-se um crítico, músico e musicólogo reconhecido, exilou-se em 1939 na Inglaterra e migrou para os Estados Unidos em 1943.

3. “Winterstürme wichen dem Wonnemond”, da ópera *Cavalgada das valquírias (Die Walküre)*, de Wagner, Ato I, cena 3.

4. Franz Sachs foi colega de classe na Escola Imperador Frederico em Berlim.



mim, meu bastão voou para o chão, ele o pegou. Quando todos nos reunimos na estação, incluindo Simon⁵ e Börnstein, eu estava acabado.

Nos longos minutos em que esperamos o trem, tive que conter minha náusea. Depois, tentei aproveitar a viagem a Basileia para dormir e me preparar para as impressões do dia. Mas minha atenção foi muitas vezes capturada por turistas que viajavam conosco, incluindo estudantes, e por Simon e Katz, que no corredor liam os manuais de conversação ou olhavam a paisagem chuvosa.

A superioridade do talento de Simon para a viagem já era evidente em Basileia. Na estação, depois de olhar um pouco ao redor, orientamo-nos, e Simon não foi imediatamente para a sala de espera para tomar café da manhã, como a multidão de outros viajantes ansiosos por prazeres. Em vez disso, fomos até a plataforma próxima com nossa bagagem, esperamos nosso trem e buscamos os assentos. Aqui começou a primeira batalha de Katz com a “bagagem de mão” forrada com lona escura, com aparência e peso maiores do que qualquer descrição possível, que ele teve que arrastar, levantar e puxar várias vezes ao dia usando todas as partes do corpo e toda a sua força. Depois fomos tomar o café da manhã: sala de espera de segunda classe, um franco e quarenta. Realmente não havia tempo para comer, honrando o preço. Com repetidos e altos “Eu não me importo! Eu não me importo com isso!”, Simon pegou os sanduíches a seu redor e colocou-os no casaco, cheio de manteiga e geleia. Katz e eu fizemos o mesmo. Na mesa do café da manhã, Simon cumprimentou um jovem e simpático estudante de Freiburg, amigo de seu amigo Bloch e seus companheiros. Ele também viajava na mesma direção nossa e o encontramos em Veneza depois.

Em nosso compartimento, havia dois italianos que, mais tarde, enquanto estávamos no corredor, leram nossos *Baedeker*⁶ e nossos guias sem nenhum problema. Também me lembro de um francês dormindo no canto ou lendo jornal. As densas nuvens e a chuva removeram qualquer atração da paisagem. Simon contou uma pequena história muito agradável sobre um péssimo cavalheiro e seu cão *poodle*; conversamos um pouco; ele folheou um pouco o *Baedeker* ou os manuais de conversação. Simon, sem nenhum embaraço, cantou canções estudantis entremeadas de bobagens. Ele é muitas vezes impulsivo,

5. Simon Guttmann (1891-1990) foi um fotógrafo alemão, fundou em 1928 o Serviço Fotográfico Alemão (*Deutsches Photodienst*).

6. Nome da editora alemã Baedeker, fundada em 1827, tão conhecida pelos guias de viagens que seu nome passou a ser sinônimo de livros do gênero.

muito alegre e tem o talento de uma idiotice inofensiva. Pouco antes de Lucerna, depois de uma visita minha ao outro compartimento, fomos acompanhados por Sachs, Joel e Börnstein. Quando Simon começou a contar a história de novo, zombei do fim. Ele ficou ofendido, zangado, e não quis continuar a história. É claro que, nos primeiros dias, tomei muito cuidado para evitar tensões e tomei nota delas. É sempre desagradável para mim ter relações com pessoas intimamente sérias, mas imprevisíveis e rudes, não importando se são jovens ou adultos. Se eles mantêm certa confidencialidade e distância, sou muito cauteloso. Simon tem algo desse tipo humano. Pelo mesmo motivo, prestei muita atenção, mesmo nos primeiros dias, para evitar a formação de grupos de dois, que produziriam tensão contínua. O fato de toda a viagem ter ocorrido de maneira extraordinariamente harmoniosa e educada nos relacionamentos interpessoais deve-se certamente a uma reserva íntima de todos nós.

Em Lucerna, sob chuva forte, os outros nos deixaram.

E então a viagem ao Lago dos Quatro Cantões (*Vierwaldstättersee*), que me desorientou completamente e com todas aquelas montanhas cobertas por nuvens densas, não foi particularmente bonita. Ao final, a monotonia da chuva fez-nos afundar em apatia e levou-nos a ler, até que começaram os grandiosos trechos da linha ferroviária de Gotardo. Aqui a natureza não surge em termos de beleza, mas da grandeza quase arquetípica, aquela que nos afeta ao tornar visível as curvas da ferrovia ou o leito rochoso do Rio Reuss.⁷ No entanto, existem instrumentos que podem proteger contra uma impressão muito elementar. Eles foram encontrados em florestas, rochas, prados e propriedades, em letras vermelhas de zinco, a alguns metros de altura, onde se lê: "Pneu Continental". Os cartazes publicitários das fábricas de chocolate estão competindo, mas sem sucesso. Além disso, continua chovendo; Simon xinga e queixa-se alternadamente. A última esperança é Gotardo. Quanto a mim, o tempo não me incomodou muito: fiquei um pouco sobrecarregado com a ideia de subir o Monte Mottarone no dia seguinte e a Madonna del Sasso, marcada para a mesma tarde. Se tivesse chovido, em vez de ficar no lago, teríamos ido direto para a cidade. Trata-se, em todo caso, de um raciocínio bastante covarde e pueril. Após Gotardo, no entanto, o tempo estava magnífico. A esplêndida vista das montanhas, dos picos cobertos de neve recém-caída tornou-se cada vez mais visível durante a viagem; passado Gotardo, a paisagem, mesmo para quem

7. O Rio Reuss, um afluente do Rio Aare, atravessa os quatro Cantões suíços. Os dois rios nascem no conjunto alpino montanhoso conhecido como Gotardo (*Gotthardgruppe*).



viaja por trilhos de trem, rápida e ruidosamente, ainda mantém seu caráter original de profunda solidão. A única coisa aborrecida era a escrita italiana nas casas, que, além de “Ristorante”, eram pouco compreensíveis.

Bellinzona – primeira impressão, o bom tempo – é a primeira parada nesse longo dia de viagem. Atrás da estação, há um banco em uma pequena área verde. Largamos nossa bagagem e Simon vai comprar pão com o manual de conversas de Meyer. Estou procurando cartões-postais, mas não os encontro; por outro lado, um membro da Rotte Corah⁸ de Freiburg cumprimenta-me muito feliz. No entanto, minha saudação cordial desencoraja qualquer outra abordagem. Perto do banco, há uma fonte. Aqui ainda é permitido beber água!

Então, no trem local de Bellinzona para Locarno, durmo o tempo todo. Ao final, com grande esforço, olho para o lago de olhos abertos... Na estrada da estação de Locarno para o porto, observo com satisfação que nem sempre serei o último: minha mala de papelão vulcanizado é facilmente carregável, enquanto Katz não consegue arrastar sua “pedra” nem por 30 passos. Simon esqueceu sua cara bengala de bambu no trem! Ele corre de volta; esperamos por ele na beirada quente do parapeito de pedra.

Sento-me no parapeito. Foi o primeiro momento de prazer pacífico. Os barcos de madeira pintados brilham diante de nós na praia. A água é azul; as montanhas envoltas em um delicado véu afastam ao lado do lago. Do nosso banco, olhamos para as encostas tórridas, cheias de vilas e hotéis; há também, em um penhasco, um grande edifício marrom amarelado, a Madonna del Sasso. Simon volta com sua bengala e subimos aleatoriamente em direção à Madonna del Sasso. Depois de um tempo, em um caminho estreito e íngreme entre as vilas, encontramos um carteiro. “Dove [Onde] ...?”. Temos que voltar, e ele vem à nossa frente, muito rapidamente. Encontramos uma vala, eu pulo e caio; quando felizmente saio da vala, os outros desaparecem. Pego uma estrada que logo desvia, volto e pego outra. Ao final, ouço as tempestades de inverno caindo em algum lugar. Chego perto do teleférico que leva a Monte Sasso e encontro Katz e Simon esperando por mim. Tão logo tal *intermezzo* foi esquecido, tendo sido por alguns minutos desagradável, porque em duas horas o barco partia de Locarno para Stresa e tivemos que ajustar o tempo disponível. A estrada, pavimentada e moderadamente íngreme, contorce-se perto do teleférico, formando curvas fechadas: nas laterais, arbustos altos, às vezes ondas intensas de perfume (tudo está florescendo aqui) e, em intervalos mais ou menos longos, capelas de baixa

8. Grupo provavelmente religioso ou militar.

qualidade. No entanto, eles tornam a rota curta mais animada, particularmente bonita em frente a um grande viaduto do teleférico que emerge da vegetação. Uma vez no alto, admiramos o panorama de um mirante ao pé da igreja do convento. Já aqui se pode ver a característica da paisagem do Lago Maggiore: poder-se-ia dizer: a “amplitude”. As montanhas voltam-se para a frente do lago ou tocam nele, tanto é a doçura com que descem; os bosques voltam-se para a frente das casas e as plantações, sem cercas. Se observarmos as estradas individuais ao longo do lago com o telescópio, com as sombras claras das mudas, a impressão de calor aumenta até que se torne quase visível a paisagem. Na própria igreja, não há nada notável, exceto pinturas feias, medíocres e patéticas. Passando uma série de arcos do convento, sobe-se mais ainda. Em um nicho, monges oram. Em carne e osso! Tenho a mesma sensação que teria se, de repente, visse uma palmeira no *Tiergarten* ou se encontrasse um leão na *Leipziger Straße*. Mais tarde, durante a viagem, acostumei-me a essa impressão que, a princípio, lançou uma espécie de ataque à minha ideia de civilização. Tendo chegado no alto, sentamo-nos para beber cerveja e limonada, depois de termos perguntado detalhadamente o preço. A garçonete falava apenas italiano, e a primeira despesa ocorreu nesse idioma. Começamos dizendo a palavra muito timidamente: *pagare*. Usar um idioma que você não conhece o suficiente parece antinatural e quase falso, mesmo para quem fala. No caminho de volta, compramos algumas cerejas e fomos enganados no peso pela primeira vez.

Como em muitos outros, esse dia também trouxe o almoço que se tornaria um primeiro hábito destinado a durar. Eram quase quatro horas quando Simon, assim que embarcamos, começou a compartilhar os suprimentos que ele havia comprado em Freiburg com os recursos mútuos. Recebemos os habituais *hors d'oeuvre*, pão com manteiga com anchovas picadas, de uma a duas fatias, distribuídos rapidamente e em partes iguais. E depois pão e salame em grandes quantidades. Cerejas. Para terminar duas balas de saquinho. Graças à precisão sucinta do menu, conquistamos a evidente simpatia de uma senhora idosa sentada ao lado de Simon. Ela começou a conversar, inicialmente em italiano, oferecendo doces a Simon e ele respondeu “*no*”. Sob protestos meus, ele alegou: “Certamente não posso dizer ‘*grazie*’⁹ a esta senhora!”. Nesse momento, a dama começou a falar alemão fluentemente. Ela morava no lago em uma *villa* que possuía. Na parada seguinte, ela desceu, depois de previsões sombrias sobre o

9. O uso da palavra italiana *grazie* em alemão, que vem do latim *gratia*, significa graça ou beleza. Trata-se, portanto, de um falso cognato que se torna uma piada, pois Simon não diria a ela, uma senhora idosa, uma palavra que, para ele, significava um adjetivo relacionado à beleza.



tempo. Nas horas seguintes, nossa atenção foi dividida entre a beleza do lago e as nuvens que se aproximavam. À noite, a vista de Gotardo estava encoberta e a neblina descia sobre o lago. Esfriou aos poucos e, devido às nuvens, escureceu mais cedo do que o esperado. Durante uma hora e meia, vimos as luzes de Stresa não muito longe de nós. Mas nos aproximávamos com lentidão irritante; o barco zigzagueou de uma margem para outra. Ficamos cansados – Simon e eu também tivemos uma longa conversa sobre Schiller – até chegarmos à *Isola Madre*, triste e fantasmagoricamente sombria. Pegamos nossas coisas. Na estação Stresa, encontramos um rapaz do hotel onde pensávamos ficar. Mas para três pessoas não havia mais lugar. Fomos conduzidos até um hotel próximo. A entrada consistia em um grande átrio; depois havia uma escada escura que subia do pátio. Segurando duas lâmpadas, o dono do hotel começou a atravessar uma série de salões que não pareciam quartos de hotel e, ao final, chegou a dois quartos. O preço (2 francos por cama) correspondia às nossas expectativas. O dono, um homem gordo com uma aparência antiquada, mas muito gentil, tinha a vantagem de podermos conversar com ele em francês. Se o tempo estivesse bom, na manhã seguinte queríamos acordar cedo para subir ao Monte Mottarone. Caso contrário, às nove e meia da manhã. Ele saiu, mas imediatamente voltou para nos mostrar o caminho para os banheiros. Não me lembro mais, porque nunca fui lá durante minha estadia. Depois de fazer os cálculos com Simon e ajustar as contas, fomos dormir cedo. Na disposição de espírito singularmente satisfeito que se segue a um dia de viagem e, acima de tudo, um dia tão longo, permaneci ouvindo por um tempo o murmúrio do lago pela janela aberta.

Na manhã seguinte, fui o último a tomar café da manhã. Eles nos acordaram às 9h15, mas, quando vimos ao sairmos que o tempo estava bonito, ficamos com raiva. Mas não havia nada a fazer. De qualquer forma, o café da manhã com manteiga e o café forte dessas regiões foi apreciado; alugamos uma gôndola que nos levou primeiro à *Isola Madre*; depois, à *Isola Bella*. Também trouxemos nossa bagagem conosco porque queríamos continuar de barco a partir da *Isola Bella*. O lago estava calmo, mas ainda não era aquele do azul visto nas pinturas; a costa, no entanto, e a cadeia do Monte Ceneri e do Passo do Simplon, coberta na noite anterior, estavam limpas. É muito bom ir de gôndola quando a ilha está à sua frente. Você se aproxima dela muito lentamente e tem muito tempo. Nesse momento, ficamos felizes por termos desistido de Mottarone; caso contrário, não poderíamos ter feito esse passeio. O passeio turístico pela *Isola Madre* foi confiada a um jardineiro e, para cuidar do grande parque, como ficamos sabendo, para nossa surpresa, existem apenas três. O jardineiro mencionava

os nomes das plantas em entremeando línguas e, enquanto isso, durante o passeio, para garantir sua gorjeta, podava alguns galhos, removia algumas ervas daninhas e segurava a ponta, aleatoriamente cortava três flores para cada um de nós. O jardineiro de *Isola Bella* seguiu o mesmo método; e, algumas horas depois, portávamos um lindo e rico buquê de flores. O passeio na *Isola Madre* foi uma revelação botânica; eu tinha plantas à frente das quais até então não fazia ideia, além de saber que elas crescem em países distantes. Nunca suspeitei de semelhante riqueza nas formas de árvores e palmeiras, do tamanho elevado de muitas plantas, como a urze que vi na ilha, e da intensidade cromática de muitas flores. A isso se acrescenta a beleza harmoniosa e surpreendente com a qual tudo está organizado. O céu azul, a vista do lago e da das margens e, novamente a ilha: temos a impressão de que dois mundos inteiros de beleza estão lado a lado.

Na *Isola Bella*, não se entra imediatamente no parque, mas primeiro tem que se admirar rapidamente um castelo, cuja suntuosidade cansa e é, geralmente, pedante e jactante. Alguns quartos individuais, alguns móveis individuais, são bonitos; todas as vistas do parque são lindas. O dia já tinha nos custado muito; dessa vez, apesar de sacudir as moedas, o guia do castelo não recebeu gorjeta. Também aqui a orientação do parque foi confiada a um jardineiro. Tudo é artificial. A instalação de estátuas, cavernas e terraços intervém de maneira intrusiva na natureza. Uma arte de jardinagem que pode ser artística em si, mas que imediatamente após visitar a *Isola Madre* tem um efeito muito negativo. Também falta à *Isola Bella* elegância em seu conjunto e distinta de seu rival. Um grande hotel, quiosques e casas, sim, até a proximidade da margem, a prejudicam quando comparada à *Isola Madre*.

No barco para Luino, agora é possível admirar o lago com um azul intenso. Dois frades capuchinhos viajaram conosco por um tempo e, entre inúmeros vendedores do mercado, uma bela italiana. Simon foi fazer compras em Luino; Katz e eu esperamos em um banco à beira do lago. Levou algum tempo para os cocheiros e carregadores perceberem que sabíamos o que queríamos, isto é, nada que eles pudessem nos dar. Os vagões de terceira classe da ferrovia de bitola estreita, de Luino a Ponte Tresa, são como nossos vagões de quarta classe e, portanto, não ajudam no prazer da viagem. A ferrovia logo entrou em um vale muito estreito, desabitado, fechado por colinas verdes. Ela entra em uma área mais aberta, animada por casas e colinas, e para em Ponte Tresa, no Lago Lugano. Aqui, a natureza italiana do Lago Maggiore, com suas características amplas e suaves e as cores claras das margens, contrasta com o caráter suíço. As montanhas são cobertas até o topo com madeiras escuras ou são duras, nuas e pedregosas. Muitas vezes a margem desaparece, quando as montanhas



caem perpendicularmente sob o lago. As montanhas não formam correntes interligadas, mas diversas vezes alturas isoladas com formas caprichosas, como a íngreme San Salvatore, perto de Lugano. A viagem foi muito árdua: a superfície do lago estava coberta de cumes espumosos; é um espetáculo que tem um efeito incrível e surpreendente. Conosco, na cobertura da popa, um grande número de jovens acompanhado por um guia; todos vestidos rigorosamente como turistas. Sua conversação girava em torno da geologia. Todos eles tinham mapas geológicos. Evidentemente, uma viagem de estudos. Reinava um tom de camaradagem muito aberto; a conversação movia-se de maneira harmoniosa e calma entre os grupos. Alguns dos meninos impressionaram-me com a seriedade; um, acima de tudo, que estudou seu mapa, comia chocolate e ergueu os olhos apenas para oferecer algo aos outros. Provavelmente, era o mais novo.

O primeiro hotel em Lugano a que fomos, um hotel alemão, também estava lotado. Mas eles nos indicaram um mais próximo. Encontramos bons quartos em que poderíamos descansar com algum conforto. Antes do jantar, escrevi cartões-postais no terraço.

À mesa, além de nós, havia também dois jovens turistas e um cavalheiro gordo na cabeceira da mesa, ao lado de sua esposa, que infelizmente estava com dor de dente. A circunstância levou um dos dois rapazes a fazer considerações técnicas dentárias. Como estudante do segundo semestre de odontologia manteve a tese segundo a qual é normal desvitalizar o nervo dos dentes doentes. Ele sempre falava de seu chefe de uma maneira bastante infantil. O marido da esposa sofredora sentiu-se extraordinariamente bem. Ele enfatizou várias vezes que apreciava a proximidade da juventude, dizendo que os jovens devem viver uma vida feliz; ele tentou reviver sonhos tardios, brindando e dizendo “saúde!” por todos os lados. Afinal, ele era autêntico e fez uma excelente descrição de sua visita a uma igreja católica. “Havia um padre. Ele vem em minha direção e pergunta ‘qual é o seu desejo, qual é o seu desejo?’”, em desabalado riso, com um tom pesado e sussurrante. “Assim faço eu”. E, com uma expressão de extrema estupidez, moveu as mãos e fez o sinal da cruz. Com o passar do tempo, ele ficou desagradável, ficou um pouco nervoso – fomos os primeiros a levantar e fomos para o lago. As estradas desciam muito abruptamente em direção à margem. Certa vez, descemos, caminhamos ao longo da avenida principal até chegar a uma rua bastante escura com pequenos hotéis, no início conversando agradavelmente sobre música. Depois de alguns passos, as casas terminam; em frente, a grande silhueta escura de San Salvatore, na qual as luzes marcam a rota do funicular; à direita, atrás de um parapeito baixo de pedra, a margem e o lago. Aqui e ali, os amplos feixes de luz dos refletores em ação remexem na

superfície. O contrabando é amplamente praticado. Sentamos no parapeito e deixamos as pernas balançarem na praia. Na margem oposta, ergue-se o Monte Brè. Luzes isoladas vindas das casas, por mais indecente que seja uma espécie de corrente luminosa: de tempos em tempos vê-se a palavra “Monte Brè”, em grandes letras iluminadas. Essa circunstância oferece-nos o tópico da conversa: que possibilidades se deduz da aplicação coerente desse princípio? Os perfis das montanhas devem ser iluminados com luz elétrica? Ou o topo inteiro? É possível fundar uma sociedade anônima para dar uma denominação às montanhas e um batismo das cordilheiras?

O caminho de volta diminui quando a rua íngreme começa. São cerca de dez horas, mas as lojas ainda estão abertas. Uma vez no alto, encontramos-nos diante de uma igreja iluminada pela lua. E logo depois chegamos em casa. Estranho como os lugares parecem se mover no crepúsculo! De repente, sem saber, estou em algum lugar, em casa!

A encosta íngreme da subida deixou-me um pouco cansado. No quarto que ocupamos, Katz e eu, há uma poltrona de vime. Eu a empurro para a janela, deito e fico assim por cerca de quinze minutos enquanto Katz se despe. Olhando pela janela, vejo pouca coisa. Atrás da estação, está a colina; os cabos do bondinho vêm de baixo; e existem árvores por toda parte, mesmo do lado em que você pode ver um pedaço da casa e as luzes da rua do teleférico. É bom que a lua quase cheia não seja completamente visível. Espero, para ver se ainda sobe atrás da casa e de algumas árvores. Por ora, só vejo como dá cor a tudo. Nunca, talvez, após o exame final do ginásio, percebi com a mesma intensidade que agora o fato incrível de eu não ser mais um estudante, de não precisar mais dar respostas, que minhas manhãs não estão subordinadas a ninguém e meus pensamentos não encontram mais forma e contentamento no tema escrito. A velha consciência mais uma vez rebelou-se contra a nova, que, no entanto, deve assumir. Katz deu-se um tapa no ombro, que pretendia ser suave, mas foi muito irritante neste contexto. No entanto, ainda não vou para a cama. Em vez disso, sento-me, para seu aborrecimento, e ainda escrevo três ou quatro cartões-postais para meus familiares.

As operações da manhã seguinte ficaram um pouco confusas. Como o serviço nos balcões (no domingo de Pentecostes) era mais do que negligente, a preocupação com a bagagem desacelerou nossa marcha em direção a Gandria, onde no fim tivemos que pegar o barco próximo ao programado. O tempo e a estrada estavam escaldantes. Tivemos o dia mais quente da viagem. A estrada sobe acima da costa e logo um caminho mais estreito que passa entre as vilas; depois, entre arbustos e falésias íngremes. Aqui a estrada é escavada na



rocha e, em um lugar, até se torna um túnel que passa por um poderoso bloco saliente. Bem abaixo, você sempre pode ver o lago azul, fechado e, por trás da vista, é dominado pelo grotesco Monte San Salvatore. Com uma estrutura maciça, tanto que o penhasco esperado que forma seu cume, com a casa no topo, dá a ideia de um ousado paradoxo. Gandria. São casas em ruínas, montes de pedras, calor, plantações verdes em pequenos portos, degraus a meio metro de altura. A cidade precipita-se do topo à margem. Continuadamente, de casa em casa. Abaixo, está o pequeno barco. Como desliza, avançando no lago plano! Mas não podemos pegá-lo, mesmo se corrermos a uma velocidade vertiginosa de um ponto para outro, passo a passo, pelas ruas sujas. Não encontramos a margem. O barco já está saindo, enquanto uma mulher nos manda de volta "a la stazione". Estava cansado, já era, vez ou outra, deixado para trás, e, de repente, vejo-me sozinho nessa vila encantada. De baixo, vêm os viajantes que sobem ao topo. Eu os sigo, esperando encontrar um ponto em aberto para ver a estação de barcos. Certamente, os outros já estão esperando. A estrada sobe cada vez mais alto, os viajantes já desapareceram em alguns becos, cada vez mais alto. A certa altura, também mudo a estrada. Parece impossível encontrar o caminho de onde acabamos de descer. Nos degraus, o sol bate como se as pedras quebrassem. Só posso ficar de pé em minhas pernas com dificuldade. Ajudando-me com as mãos, sempre impedido pela bengala, subo. De repente, encontro-me à frente de uma casa, aqui a estrada termina. Você não vê viva alma em toda a área. Agora, volto a andar na parreira estreita de uma vinha e temo cair a qualquer momento. Mas insisto em continuar, até sair ao ar livre, acima da vila e, talvez, atravessando a encosta, seja capaz de alcançar a margem. E, logo que deixo as casas para trás, tenho o declive diante de mim. Terreno gramado, mas tão íngreme que deslizo para baixo e não consigo andar. Ponho os pés em um vinhedo que procuro até encontrar uma escada que desce. No momento em que estou prestes a cair, fico exausto, segue-se a segunda náusea e descanso por três minutos. Depois, desço as escadas e aterrizo em um beco que desce para o lago: aqui, uma placa, um restaurante onde os outros estão sentados. Tento esconder minha exaustão e recupero-me com uma limonada, durante a conversa em que Simon é convertido à grafologia. E, depois de uma hora, o barco chega e deixamos Gandria, certamente uma das aldeias mais singulares, enfeitada mesmo em plena luz do dia, na qual Simon esqueceu definitivamente sua bengala cara e nunca mais a encontrou. Compreensivelmente cansado, só gostei da viagem em parte. Em seu último trecho, a linha ferroviária de Porlezza a Menaggio, que já está localizada no Lago Como, onde o trem sobe até as curvas de rastreamento do lago e passa na frente de ciprestes e casas brancas, é lindo. Então, em 20 minutos, com o barco você chega em Bellagio, onde as ruas estão

divididas. De fato, o individualismo das raças agora adquire poder absoluto. Por outro lado, nós três fomos ao Hotel de la Suisse. Depois de descansarmos brevemente, também fizemos um tranquilo passeio de barco no belo lago.

As margens têm o caráter sombrio e rochoso do lago Lugano; mas não são igualmente fechadas pelas montanhas e deixam a vista livre para passear por uma paisagem animada por árvores e vilas claras. Ao longe, você pode ver montanhas cobertas de neve. No barco, tivemos a impressão de ter a fusão mais perfeita do Lago Maggiore e do Lago de Lugano à frente.

No lanche da noite, no terraço, vimos a escuridão descer sobre a água. Ficamos sentados por um longo tempo, pregados por uma conversa sobre arte que mantinha com Simon e, ao final, fomos até a praia, onde uma companhia italiana de cantores e músicos tocava músicas populares e árias de ópera. Ao longo da estrada escura, na conversa levada a cabo, competindo na luta por ter razão, éramos interrompidos pela atenção às canções e às roupas brancas e vermelhas dos feirantes italianos. Somente por volta de 19 horas ou mais tarde, quando estávamos na cama há algum tempo em nosso quarto, dessa vez em comum, a conversa terminou por força das circunstâncias. Simon ficara muito animado ao atacar a poesia moderna com extrema violência.

Na manhã seguinte, estávamos em Cadenabbia cedo e logo depois em Villa Carlotta. Tem uma bela escadaria clássica, após o portão de ferro fundido, cheio de floreios ousados, um tanque redondo no qual os nenúfares flutuam e depois terraços que se inclinam simetricamente, sobre os quais as rosas escalam. Do castelo real, você só pode visitar o átrio que abriga algumas esculturas. Principalmente de Canova. E é interessante como Cupido e Psique parecem mais tímidos e mais bonitos aqui, em seu primeiro abraço, do que os muitos outros em que não encontram nova expressão para seu amor secular, que existia antes mesmo de Canova. Além disso, notei até que ponto a procissão de Alexandre de Thorwaldsen¹⁰ também refuta, ao menos em alguns pontos, com sua força, o caráter sul e clássico de muitas cópias.

O parque já estava bastante sem flores aqui e ali. Aqui, as colossais plantas únicas cumprimentam aqueles que vêm do Lago Maggiore como conhecidos inofensivos, mas, no entanto, encontraram uma nova variação em um desfiladeiro primitivo, onde crescem, aglomerando uma multidão de arbustos, touceiras de bambu e, acima de tudo, samambaias grandes com hastes pretas.

10. Berthel Thorwaldsen (1768-1844) foi um escultor dinamarquês que contribuiu para a difusão do neoclassicismo na Alemanha.



Viramos os olhos e vemos as flores das azaleias, cujos arbustos rastejam no caminho desde as margens do gramado; é impossível imaginar as cores que tinham antes: os gramados secos, onde apenas as folhas permaneciam nas plantas. Mas não podemos apreciar a extrema beleza do parque, porque o sol, que ainda brilhava no começo, desapareceu completamente e o céu ficou cinza.

Isso também tirou muito do charme da viagem de barco para Como. Aqui o lago é vasto e às vezes sem forma, até você se aproximar da margem novamente, onde é possível ver com precisão as aldeias individuais, as ruas estreitas e os portos que afundam nas rochas e pontes entre casas que já estão em ruínas. Do alto, alguns riachos afundam no lago. Os companheiros de viagem não são muito interessantes; o recém-chegado que viaja os primeiros quilômetros no território italiano fica impressionado apenas com a frequência e a intensidade premeditada com que as pessoas cospem. Eles geralmente fumam um tabaco terrível. Quanto mais perto o navio se aproxima de Como, mais achatadas as margens se tornam. Ciprestes crescem no lago ao lado das inúmeras vilas. Destaca-se uma construção piramidal com a inscrição "Philipp Frank", o chamativo monumento fúnebre de um tipo excêntrico. Mesmo em Como o clima é quente e abafado. Depois de alguma hesitação, desistimos de alcançar um ponto panorâmico próximo; em um banco na praia, pegamos nossos suprimentos, que consistem em partes iguais de alimentos comprados e trazidos de casa. Após o cerimonial habitual, Simon distribui o almoço canônico. Com nossa calma descuidada, chamamos a atenção da guarda portuária. A cidade está em turbulência para um evento extraordinário. De outra área do porto, é possível ouvir a música chegando: grandes e pequenas trupes, em parte formadas por turistas, quase todos com bandeiras italianas na botoeira, desfilando em ritmo de marcha. Mas não conseguimos entender o motivo disso tudo. Quando uma chuva leve começou a cair, caminhamos em direção à catedral. Um edifício de mármore branco cuja fachada está enfaticamente dividida e animada por nichos profundos que contêm figuras. Acima do portal gótico, há o círculo de uma enorme janela circular. Ainda observamos os lados, que nada têm da beleza imponente e da articulação da fachada, e então entramos. A impressão é de um ambiente frio e sem adornos; também dentro da catedral não há obras únicas de grande beleza. Com o bonde elétrico, transportamos nossa bagagem e a nós mesmos para a estação, e aqui também eles encontram uma maneira de levar 20 centavos a mais do que deveriam.

Milão não recebe o estrangeiro em italiano, mas em um idioma supraeuropeu. Ele é liderado por todos os meios para tomar consciência de um evento

sensacional: esta é a primeira cidade italiana na qual você entra e a maior. A intromissão dos carregadores de hotéis é insuperável, e sentimos isso particularmente. Sob a orientação de Simon, colocamos nossas malas perto da porta principal e estudamos o mapa. Eles vieram um após o outro com as palavras "*deutsches Hotel*" que mal podiam pronunciar e um panfleto sujo que ostentava as qualidades do hotel. Pegamos todas elas, e Simon reiterou seu ar de grande senhor: "Falaremos sobre isso novamente, sim, tomamos nota".

Escolhemos o hotel seguindo o *Baedeker* e atravessamos a praça, os porta-malas e os funcionários do hotel. Vendo que seus gritos eram inúteis, saiam um após o outro. Então, por acaso, encontramos o carregador de nosso hotel.

Na estalagem alemã, eles nos deram um quarto de três camas cuja falta de gosto, absolutamente grotesco, não pode passar despercebido. Contra a parede longa, a uma distância de meio metro uma da outra, há três camas separadas por duas mesas de cabeceira. Mas a cama em si é um detalhe. Muito mais importante é a incrivelmente longa estrutura de madeira acima dela. De inutilidade absoluta, representa a fusão de todos os tipos de linhas retas e curvas em um arco superior estranho, e esse exercício de absurdo e brutalidade veemente é destacado por pequenas estruturas do mesmo tipo nas mesas de cabeceira e pela terceira e última cama, que com sua estrutura oferece uma variação da extrema feiúra dos outros dois. Ao final, o todo desperta a impressão insuperável de um templo idólatra e, em sua estúpida e vazia altura, essas elevações parecem estar na veneração confiante dos que dormem tremendo a seus pés.

Mas isso aconteceu muitas horas depois. Chegamos cedo; à tarde, queríamos visitar o cemitério; e, à noite, se possível, ir ao teatro. Havia uma escolha entre a *Viúva alegre* e *Glória*, uma tragédia de cinco atos de D'Annunzio. E nos decidimos por esta última, na esperança de que o tema fosse uma animada pantomima da guerra italiana. Como pensávamos que tínhamos lido em algum lugar.

O dia estava muito quente. Fomos ao Campo Santo ao longo de uma avenida larga, sem adornos e sem sombras. Ao final da estrada, um grande portão inexpressivo delimita um pátio no qual uma nave se ergue muito alta, em pedra branca e vermelha. O edifício parece irregular nas cores e indescritivelmente vazio, com seus largos arcos mouros que se encontram sem que nenhuma estrutura arquitetônica lhe dê um caráter. A impressão predominante é de enorme vastidão. Também aqui o sol nos atingiu quando o visitamos, e esse trabalho, que deve custar milhões, não tem outro efeito além daquele do átrio de uma exposição de produtos coloniais.

Tudo isso parece de uma maneira duplamente dolorosa, se pensarmos



sobre seu propósito. Mas logo fomos forçados a perceber que a solenidade certamente não é o sinal do lugar. Os milaneses, tanto os cultos quanto os ignorantes, fazem seu passeio pela tarde aqui na varanda ou no jardim de pedra. Em todas as paredes da galeria principal, foram colocados os bustos de grandes italianos falecidos e as placas comemorativas. A pedra está realmente suja. Na frente da entrada, está o sarcófago de pedra cinza com as palavras “Alessandro Manzoni”, sob a qual há uma coroa de louros de ferro. A forma do sarcófago, que de algum modo se assemelha a um templo e termina na forma de um tímpano, dá uma impressão de grande gravidade. A sala contígua é muito brilhante; e sua construção lembrou-nos, imediatamente a todos, o pavilhão de antílopes no Jardim Zoológico em Berlim. As paredes são divididas em pequenos compartimentos, nos quais são colocadas principalmente tábuas com flores, fotografias dos mortos e frases comemorativas. Aqui as cinzas dos mortos são mantidas. A estrutura tem uma aparência indescritivelmente mesquinha. Cada compartimento com suas mesas, suas flores e seus retratos individuais. Na continuação, nos espaços adjacentes, estátuas de grande banalidade novamente. Continuamos aumentando o ritmo do passo, até sermos novamente impedidos por um monumento fúnebre extremamente moderno. As figuras de bronze de duas meninas afastam-se da placa cinza no túmulo dos pais. O ancião segurava a irmã mais nova pela mão, que ainda está um pouco virada e colocando algumas flores na placa alta que ela conseguiu alcançar. A modelagem calma e terna dos corpos infantis que ganham vida no tom quente de bronze e não se destacam contra a pedra com intrusões é extremamente bonita.

O cemitério está diante de nós. Não é exatamente um cemitério, mas um campo de mármore leve, deslumbrante e emocionante. Em meio a esses estão alguns andaimes, pois estão construindo túmulos particularmente altos. Aqui, deve-se observar antes de tudo que, por uma certa quantia, naturalmente muito alta, todo milanês pode comprar um local de sepultamento onde um monumento fúnebre pode ser construído.

A morte, que é democrática e aliada aos pobres, vingou-se. Surgiu uma aglomeração assustadora de feiura e banalidade pomposa; é necessário entrar em uma dimensão mística e fantástica para encontrar uma explicação. Certamente, cada construção tomada por si mesma é tão comum quanto suntuosa, mas é difícil imaginar como é produzida essa cooperação, essa feiura intensa e surpreendente. Esse infeliz cemitério milanês não é mais

um monumento ao dinheiro, mas a Mamom.¹¹ Há colunas das quais surgem gênios de luto, capelas iluminadas internamente no esplendor mais bizarro de vidro colorido, alegorias confusas e incompreensíveis da morte, feitas com uma enorme tela de mármore; grandes pirâmides de seres humanos são representadas em seus túmulos enquanto se sentam no círculo dos membros da família, crucificados, nos quais foram aplicadas as fotografias dos mortos encontrados na maioria dos túmulos, ou representações sem sentido de amor, fé e esperança na forma de símbolos: âncoras, colunas e muito mais.

Ao final do cemitério, há um crematório e um vestíbulo que contém as urnas, no estilo do que vimos no início. Não paramos por muito tempo, mas andamos por aí, rindo de horror e depois voltamos a um silêncio atordoado. No fim, paramos por alguns minutos em frente ao túmulo de Manzoni, que, no entanto, não conseguiu eliminar a impressão de náusea quase física que experimentamos.

O trem levou-nos à catedral. Certamente, a observação é totalmente subordinada ao clima e tivemos a sorte de ver essa imponente massa de pedra, ainda que tão esbelta em suas amplas fundações, silhueta contra o céu azul que, em contraste com o mármore, parecia ainda mais intensa. Entramos mais tarde. O espaço interno parece vasto, mas disciplinado por colunas robustas com capitéis duplos, que reforçam ainda mais a solidez de suas colunas. As janelas têm cores intensas, e lembro-me acima de tudo da tonalidade amarela e quente com que o sol poente caiu no chão entrando pela janela. O interior beneficia-se muito da falta de retábulos chamativos. Também na catedral não há bancos. Tudo isso aumenta a consciência de estar em um espaço livre e bastante articulado, que a luz enche por toda parte. Não poderíamos ter chegado em um momento melhor. Só queríamos subir no telhado no dia seguinte e, por isso, fomos ao Teatro Olímpico para comprar ingressos que não eram exatamente baratos para a noite. Depois do jantar, voltamos ao teatro. Tivemos muito tempo porque a apresentação só começou às nove. Mais tarde, entre outras coisas, percebi que provavelmente havia perdido minha carteira durante o jantar; por acaso, quase não havia nada de valor. Apesar de minha busca, não a recuperei.

Afinal, ir ao teatro em Milão, em uma linda noite de primavera, não é muito diferente de fazê-lo em Berlim, ou melhor, em *Charlottenburg*, quando você atravessa o *Kurfürstendamm* e o *Grollmannstraße* para ir ao *Schillertheater*. Mas então as ruas dividem-se e, no *Schillertheater*, não é possível ver algo como a *Glória*, de D'Annunzio.

11. Mamom é uma transliteração do aramaico e significa literalmente “dinheiro” ou “riqueza”. Corresponde ao deus assírio que adquiriu riqueza de forma injusta.



Ao entrar no teatro, cada um porta seu casaco – e vê-se na frente de uma cortina iluminada. Conseguimos lugares desnecessariamente bons e, tanto quanto nosso italiano permitiu, pudemos ler atentamente o grande número de anúncios que cobrem completamente a cortina. A sala encheu-se lentamente, os senhores fumando. Quanto às damas, é surpreendente que muitas cheguem desacompanhadas. Não compreendi o suficiente para poder contar em detalhes o transcurso da obra. De qualquer forma, a imitação e as vagas hipóteses feitas durante os interlúdios sugeriram que se tratava de uma disputa entre um homem dividido entre a fama e o amor. A peça é extremamente tosca e alimenta-se de excitação heroica e sentimental. Portanto, a atuação é grosseira e, onde podemos acompanhar melhor, acabou sendo plana e desprovida de valor artístico. Foi muito divertido encontrar aqui a cópia exata de um sol retirado da *Fiesco*.¹² Como observamos mais tarde, foi a primeira vez e, ao final, assobios tímidos foram ouvidos, acompanhados por numerosos aplausos. Além do valor artístico, gastamos muito dinheiro também por causa da encenação e da pantomima inadequadas. Apenas a feiura fenomenal do drama foi interessante, e a observação de que, dois minutos antes de a cortina cair, no meio do espetáculo, um sino tocava alertando o que estava prestes a acontecer. E, no segundo toque, a cortina realmente caía.

A manhã seguinte – nosso trem partiu de Milão para Verona às duas e meia – foi dedicada ao teto da catedral, à Brera e à *Última ceia*.¹³ Entramos na catedral durante uma bela cerimônia. As crianças de 5-6 anos recebiam o primeiro sacramento (ou algo assim). Todos vieram vestidos de branco e se sentaram em duas fileiras, uma em frente à outra; atrás deles, os pais e entre as fileiras de cadeiras uma espécie de procissão, na qual se encontra o arcebispo de Milão abençoando as crianças. De qualquer maneira, a procissão é acompanhada de velas e vestimentas bonitas, sem esquecer as roupas cerimoniais das crianças, feitas especialmente para lhes dar uma marca religiosa precoce e, portanto, duradoura. Quando, depois de um tempo, descemos do telhado, a cerimônia acaba. As crianças saíram da igreja e ali, em sua mecânica, o movimento repetido de centenas de mãos fazendo o sinal da cruz não era muito elegante. O telhado é acessado primeiro por uma escada confortável; depois, caminha-se até um parapeito, diretamente nas pedras lisas. Por toda parte, há escadas que

12. Benjamin refere-se à obra dramática de Schiller: *Die Verschörung des Fiesco zu Genua* (1783).

13. Benjamin refere-se aqui, em parte, à Pinacoteca de Brera (1651), ao antigo colégio de jesuítas que alberga uma importante coleção de pinturas de mestres italianos, e também ao refeitório de Santa Maria da Graça, no qual se encontra *A última ceia*, de Leonardo Da Vinci.

atravessam os telhados pendentes que formam saliências. A massa de mármore é tão extensa que, mesmo de cima, se pode ver a praça aos pés da catedral apenas sob certos ângulos. Por todos os lados, erguem-se pequenas e grandes torres, parapeitos e grades sobre as quais e nas quais existem efígies de santos. Aqui você pode encontrar fé na humanidade, se pensar em quantos homens santos devem ter vivido para que a catedral fosse construída. É claro que, graças a essa riqueza, o programa é imponente e ganha ainda mais se você seguir os frisos e suas belas variações nas partes individuais. Não inspecionamos o telhado inteiro, mas descemos novamente depois de observar uma pequena parte, pela rota mais curta.

É impossível apreciar a Pinacoteca de Brera em pouco tempo, com sua riqueza de arte italiana de todas as épocas, sem um guia ou sem preparação. Então parei na frente de pinturas individuais seguindo o meu gosto e encontrei muitas pinturas bonitas. Ao entrar, estamos diante dos afrescos de Luini, muito danificados, ainda que cheios de cores. Logo após, há a sala incontestavelmente mais bonita da Pinacoteca de Brera: numerosas *madonnas* e uma grandiosa *Pietà*, de Bellini. Não muito longe, o famoso Cristo del Mantegna. Gentile da Fabriano também me impressionou com suas cenas, com arquiteturas precisamente articuladas, ingênuas e, portanto, ainda mais impressionantes do ponto de vista narrativo. A pintura moderna de Brera é muito triste; basicamente um Pilotys ruim.¹⁴ Levando em conta o exame quase sempre rápido a que fomos forçados, o que resta é quase apenas a impressão geral. A beleza das obras individuais empalidece. E justamente por esse motivo Brera não diz muito ao leigo. Ainda assim, a galeria, pela qual passamos separadamente, fascinou-me tanto que tive que expiar minha culpa com *A última ceia*, de Leonardo. Havíamos dado 100 passos na rua quando percebi que havia esquecido minha bengala. Mesmo agora, enquanto escrevo, o desagradável desânimo daquele instante me assombra. Dado o pouco tempo que tínhamos, Katz e Simon não podiam esperar, mas é claro que estava muito determinado a ver *A última ceia*. Eles só podiam me dar algumas informações vagas. Quanto a mim, sem um plano, sem um manual de conversação que naturalmente lhes pertencia, eu só tinha que ver como teria conseguido. Eu os deixei. Tínhamos planos de nos encontrar novamente na estação. Por um momento, perguntei-me se era apropriado tentar chegar a Santa Maria delle Grazie. Corro para a Pinacoteca Brera. Antes, é claro, tenho que subir uma escada enjoativa e suntuosa. Eles devolvem minha bengala e até coletam informações. Um bonde chega pela rua. Eu (gritando):

14. Carl Theodor von Piloty (1826-1886), pintor alemão, representante do estilo histórico realista.



“Santa Maria delle Grazie?” O cobrador concorda e pulo, embora antes de ouvir que nenhum bonde iria para aquele convento naquele caminho. Continuei: é claro, levando em consideração meu desamparo, o cobrador recebeu uma gorjeta. Tenho a sorte de que o guarda-chuva de uma dama caiu e eu o peguei. A recompensa veio imediatamente. Porque de repente chegamos à catedral, e o carro para. Tenho apenas quatro palavras disponíveis: “Santa Maria delle Grazie”. E eu as pronunciei. Talvez até várias vezes. A senhora está prestes a descer, ouve, entende o problema e diz algo ao atendente. Digo em francês: “Combien de temps?”. Ele assente, eu quero desesperadamente sair, ele me acena com a mão. Ao final, tenho na mão um bilhete com alguns números e algumas palavras em italiano que certamente deveriam ter me levado a pegar os bondes parecidos. Então ele gentilmente me empurra para fora do carro, apontando em uma certa direção.

A partir de então, andei em círculos, como um louco. Há muitas paradas na praça; um bonde passa aqui, outro lá. Vou na direção indicada, pergunto a uma pessoa diferente em cada esquina, pergunto aos condutores; e mesmo que sempre me respondam, nunca os entendo. Finalmente, um cobrador responde com um aceno de cabeça à minha pergunta, salto e quase caio entre os vagões. Entretanto, é mais de uma e quinze e o trem parte pouco depois das duas. Só sei que quero ver *A última ceia*, porque é absurdo demais não ver o afresco de Leonardo por causa de um bastão de caminhada esquecido. Surpreendentemente, pergunto ao condutor, em francês, quanto falta. Claro, ele não entende. Por fim, ele para e aponta para uma direção. Vejo uma igreja, corro para dentro, está escuro, vejo alguém e vou encontrá-lo: Leonardo da Vinci? Ele me mostra a saída, corro para fora da igreja e entro no prédio adjacente, pago, preciso entregar a bengala novamente. É realmente monstruoso ter o ingresso e precisar esperar nesse buraco para que um dos homens se levante lentamente e vá até o portão. Além do portão, há uma grande sala e o afresco de Leonardo. A desolada degradação é fascinante. As imagens parecem ser o produto de uma decomposição enigmática saindo das paredes. Eu só vejo a obra de Leonardo. Uma parede mantém o observador a dois metros de distância. Fico na frente do afresco, pingando suor; meu pincenê¹⁵ cai no chão, recolho-o assustado, não posso guardá-lo. Ponho no bolso e coloco os óculos. Não consigo mais perceber nada, exceto o espaço e a consciência de ter à frente, grande e descolorido, o que tanto admiro nas reproduções. Tudo isso durou apenas meio minuto.

15. No original, *Kneifer*. Trata-se de óculos sem hastes fixado sob o nariz, utilizado do século XV ao início do século XX. Em nossa língua, emprestamos a palavra do francês: *pincenez*.

Corro para fora, e os atendentes uniformizados sentados na antecâmara estão perplexos. Começo a correr de novo, corro para o primeiro bonde, depois de dois minutos desço novamente e ligo para um coche.¹⁶ O homem pegou um cavalo moribundo. “*Presto*”, e bati com a bengala no chão. Deus, ele me leva a passear, vejo que claramente faz um desvio. Mas sou incapaz de me expressar, apenas grito “*presto*”. Então procuro pelo pincenê, remexendo em todos os bolsos e não encontro. Estou verdadeiramente exausto. Então, ele fica saciado. Não há mais ninguém no hotel. Foram todos para a estação com minha mala. Corro os três minutos para o trem e vejo Simon na calçada. Porém, tenho que procurar Katz, que agora está perdido. Por fim, assim que nos sentamos, o trem partiu. A viagem a Verona não poderia ser longa o suficiente para minha exaustão. E no começo também me recuso a comer a refeição do meio-dia.

Em Verona, decidimos no último momento descer na primeira estação. Saímos em uma praça aberta, mas bem desolada. Por lá apenas as pessoas comuns das estações, e somos tocados pelo incômodo usual de nos livrar deles. Depois de alguma reflexão, percebemos que o *Baedeker* era de pouca ajuda aqui. Simon decidiu antecipar-se a nós com um carregador de hotel (de cerca de 16 anos). Katz e eu esperamos, e cinco minutos depois eles retornaram: o hotel foi escolhido. Através da Porta Nuova, um belo portal antigo, vê-se um *corso*. Uma rua larga, cujas casas baixas e coloridas projetam pouca sombra. E é a cidade cuja fisionomia diz claramente “Itália”. Nessa rua, não muito longe da porta, está nossa pensão. Uma pensão italiana; o porteiro, que parecia a alma (*Geist*) da estalagem, improvisa um pouco daquele alemão capaz de atrair estrangeiros com o som de sua língua nativa. Entramos em um quarto escuro. Há pequenas mesas com toalhas de mesa e guardanapos, moscas por toda parte. Andamos no escuro dois lances de escadas estreitas e curtas e um corredor muito estreito. Katz e eu pegamos um quatinho com duas camas, janela para a rua. Não vi o quarto de Simon. Pedimos que nos trouxessem água, e descansamos por um momento. Batem à porta. Um garoto sujo aparece, o único hóspede que acabamos de ver na sala de jantar, e ele tem uma caixa de charutos cheia de cartões-postais. Nós o mandamos embora. Saímos quase imediatamente porque os quartos não são agradáveis. Ao contrário, eles despertam desconfiança, e espalhamos grandes quantidades de inseticida embaixo do lençol.

A ampla rua em frente ao nosso hotel vai de Porta Nuova ao anfiteatro. À tarde, está cheia de pessoas ociosas. Passando em frente a uma pequena igreja,

16. No original, *Droschke*. Trata-se de uma versão antiga de táxi, um pequeno coche guiado por cavalos.



fechada na rua por uma cortina, chegamos à praça. Os jardins de sempre, uma fonte, crianças brincando com suas babás. Um grande edifício de pedra escura fica lá: o anfiteatro. Sob um arco, há uma barraca para cartões-postais e venda de ingressos. Entramos e encontramos-nos imersos no silêncio da grande Arena ascendente. A linha do horizonte só é interrompida em um ponto por grandes pilares em ruínas, os restos de uma série de arcos que ainda existia do tempo de Goethe. Escadas foram cavadas entre as arquibancadas com um metro de altura. Subimos para a margem superior. O sol está se pondo; há telhados sujos e caindo à nossa frente. Existem alguns campanários; as construções dos fortes nas colinas já estão envoltas em névoa. No entanto, ainda há muita luz. Olhando para baixo, notamos as grandes aberturas particularmente escuras que levam à Arena. Para olhar com calma, sentamos na borda. Avaliamos a capacidade do teatro; depois fazemos alguns cálculos, e fui mais preciso que os outros, estimando-o em 40 mil pessoas. Ficamos sentados por um tempo, em silêncio; depois caminhamos pela borda. Perto dos arcos, unidos ao prédio da Arena também por arcos de pedra, descemos para ter uma imagem de como era a situação no passado. Mas nem tudo está claro. Sempre com os telhados diante de nossos olhos, continuamos o passeio, às vezes olhamos para as bocas da entrada. Infelizmente, não podemos esperar até o momento em que a Arena reflete a luz do sol poente; apenas vemos a margem superior iluminada. Ao sair, notamos uma senhora que visita o prédio com um guia: quão pequenas são as pessoas que se movem no fundo da cratera de pedra. Ainda andamos por um tempo sob os arcos externos e vemos os porões e as celas destinados a animais selvagens e homens. Compramos alguns cartões-postais.

Algumas ruas levam à praça do mercado, onde ficam duas colunas com antigos símbolos nobres. Os prédios amontoam-se ao redor, fechando-o. As bancas do mercado são dominadas por um palco de madeira para músicos. Estava quase escuro. As casas altas e estreitas e a ampla fachada de um edifício marcado por colunas, junto à atividade animada, mas confusa do mercado, deixam-nos perplexos. Estou ansioso para que Simon procure nomes no guia e identifique os pontos principais. Queremos voltar aqui imediatamente. Mas primeiro vamos ao correio, onde, em um italiano pobre, compro selos e, com espanto, ainda não consigo encontrar nenhuma carta de meus pais. A busca por uma segunda praça leva muito tempo. É delimitada por duas fachadas de edifícios e por um portal com escudos de armas barrocas e, ao lado, um muro de acesso. Agora só falta ver o pórtico aberto de um palácio, com colunas finas e arcos proporcionais. Acima de tudo, bandos de pombos. E a porta que se destaca no céu azul. Está escuro. O mercado ao qual retornamos iluminou as barracas.

Músicos sobem ao pódio com seus instrumentos. Sentamos nas proximidades, em uma mesa em frente ao restaurante. Não posso evitar olhar sempre para os telhados e o céu; algumas mulheres passam. Uma barraca com bebidas verdes, vermelhas e amarelas localizadas nas proximidades. Vamos aguardar as primeiras notas da música. Então, ao som da orquestra, vejo homens escuros na praça escura parando e movendo-se ritmicamente. O garçom engana-me por uma lira, assunto de muitas piadas quando finalmente voltamos para casa. Enquanto isso, afastamos nosso apetite dos cafés, que se expandem no calor da noite. Eu, que sinto isso mais intensamente, detenho os outros com sarcasmo. Não encontro outra resposta além da parcimônia e de simular a indiferença da sobriedade.

A manhã seguinte gentilmente nos ofereceu o sol italiano de nossa viagem. Cheguei por último na entrada, que serve como sala de jantar. No meu lugar, havia uma grossa xicarazinha de chocolate. É tudo? Sim. Eu a esvazio em só um gole. Biscoitos ridiculamente escassos. Depois de espalhá-los, adiciono um pouco de manteiga. Irritado, quero colocá-lo em minha lata de manteiga e levá-lo embora. Simon proíbe-me. A conta era uma exploração asquerosa. Simon pede que verifiquem umas somas suspeitas. Uma trapaça vem à tona. Nossas queixas são inúteis. Então, o hoteleiro é enviado para chamar a instância até então invisível: o dono. Indefesos, somos forçados a olhar a maneira como o dono é instruído, em italiano, pelo *piccolo*. Quando conseguimos falar, recusamo-nos a pagar 1 lira que o *factotum* exige para o serviço de porteiro. Simon mostra-se resoluto. O *piccolo* pega uma vassoura e bloqueia a saída. Alguns turistas presentes, também alemães, permanecem neutros. Querendo evitar uma briga, pagamos a lira e vamos embora xingando.

Na estação, deixamos a bagagem no guarda-volumes por três horas e seguimos em direção a Santa Maria Maggiore pela rua principal, entre a cidade e as fortificações. O balanço de colinas produz efeitos estranhos; esses muros ora íngremes, ora biselados, suas diferenças de altura, às vezes mínimas, dos edifícios, todos refinados, mas absolutamente misteriosos para o leigo. Um imponente portal tripartido da fortificação, no entanto, surpreende por seu adornado frontispício e por sua extensão. Mais tarde, minha memória será capaz de descrever os edifícios individuais de maneira muito aproximada. Na porta de ferro de duas asas de Santa Maria Maggiore, existem relevos extremamente primitivos retirados da história bíblica. No interior, há acima de tudo uma balaustrada de madeira vermelha e dourada, coroada pelos apóstolos esculpido em madeira. É o que dá estrutura ao edifício. Sob a balaustrada que se eleva a 4 metros do chão em vários níveis, alguns degraus levam à cripta.



Atravessamos a cidade de bonde e também vimos outros edifícios. As paradas são vagas ou mal indicadas; durante a manhã tive que correr três vezes atrás do bonde enquanto os outros já se encontravam em seus assentos. Quando tomamos café da manhã no mercado pela segunda vez, decidimos também ver o Teatro Romano, que não estava originalmente em nossos planos. No caminho atravessamos uma ponte de madeira. Pode-se ver a cidade, ao longe, o rio, e as montanhas com os castelos fortificados. Limitadas pelo rio, casas de todas as cores parecem estar empilhadas umas em cima das outras.

Visto da rua, o Teatro Romano parece uma extensão de edificações ou ruínas, fechados por uma cerca. Como sempre, em um cômodo da administração, há um pequeno museu de objetos encontrados no local. Quanto ao teatro em si, o mais singular é sua decadência. Pode-se ver claramente como as paredes caídas foram incorporadas peça por peça nas paredes do perímetro das casas vizinhas. Alguns pilares do palco foram preservados; acho, apenas os degraus de mármore. O espetáculo geral é sem forma, um lugar de total devastação. Vamos voltar para Porta Nuova; de lá, de bonde até a estação central, onde pegamos o trem para Vicenza.

Em Vicenza, perto da estação, há uma praça gramada, empoeirada e quente. À beira de um amplo caminho de cascalho, um banco. Sentamos, e Simon prepara o almoço de sempre (vou mencionar mais uma vez), pão com manteiga de anchova, pão e salame, doces. Um pouco mais adiante, no gramado, há um garoto com a barriga seminua, que de vez em quando estica a perna e a agarra: é seu único movimento. Alguns outros garotos acenam para ele. Após trocarem longas chamadas e gritos, ele se levanta. Eles brincam, escalam uma árvore, roem as cascas de salame que jogamos no chão. Começo a fumar um cigarro; coloco no banco. Então dou dois passos e assisto a eles enquanto o disputam. Para chegar ao portão de Vicenza, caminha-se por três minutos por uma rua suburbana grande e entediante, cercada por pequenas casas e um parque. Cartazes de teatro são postados em um edifício. À direita, logo após a porta, uma rua começa e aqui está o primeiro fragmento da grandeza palladiana: três colunas. Fachada alta e muito estreita; as mais bonitas são essas três colunas que se erguem indiferentemente às estruturas horizontais, com capitéis unidos por dois festões. Não com pureza, mas com clareza manifesta-se aqui, precisamente graças ao extravagante, ao inacabado; a intenção de Palladio,¹⁷

17. Benjamin refere-se a Andrea di Pietro della Gondola, vulgo Palladio (Pádua, 1508-Vicenza, 1580), arquiteto de renome e referência na arquitetura mundial.

pois o que se vê é apenas uma pequena parte da fachada projetada, cujas colunas enfatizam a altura com maior força do que o edifício acabado teria feito.

Depois de passar por algumas ruas secundárias, aqui está a Basílica Palladiana. Nenhuma impressão arquitetônica pode ser mais sublime do que a dupla fileira de arcos de mármore combinada com a escuridão impenetrável do interior. A impressão da cor, do mármore ainda brilhando, apesar da sujeira e das cavidades escuras dos arcos, cria a força da impressão; e a altura e a vastidão dos arcos removem a falta de clareza romântica da imagem, tanto que aqui, na colossalidade e na clareza da cena, o sublime manifesta-se ao mesmo tempo.

Também no lado oposto da praça existem edifícios antigos, mas sem beleza. Pode-se chegar ao outro lado atravessando as arcadas, pode-se entrar nos átrios apenas com uma permissão especial (dinheiro). É mais simples, todos os cantos cheiram mal; sentadas aqui e ali, vendedoras de frutas com seus cestos. Passando em frente às fachadas de dois edifícios do século XII, creio que um deles gótico e o outro românico, por ruas secundárias delimitadas em grande parte por casas desajeitadas e desorganizadas, em estilo clássico, chegamos ao Museu Cívico. Para meus olhos leigos, o edifício é monótono e pouco atraente. Enquanto descansamos em um banco, a chuva começa a cair do céu fechado e nublado. Vamos ao Teatro Olímpico, um edifício de planta redonda em frente ao Museu, um pouco mais adiante, onde uma pessoa ociosa nos acolhe e, em troca de uma gorjeta, toca a campainha do porteiro. Palladio construiu um teatro para a representação de obras clássicas e, de fato, uma vez por ano é usado para isso. Da direita, ao lado do palco, entra-se em um salão alto e mais ou menos semicircular, que achamos obscurecido pelas restaurações. As 13 filas de assentos, altos degraus de madeira, sobem abruptamente para formar um anfiteatro. Um poço com uma rampa muito larga os separa do palco, que só pode ser visto em sua totalidade de uma pequena parte dos assentos. Ao final da rampa, ergue-se o arco de uma porta de estilo palladiano atrás da qual aparece a perspectiva muito ampla de uma rua. Uma extraordinária e intensa ilusão de perspectiva foi obtida elevando-se gradualmente o chão do palco. Duas galerias menores que se abrem em ambos os lados oferecem, respectivamente, vistas menores. O teatro é bonito no espaço fechado, mas se torna valioso quando existe claramente a possibilidade de oferecer a passagem da rua dentro do prédio para uma cena aberta, enquanto o ator avança da perspectiva da rua em frente à estrutura de porta muito larga, que pode ser considerada uma parede do espaço cênico. Isso oferece uma nova oportunidade para a representação e para o drama.

Deixando o teatro, ficamos indefesos sob uma violenta torrente e, apesar de visitarmos os prédios antigos da cidade sem nos deixarmos abater – segurei o



chapéu de palha debaixo do braço –, a observação foi perturbada pela umidade pegajosa e pelo destino que olhamos, procurando abrigo. Ou melhor, ainda me lembro da fisionomia das ruas, mas não dos detalhes arquitetônicos dos edifícios. Foi penosa e vã a busca por uma igreja jesuíta famosa e feia.

Devido à forte chuva, tivemos que passar a maior parte das cinco horas em Vicenza lendo e escrevendo cartões-postais no saguão da estação. Então não vimos a Villa Rotonda, que fica muito longe da cidade.

As deficiências são maiores do que em outros lugares quando se recorda de Veneza, pela quantidade e pela analogia das impressões que não tornavam cada dia completamente diferente do anterior. O trem para Veneza entra na cidade em um aterro cercado por uma vasta extensão de água, interrompida apenas por postes e outros aterros. Tivemos que nos apressar para chegar ao barco a vapor. Simon e Katz estão a bordo, estou sendo impedido porque tenho que trocar minhas liras, o barco parte e alguns movimentos energéticos dos braços são de pouca utilidade, não entendo seus gritos. Espero o próximo barco e reflito. Eles, provavelmente, desceram na próxima parada e estão esperando por mim. Caso contrário, eles me receberão em nossa parada. Em caso de emergência: que hotéis havíamos considerado? Só me lembro deles vagamente. O barco chega, para controlar melhor as estações; fico na proa. Minha contemplação atônita é desagradavelmente distraída pela incerteza da situação. A noite cai, e o céu está nublado. Um grande corpo de água cinza, grandes hotéis à esquerda, casas cinza, marrons e insignificantes à direita, nas quais às vezes brilha uma luz dourada escura. Na próxima estação, eles não estão lá; o barco começa a sair. A fileira de palácios – todos os palácios são antigos aqui – terminam em uma esquina. A água é inverossímil; em meu íntimo, não entendo a naturalidade dos seres humanos em um barco nem a água. Pelo contrário, posso aceitar prédios quase sem surpresa. O mais estranho é que eles afundam suas raízes na água. A escuridão aumenta, e a jornada prolonga-se. Que nomes tão sonoros têm as estações: Bragora, San Zaccaria... Sou forçado a procurar contato com os viajantes. Ouço a conversa de alguns alemães. Intencionalmente assumo uma expressão um pouco desamparada. Um velho porteiro com a palavra “Aurora” em seu boné sujo acompanha dois turistas até o hotel e quer me levar com ele. Pergunto a ele sobre algum hotel onde Simon e Katz possam estar. Ele não entende bem o que estou dizendo. Fico de olho nos turistas alemães. Por fim, vou à cidade desconhecida com o homem da Aurora e seus turistas. Mas meus amigos não estão naquele hotel. Garanto que eles eventualmente tenham um quarto para a noite; eles não deixam de confirmar, dizendo que é o *último* quarto livre; então pergunto como chegar à Praça de São Marcos,

onde fica um dos hotéis onde pensei que Simon e Katz estavam. Está escuro; as luzes da rua e as lâmpadas ardem. Ando com a mala na mão ao longo da Riva degli Schiavoni, chamado pelos gondoleiros, perseguido pelas crianças de rua; um, ao qual respondo com um *"niente"*, chuta minha mala. Tenho que andar rapidamente. Se eu parasse para recuperar o fôlego, eles viriam em massa. Cansado, mas energizado, vou tropeçando pelas pontes. Então entro na Praça de São Marcos. Primeiro pergunto (em francês) a um policial onde fica o hotel; ele não sabe de nada e pergunta a um garçom. Recebo uma resposta confusa pela qual não me oriento. Nem percebo a beleza que me cerca e quero sair da praça, voltar para o Aurora. De repente, atrás de mim, ouço nosso apito. Simon. Katz voltou mais uma vez à estação para me procurar. Esperamos por ele no cais, que balança suavemente. Finalmente reunidos, fomos ao Hotel Sandwirth, Riva degli Schiavoni, onde os quartos já haviam sido reservados. Logo após, vou ao jantar frugal, durante o qual conhecemos Fritz Baie, com quem já havíamos encontrado em Basileia. Ao final, demos mais alguns passos para cima e para baixo no Riva, ao longo do canal.

Na manhã seguinte, não podíamos acordar tarde. Tomamos café da manhã por cerca de 1 lira em um café no Riva, a três minutos do hotel. O tempo estava extraordinariamente ensolarado, como desejava que fosse para um café da manhã no Canale Grande. Logo após o café da manhã, o programa do dia começou e um guia de Semrau para os monumentos venezianos provou ser fundamental para examinar todas as obras de arte. Achei-o acidentalmente em uma livraria onde havia vários livros em inglês e é útil até agora para refrescar minhas memórias. Mais tarde, Katz também adquiriu um guia. Depois do café, fizemos um passeio na Praça de São Marcos. Fiquei surpreso ao encontrar uma atmosfera de sobriedade clara. Fui permeado pelo sentimento de estar em férias: pessoas andando e pombos que não têm a importância tão decisiva e incrível que a mitologia das viagens lhes atribui. Aqui e ali, venezianos pobres que vendem ração para pombos em sacos de papel muito compridos e que parecem conter pouco dentro; pequenas e ociosas senhoras que os esvaziam, um movimento constrangedor. Por outro lado, quão graciosas são as crianças que sabem transmitir sua alegria em movimento... O arco sob a Torre do Relógio leva a uma rua estreita e escura, cheia de lojas, muito animada. Queremos ver a igreja de perto e começar as caminhadas e as árduas procuras com as quais tivemos que nos acostumar em Veneza. Então, quando, depois de pedir orientações, de maneira errada, pegando becos sem saída que terminam em pequenos canais, encontramos-nos em frente à igreja dos *Frari*. Parecia-me caracteristicamente veneziano também o fato de que se pode ter uma vista



frontal razoável da igreja apenas com certa dificuldade, estreita como é entre os edifícios que a rodeiam. Quando chegamos, seguimos cuidadosamente as poucas informações no portal oferecidas por Lübke. Nunca observamos o interior de uma igreja veneziana com o mesmo escrúpulo antes, o que é particularmente instrutivo. Existem bons exemplos da história dos sepulcros das paredes italianas, bem como da pintura veneziana das *Madonnas* (Vivarini – Bellini). Um belo coro de monges em madeira entalhada. Uma monstruosidade notável, a tumba de Ticiano, representa plasticamente algumas de suas figuras.

Naquela mesma manhã, visitamos as primeiras salas da *Accademia*. Na segunda sala, o lugar onde estão obras de Tintoretto, a Assunta e o milagre de São Marcos, pudemos escutar as boas explicações do diretor de uma escola alemã de arte com a qual voltaríamos a encontrar amiúde. Os alunos estavam em pé ou sentados no chão. Em uma reunião subsequente no Palazzo Ducale, chamou-me particularmente a atenção, sobretudo, uma garota horrivelmente vestida de cinza e preto que vi deitada no chão durante a explicação das pinturas no teto. Uma discussão sobre São Marcos nas pinturas de Tintoretto alterou os conflitos estéticos entre mim e Simon sobre poesia para pintura, quando às vezes suas ideias me deixavam quase furioso. Como ele não compartilhou a maneira de Katz e minha de contemplar de modo muito minucioso os quadros, frequentemente nos separávamos durante as visitas. Nomear as pinturas nessas salas não faz muito sentido: de qualquer forma, mencionarei as duas pinturas da *Accademia* que, segundo minhas lembranças, me impressionaram mais: “Banquete do homem rico” de Pitati e a “Pietà” de Ticiano. Sobretudo pelas cores, pelo brilho ensolarado das cores de Pitati, pela pintura de Ticiano, povoada pelas sombras do ocaso de tal forma que Semrau lembrou de Rembrandt.

O almoço, à base dos ingredientes comuns, foi consumido no quarto, acompanhado por um pouco de água com gás, à qual adicionamos suco de limão. Atravessamos o canal com uma gôndola e fomos à igreja do Redentore. Pessoas aleijadas e ociosas que querem alguns *centesimi* nos ajudam a entrar e sair do barco, abrem a porta da igreja e, quando saímos, nos recebem com a mão estendida. O interior da igreja, tanto quanto me lembro, é circular, com uma estrutura de grande pureza. As naves centrais são transformadas em capelas. Acredito que essa era a igreja onde os nichos eram ocupados por fundos de papelão pintados, em vez de estátuas de santos. O espaço pareceu-me cheio de dignidade; no entanto, como em muitas igrejas italianas, ele não corresponde ao conceito alemão da atmosfera recolhida de um local de devoção. Atravessando áreas afastadas de onde tínhamos uma vista livre da

laguna, chegamos à Santa Maria del Gesuita,¹⁸ “absurdamente suntuosa”, como escreve Semrau, sobrecarregada com inserções de mármore colorido.

De lá, caminhamos por alguns minutos por um beco estreito e pavimentado, margeando um pequeno canal, até a praça que abriga o monumento de *Colleoni*. Primeiro visitamos as obras de arte da igreja de San Giovanni e Paolo, localizada na praça. Infelizmente, fomos enganados por uma classificação desajeitada do guia; a igreja, à qual pretendemos dedicar¹⁹ apenas uma visita apressada, acabou sendo, ao lado de São Marcos, uma das mais importantes de Veneza, e, além disso, a que merecia um exame mais cuidadoso, disse o guia. O momento foi desfavorável à visita sob um ponto de vista duplo. Antes de tudo, o sol estava se pondo, e então nossa mente já estava suficientemente ocupada com as impressões recebidas pela manhã na *Accademia* e na Igreja de Frari. No entanto, no fim, decidimos entrar, porque talvez não pudéssemos mais voltar a essa parte afastada da cidade sem perder muito do nosso tempo. A visita foi dificultada, não apenas pela pouca luz, mas também pelas restaurações que às vezes mudavam o arranjo das pinturas. Além das pinturas, esta igreja possui, como a de Frari, muitos sepulcros importantes de paredes. Na fachada da Escola Grande de São Marcos, que examinamos rapidamente depois de deixar a igreja, fiquei impressionado com os leões primitivos contidos em nichos planos, que deveriam ter ganhado profundidade graças à perspectiva. Uma representação extremamente ingênua! Ao monumento de *Colleoni*, reservamos um exame muito detalhado. Nós o contemplamos constantemente de todos os lados, fazendo-nos sempre notar novos detalhes da representação. Observamos a perfeição do monumento extraordinariamente bem acabado; os binóculos de Simon permitiram-nos ver muitas coisas que nos escapariam a olho nu. Não prestamos atenção à praça onde as crianças brincam e nos esquecemos da escuridão. O olhar e o movimento de *Colleoni* são de um realismo incomparável e de uma força brutal. O acabamento da figura é extremamente expressivo de todos os pontos de vista, mesmo por trás. Raramente aconteceu que estrangeiros parassem à frente do *Colleoni* por tanto tempo quanto paramos. Talvez 15 minutos. Jantamos no Caffè Bavaria, que provavelmente consistiu em *spaghetti*, como quase sempre. Na mesma noite, vi o grande espetáculo de luzes na Praça de São Marcos. Não tentarei descrever essa primeira iluminação, mas uma segunda da qual me lembro melhor.

18. Benjamin refere-se à igreja, cujo nome completo é Santa Maria Assunta o dei Gesuiti.

19. A mesma igreja: Santa Maria Assunta o dei Gesuiti.



A manhã do segundo dia foi dedicada à Basílica de São Marcos. Nosso guia capacitou-nos a vê-la com uma certa compreensão. Na Basílica de São Marcos, a competência não consiste apenas na capacidade de descobrir a beleza, mas também na de distinguir entre os mosaicos patéticos e de cores berrantes sob um fundo totalmente dourado, da sobriedade compassiva do movimento e de cores opacas dos mosaicos antigos, aqui e ali, completados de maneira muito infeliz com os novos. No interior, nossa intenção de fazer uma visita completa ao coro e às capelas individuais foi frustrada diante do alto preço do ingresso. À tarde, fomos a Chioggia. No barco, comecei a conversar com um trabalhador italiano muito inteligente. Ao ouvir nossa conversa, ele entendeu que éramos alemães e, como ele próprio havia trabalhado por vários anos na Alemanha e nos países de língua alemã, estávamos interessados. Ele sabia tanto alemão que teve lugar uma conversa difícil, cheia de mal-entendidos. No entanto, uma pergunta sobre a Guerra de Trípoli, que eu tentara fazer sobre o humor das “classes mais baixas”, falhou. O italiano elogiou muito a situação alemã em comparação com a Suíça, a Áustria e especialmente a Itália. Ele mencionou os altos preços de roupas e sapatos em Veneza, os baixos salários e as muitas horas de trabalho. Do idioma alemão, ele parecia conhecer, acima de tudo, algumas canções populares eróticas, que ele cantou para nós satisfeito, esperando encontrar um grande consenso. Ele desembarcou em uma vila de pescadores suja; no píer, havia muitas pessoas, especialmente mulheres. Da casa dos pais, onde ele mora, até a fábrica, ele precisa percorrer 18 quilômetros de bicicleta. A viagem a Chioggia é acompanhada à distância por diques e também por castelos. Pode-se ver a laguna, atrás das quais há mar aberto. Ao entrar no porto, Chioggia parece uma cidade pequena. À direita, na praia, você percebe imediatamente um pequeno hotel. À sua frente, um homem que convida para entrar gritando “*Caffè, chioccolata*” [sic]. Entre os barqueiros que gritam “*gondola*”, Simon encontra a paz novamente para estudar seu plano no *Baedeker*. Atravessamos uma ponte sobre a qual homens sujos estão sentados nas atitudes mais repugnantes, muitos deles com rostos inchados. Os pedidos insistentes começam novamente. A ponte leva a um beco escuro, onde, se você mantiver os braços abertos, é quase impossível andar. Odor repugnante. Nos paralelepípedos, em frente às portas das casas, há mulheres agachadas consertando redes. Algumas crianças estão jogadas no chão. Saímos em frente a um pequeno canal com uma ponte. Simon acredita que ele estava errado: temos que voltar para aquele beco horrível e atravessar a ponte novamente. Então, novamente, porque a primeira direção foi a correta. Atravessamos uma ponte e olhamos para uma igreja escura. Atrás e ao longo da borda do pequeno canal. Através dos arcos, você pode ver becos escuros. A visão de mulheres e crianças imundas é sempre a mesma. Um homem está deitado

na calçada; você tem que contorná-la. Simon pergunta: “Você já viu um homem aqui com as calças fechadas na frente?”. Muitas mulheres têm cabelos soltos. Só podemos falar de trapos presos aqui e ali com alfinetes. Partimos para atravessar outra das pequenas ruelas e fazemos isso. Então estamos na larga rua principal de Chioggia. Passamos por ela. Dada a largura, o cheiro não é tão ruim. Algumas crianças bonitas podem ser vistas. À frente de um gramado com bancos imundos, você pode ver uma placa que diz “*Giardino publico*”. Dentro, há uma garota com crianças. Ao final da rua larga, há uma porta com uma imagem desbotada de Maria em um nicho. Atrás, há uma praça aberta. Aqui talvez seja o mercado de batatas. Coches, pessoas, muitos sacos de batata são vistos. Nesse ponto, voltamos e, pela rua principal, retornamos ao barco. Ao longo do caminho, ainda falo um pouco de literatura com Simon; muitos vislumbres de Chioggia lembraram-me os desenhos de Kubin. Na viagem de volta, mergulho com Simon em conversas estéticas. Durante a última parte da jornada, ficamos na cabine porque já está frio e escuro. Posso fazê-lo entender minha ideia de prazer artístico sem ele o aprovar. Em Veneza (excepcionalmente e pela última vez), comemos mal em nosso hotel e a um preço alto. Depois, caminhamos de um lado para o outro no Riva novamente e concluímos a conversa, na qual Katz também participa. Reconhecemos um dualismo básico no juízo estético: o juízo sobre a obra, que é atemporal, e o juízo sobre o mestre, condicionado pelo tempo.

Na manhã seguinte, visitamos o Palácio do Doge. Já no pátio, na Escada dos Gigantes (*Scala dei Giganti*), chegamos à escola de arte da *Accademia*. Em frente aos afrescos, seguíamos as conferências do guia com proveito. A seus alunos, havia se reunido o desagradável estudante de Freiburg, o referido Korach. Evitei novos relacionamentos, cumprimentando-o muito friamente. Às vezes, é desagradável ouvir a conversa erudita de um “guia turístico” que comenta as cenas das pinturas exibindo nomes mitológicos. Às vezes, em uma sala, o homem falava sem medo com o guia da escola de artes. No fim, após o pagamento de um ingresso especial, visitamos a ala do prédio que abriga a Ponte dos Suspiros; depois, sem saber, estávamos no Piombi, que agora é uma galeria de retratos do Palácio Ducal e da Praça de São Marcos. Nessa segunda ala, estão os quartos do Duque (*Doge*), com belas lareiras de mármore, mapas e globos antigos, coleções de moedas e gemas, e uma gliptoteca²⁰ com cabeças de imperadores romanos, interessantes e em parte pouco conhecidas. Logo antes da escada que leva à Ponte dos Suspiros está o São Cristóforo inacabado ou já bastante descolorido de Ticiano, o que me deu a mesma impressão perturbadora de muitas representações desse santo. Então,

20. É um local, museu ou parte de museu, onde se conserva a coleção de pedras gravadas e de esculturas.



visita-se a Ponte dos Suspiros, quer dizer, leva-se seu corpo para um corredor escuro, onde muitos homens infelizes e corajosos estiveram. Na ausência de lembranças ou notas específicas, algumas imprecisões cronológicas podem me escapar nas notas restantes do dia. Provavelmente pela manhã também visitamos Santa Maria Formosa com as belas pinturas de *Santa Bárbara del Palma*, *San Giovanni Crisostomo* e *San Salvatore*, das quais, apesar das explicações de Semrau, não guardo mais a menor lembrança. À tarde, depois de fazer um acordo preciso e pontual, pegamos uma gôndola. Não demorou muito para o homem começar a falar sobre Murano. Simon, com a ajuda do dicionário, recusou vigorosamente. Depois de um tempo, é claro, a gôndola parou em frente à fábrica. Não saímos, mas nos colocamos a gritar em italiano ao homem que à cata de estrangeiros que não precisávamos de nada. Então ele acenou para o gondoleiro que explodiu em impropérios. Ele se vingou e não nos levou à igreja que queríamos, mas ao longo de muitos belos canais secundários. Depois de uma hora desse passeio extenuante, apesar da beleza, queríamos sair. Mas, apesar de nossos pedidos claros e prementes, ele nos deixou no local apenas alguns minutos após o horário marcado. A intenção era clara. Mas rejeitamos o pedido adicional do homem, que por uma volta de mais de uma hora exigiu uma taxa de 3 liras, apoiada pelos gondoleiros ao nosso redor. Ele foi conosco para o policial. (Estávamos na área movimentada de Rialto). O gondoleiro apresenta o caso ao policial em italiano; nós o acusamos em francês. Uma reunião é formada. O policial obriga-nos a pagar. Recusamos e recomeçamos. Da multidão à nossa volta, vem um cavalheiro educado que aparentemente seguiu o assunto. Quando ele pergunta ao policial, ele desliza entre a multidão e vai embora. Com gestos e chamadas veementes, o senhor vai buscá-lo de volta. Agora tudo está esclarecido. O policial estava errado; é claro. O gondoleiro fica em silêncio, pega suas 2 liras de Simon sem a gorjeta de sempre e, pragueja. Percorremos as ruas com dificuldade e acabamos em uma livraria onde compramos um excelente mapa de Veneza que, mais tarde, foi sorteado e ganhei. Não me lembro de nada sobre o resto do dia.

Fiquei impressionado com a velocidade com que Veneza me cercava, como uma entidade real e completamente óbvia, com o quanto a vida aqui por dois ou três dias torna até a coisa mais desconhecida ou mais bonita em algo agradável ou desagradável, prática ou hostil. O caráter ainda metropolitano da vida veneziana, que é familiar ao cidadão da cidade grande, pode contribuir.

Talvez o passeio de gôndola que descrevi, interrompido por uma visita à Santa Maria [della] Salute, tenha ocorrido apenas no dia seguinte e, depois, deveríamos nos lembrar de uma viagem de barco de ida e volta no Canale Grande durante o qual, acompanhando o guia, conseguimos identificar os prédios com alguma

precisão. Esquecemo-nos de descer pouco antes da última parada e, por isso, perdemos a visita a alguns afrescos de Tiepolo, em um palácio ou uma igreja, o que de outra forma teríamos feito. À tarde, fomos ao Lido²¹ com um camarada de Simon, que havíamos conhecido. Uma estrada larga e sombreada que pode ser encontrada em todas as estâncias balneares alemãs leva diretamente do píer aos estabelecimentos. Essa rua repleta de vilas também é atravessada por um bonde. Na entrada do restaurante de Lido, deve-se pagar a entrada. Então nos deparamos à frente com uma espécie de jardim de inverno, onde, para aqueles que esperam, há cadeiras empalhadas; nos dois lados da sala, há bazares. Após o salão, há o café e, um pouco além, o terraço com vista para o Mar Adriático. Depois de tomar café e ficarmos um tempo à beira da praia, olhando os mares revoltos e os banhistas, um após o outro, queríamos mergulhar. Decidi por último, vendo que minha recusa não impedia os outros e não queria ficar à espera sem eles. Além disso, tinha algum receio por minha saúde e, de fato, o banho cansava-me muito. As ondas eram bastante fortes, o céu estava nublado e, quando passava da água para a praia, estava muito frio. No dia seguinte, Katz e eu tomamos banho sozinhos, se bem me lembro. Estava um pouco mais quente, antes de entrar na água, deitei-me na areia um pouco, joguei-me no mar e voltei cobrindo-me tanto de areia que, para me limpar, tive que voltar para a água. Dessa vez, tomamos café após o banho e tivemos que aplacar a fome intensa com bolos pequenos muito caros. Nós quatro nos encontramos durante a noite em uma cervejaria, mas quando Simon e eu, depois de esperar 15 minutos (e comemos um pacote de cerejas), não vimos os outros chegando, jantamos sozinhos no Cappello Nero. Naquela noite, houve a segunda e supostamente também a última iluminação da Praça de São Marcos. Durante o dia, vimos lâmpadas nas fachadas das casas, em torno das colunas, galerias, janelas e cornijas. Essa instalação remonta à festa de arrecadação para a reconstrução do campanário destruído, mas agora deveria ser eliminada. Quando saímos da mercearia da praça, dominava a imagem que conhecíamos. Andamos muito tempo procurando uma mesa em uma posição favorável, em frente a um dos dois grandes cafés da Praça de São Marcos. Quando finalmente o encontramos, deixei Simon para encontrar os outros na cervejaria. Eu os encontrei. Era difícil atravessar a praça cheia de pessoas. No centro, em uma arquibancada de madeira, há a banda militar que abre com o hino nacional. O convite para dançar segue. As primeiras notas suaves são cobertas por centenas de vozes que gritam e assobiam. A banda volta a tocar... A mesma coisa acontece. Ninguém entende o que é. Mas o povo não se acalma até que o hino nacional se

21. Estância balneária.



repita. Mais tarde, ela perturbou a peça de Webern. A banda toca o hino nacional cinco vezes seguidas e, depois, outra peça diferente, forte e, portanto, mais difícil de perturbar. Pondo em prática um propósito que nos acompanhou durante toda a viagem, bebemos uma garrafa de Asti. Apesar de nosso incentivo, Simon bebe moderadamente porque está ficando sem dinheiro. Hoje, em frente aos três arcos de entrada da Igreja de São Marcos, os três fogos vermelhos que ardem algumas vezes como durante a primeira iluminação. Somente sob o teto do campanário brilham lâmpadas vermelhas invisíveis. A praça está bem iluminada; o céu de um preto muito profundo parece esmagá-la. Tem-se a impressão de se estar em uma cidade que se tornou um salão de baile. As pessoas movem-se nessa luz como durante uma festa. Perto de nossa mesa, há alemães de Breslau com quem trocamos algumas palavras. De tempos em tempos, as lâmpadas apagam-se por alguns segundos. Um murmúrio desolado atravessa a praça; gritos altos quando tudo volta. Lâmpadas brancas iluminam as fachadas até o piso central do átrio, cujos arcos são sempre cobertos por cortinas marrons; agora os arcos são emoldurados por lâmpadas marrons-amareladas. Entre as mesas, passam jovens vendendo cartões postais da iluminação. Obviamente, as imagens nem dão uma ideia do brilho da praça. Antes da meia-noite, as lâmpadas apagam-se. Simon foi ao hotel pegar sua mala. Katz e o outro cavalheiro haviam retornado à Praça de São Marcos para recuperar o traje de banho que Simon trouxera de Lido e esquecido ali. Fiquei sozinho em Riva e, como muitas vezes acontece comigo, sentia uma repentina solidão, estranha no contexto dos últimos dias. Percebi novamente a incerteza dos meus anos de estudante e de minha vida futura. Os outros chegaram com trajes de banho; Simon com suas malas. Ele foi para outra margem, para o grande barco a vapor que partia para Trieste em uma hora. Katz e eu voltamos para o hotel.

Na manhã seguinte, fomos à *Accademia*, visitamos as últimas salas onde, infelizmente, devido ao novo arranjo das pinturas, nosso guia nem sempre era suficiente e também nos encontramos novamente com o amigo de Simon. Como, depois de pesquisar por um longo tempo, não encontramos uma padaria, almoçamos um *risotto* no Capello Nero. À tarde, fomos ao Lido e voltamos a San Giorgio Maggiore para subir ao campanário. Há uma bela vista das fortificações próximas, da cidade e das lagunas. A descida foi desagradável porque faltavam apenas alguns minutos para a igreja fechar e não precisávamos enfrentar escadas, mas uma espécie de escada íngreme de um galinheiro que levava a grandes espirais angulares, por assim dizer, na escuridão total. À noite, fizemos as malas.

Na manhã seguinte, estávamos na estação muito cedo, tomamos outro café e consegui me entender com um funcionário sobre as passagens adicionais que

precisávamos para ir de Veneza a Pádua. Em nosso compartimento, havia um casal de recém-casados encantador para quem eu mostrava minha amabilidade, quase sempre olhando pela janela. Em Pádua, encontramos a rua com algum esforço; em uma ponte, procuramos a direção no mapa e logo nos encontramos na Madonna dell’Arena, que leva o nome da praça ainda hoje caracterizada pelas ruínas de um teatro antigo. A igreja nada mais é do que uma abóbada coberta até o teto pelas pinturas de Giotto. Sentado a uma mesa na qual dois grandes volumes com fotografias dos afrescos estão colocados, há um homem, entediado, que recebe estrangeiros e oferece a eles uma lâmina sobre a qual estão localizados o nome do episódio e o local da pintura no teto. Também fornece um cartão que facilita a busca protegendo-os da luz. Sempre que se tem que olhar para cima, a observação é cansativa. Acompanhando o mapa, seguimos para o *Gattamelata*,²² fazendo um desvio para a universidade, localizada em uma área mais popular.

Compramos cerejas. Pouco antes da universidade, vi uma loja de charutos que, no entanto, quando voltei e queria comprar alguns cigarros, não mais encontrei. Vista de fora, a universidade é um edifício antigo muito comum. Na parede de pedra do pátio, existem lápides negras, e, se bem me lembro, alguns brasões antigos; não demoramos muito. De lá, perdemo-nos um pouco; logo nos encontramos e paramos sob o sol abrasivo em uma grande praça vazia, em frente ao *Gattamelata*. Dessa vez, não tínhamos binóculos. Além de todo o céu deslumbrante dificultar a observação, rastejamos pelas pequenas manchas de sombra, e uma vez que me sentei em um muro baixo. Apreciá-lo de forma inteligente estava fora de questão. O *Gattamelata* pareceu-me um diplomata curial elegante e não vi vestígios da força de *Colleoni*. Estávamos indecisos sobre como dividir o dia, porque até então a visita à cidade havia nos levado muito menos tempo do que o esperado. Decidimos obter o horário de trem em um hotel ou um restaurante e, se possível, pegar um trem mais cedo do que o estabelecido, indo para uma parte da cidade onde havia uma igreja indicada pelo *Baedeker*. Procuramos em vão no *Baedeker* se havia um hotel por perto. Voltamos e passamos por uma pequena *Osteria*. Entrei bravamente com Katz, localizei a senhoria em um pátio nos fundos da casa, pedi *limonata gazzoza* e solicitei um *orario*. Havia apenas trens locais no pedaço de papel velho que a mulher me deu. Voltei para a cozinha escura e implorei: “*Orario Milano, Padua-Milano*”. Um homem apareceu, talvez seu filho, tirou do bolso um horário de

22. Benjamin refere-se à escultura equestre de Donatello que representa Erasmo de Narni, conhecido como *Gattamelata* (gato manchado), militar que conduziu em 1434-1441 as tropas de Veneza contra Milão.



trens e disse-me o que queria saber. Havia um trem anterior que poderíamos tomar antes do nosso. Pagamos e fomos à estação visitar uma última igreja com afrescos de Mantegna. Desistimos da igreja no centro da cidade e fiquei com raiva, dadas as curtas distâncias de Pádua, porque também poderíamos ter visto isso. Nossa última igreja, um edifício desolado, contém, em uma sala ao lado, os afrescos plásticos e poderosos, parcialmente danificados. Nessas pinturas, a arquitetura é particularmente imponente; as cores são opacas, com um forte sombreamento que destaca as imagens. Na mesma sala, há um antigo sepulcro de estudantes alemães que estudaram em Pádua. Um verso em latim, que entendemos apenas parcialmente, queixa a partida dos mortos. O sacristão recebeu sua gorjeta, e logo após estávamos de volta à estação. Fomos a Milão com velocidade, a paisagem é uma sucessão de campos monótonos de trigo sob o céu nublado. Sentado perto de mim, estava um italiano do povo que estava tentando conversar, mas ele não sabia alemão, eu não sabia italiano e o resultado foi um gesto entrecortado. Pouco antes de Milão, muitos trabalhadores e mulheres entraram, o vagão estava cheio e ainda havia uma atmosfera digna. Um padre distribui um papel de cor roxa. O carregador do Hotel Helvetia, que havíamos encontrado na viagem de ida, não estava na estação. Depois de hesitar um pouco, deixamos nossas malas na estação de trem e fomos para o hotel a pé. A partir desse momento, fizemos meticulosas contas com a moeda italiana para, se possível, tentar trocar novamente. E assim Katz jantou frugalmente.

No dia seguinte, a viagem de volta foi muito bonita, por um caminho que não conhecíamos muito. Tive uma conversa interessante sobre cultura geral que, pressionando-me a encontrar as palavras para expressar algumas ideias ainda parcialmente desconhecidas, as esclareceu. A jornada foi marcada por dúvidas. Queríamos tornar a transição da Itália para Freiburg menos abrupta e deixar nossas impressões em um ambiente completamente diferente, passando um último dia no Lago dos Quatro Cantões. Mas pensamos em uma estadia com bom tempo. Em vez disso, a jornada levou-nos por regiões chuvosas. De qualquer forma, até Gotardo, tudo era incerto. Mas, quando saímos do túnel, o sol realmente prometeu um clima esplêndido. Fui ao vagão do restaurante para gastar minha última moeda italiana. Por 35 centavos, comprei um sanduíche; estava errado ao deixar uma gorjeta muito alta, e o garçom me deu um franco suíço sem valor. Fulo de raiva, com a última mordida ainda na garganta, regressei a meu vagão porque havia pouca coisa em Altdorf. No vagão, descobrimos que, ao contrário do horário que eles nos mostravam em Veneza, o trem parou em Flüelen. E, portanto, nosso plano seguiu adiante: tivemos a oportunidade de ir confortavelmente a Brunnen

naquela mesma tarde, enquanto originalmente pensávamos em passar a noite em Altdorf e ir a Brunnen ou ao Tellsplatte na manhã seguinte, para à noite estar em Freiburg. Nesse ponto, descemos para Flüelen e subimos a Rua Axen. Só pudemos apreciar uma vista magnífica de Flüelen por um curto período de tempo. Logo, nuvens de chuva aproximaram-se, escureceram o sol e arruinaram nosso passeio. Dada a mudança no clima, decidimos chegar a Freiburg – se possível, naquela mesma noite com o último trem. Acreditando que vimos um barco indo para o Tellsplatte, corremos para baixo. Estávamos errados, analisamos o horário e descobrimos que o barco que nos permitiria retornar rapidamente a Freiburg já havia saído. Um pouco irritados com a malícia do tempo, que nos fez descer do trem nos seduzindo com raios de sol, esperamos. Fumei um cigarro e estudei uma família de turistas que diante de mim esperava conosco. O barco aproximou-se com lentidão zombeteira; parecia que a criança²³ sabia que o barco não podia mais ajudar. Avaliamos as últimas possibilidades. Mas era impossível ir diretamente para Lucerna, porque eu havia entregue a mala da rota de Flüelen para Brunnen e não queria abandoná-la. Fomos a Brunnen; tanto quanto me lembro, ao *Schweizer Hof*. Fiquei muito nostálgico pela língua alemã, pelos escritos alemães e pelas pessoas com quem tivemos relacionamentos mais seguros. Katz comeu alguma coisa, fomos passear. Em uma loja, comprei alguns cartões-postais (tentei em vão me livrar do franco falso), sentei-me no banco e escrevi algumas linhas para Dora²⁴ e Sachs. Comprei cigarro. Caminhamos à beira do lago até o fim da cidade. Já estava caindo a noite. Quando atravessamos uma ponte de tábuas, saímos em frente aos *Mythen*. Na vila, entrei em uma pequena padaria e, depois, em uma loja maior e comprei muito chocolate que passei como contrabando. No hotel, eles nos serviram um excelente jantar. À nossa mesa havia um senhor idoso. Depois de comer, saímos novamente por meia hora, subindo a Rua Axen. Estava escuro e, enquanto isso, o tempo estava agradável e quente. Na colina acima de Brunnen, sentamo-nos no parapeito de pedra e olhamos para baixo. Abaixo de nós, à direita, ao longo da baía, havia as luzes da cidade; das montanhas, um holofote brilhava uma ou duas vezes, tão relampejante quanto um arenque. Ficamos muito felizes que o acaso nos impediu de voltar aqui, e com dificuldade pus-me a caminho do hotel.

23. Os editores não decifraram a escrita. Primeiramente, acreditaram ser "*Riel*" que nada quer dizer, decidindo por "*Kind*", criança, que também não faz muito sentido.

24. Dora Sophie Benjamin (1890-1964), nessa época casada com Max Pollack (de 1912 a 1917), casada com Benjamin (de 1917 a 1930).



Na manhã seguinte, estávamos a bordo antes das oito. O tempo estava ruim, o céu estava nublado, as montanhas meio reveladas. Houve um dia festivo católico, fogos de artifício foram disparados para celebrá-lo. Durante a jornada no lago, entre Katz e eu, começou uma conversa sobre estética que retomamos durante a viagem de Lucerna à Basileia. Em Lucerna, tivemos tempo de atravessar a ponte e caminhar. Assisti aos viajantes que já estão chegando quase incrédulos. Enquanto você estuda, tem a impressão de que em todos os lugares a naturalidade da vida se limita às férias. As músicas e uma enxurrada de pessoas chamaram a atenção para uma procissão. Paramos e vimos muitas crianças vestidas de branco, amontoadas na escada alta de uma igreja: estavam sendo organizadas. Acompanhadas pelas músicas, usando faixas religiosas, outras procissões chegam. Uma freira abre o caminho para eles. Há soldados na escada. Uma procissão de padres, ainda crianças e depois freiras. O fim não é visto. As casas exibem flores e crucifixos nas janelas, de onde as pessoas estão olhando.

Durante a viagem, eu temia que meu contrabando fosse descoberto. Concorde com Katz em detalhes. Finalmente, em Basileia, um funcionário entra no vagão e só pergunta se eu tenho bagagens grandes.

Quando estamos perto de Freiburg, sinto náusea e nostalgia pela Itália. Chegamos no início da tarde.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BENJAMIN, Walter. *Meine Reise in Italien Pfingsten*. In: TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. (Org.). *Gesammelte Schriften*, v. VI. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989. p. 252-292.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Walter Benjamin foi filósofo, ensaísta, tradutor, viajante contumaz de forma voluntária ou involuntária, quando viajar tornou-se uma fuga necessária em busca por refúgio político em lugares pouco dispendiosos na Europa. Nasceu em Berlim em 1892 e viveu em várias cidades europeias, entre elas Paris, durante a ascensão do nazismo. Foi interlocutor de autores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, aos quais devia sua participação no Instituto de Pesquisa Social, conhecido depois por “Escola de Frankfurt”. Suicidou-se em 1940, durante sua tentativa de fuga para os Estados Unidos, quando foi barrado na fronteira com a Espanha.





O REVERSO DA FILOSOFIA: A CONTRIBUIÇÃO DAS VIAGENS DE HEGEL PARA A COMPOSIÇÃO DO CAPÍTULO SOBRE A ARQUITETURA GÓTICA NOS *CURSOS DE ESTÉTICA*

ROSANA DE OLIVEIRA

RESUMO

Em seu período de docência na Universidade de Berlim (1818-1831), Hegel ministra em quatro ocasiões seus *Cursos de Estética*. Tal período marca também outra experiência hegeliana fundamental: as viagens que faz dentro da Alemanha e a países vizinhos nos quais a arte revela seu ponto de interesse. Este texto apresenta alguns episódios dessas viagens e discute a relação entre tais vivências e a filosofia de Hegel a partir de um tema determinado: a arquitetura gótica.

INTRODUÇÃO

No semestre de inverno de 1820/1821, Hegel ministrou os primeiros de seus *Cursos de Estética* na Universidade de Berlim. Em traços gerais, já se anunciava ali a dinâmica de exposição que se repete nos *Cursos de Estética* nos anos seguintes segundo a qual o objeto de tais lições – o belo artístico – é abordado em seu conceito e em sua efetividade na história e na obra de arte concreta. Ali, como nas lições posteriores, a arquitetura é o gênero artístico com o qual se inicia a existência efetiva da arte atravessando os estágios da arquitetura simbólica, clássica e romântica, respectivamente dos povos do Antigo Oriente (Egito, Índia e Pérsia), dos gregos e romanos, e, por fim, do gótico

européu. Assim, quase no fim do capítulo sobre a arquitetura dos Cursos de 1820/1821 surgiu uma breve exposição sobre a arquitetura gótica com destaque para dois aspectos essenciais: o *arco ogival* e *altura da construção*, descrita como muito superior à largura das colunas (HEGEL, 2015, p. 130). Hegel reconheceu que construções em arco já existiam entre os romanos com as abóbadas, mas eram caracterizadas pela forma semicircular e não ogival; com isso, pretendeu evidenciar o caráter inovador do arco ogival, porém não deixou claro como esta inovação impacta na construção: com o emprego do arco ogival, o sistema de forças distribui-se de outro modo, permitindo construções mais altas como as imensas catedrais. Nestas, as colunas, que anteriormente tinham função de sustentação estrutural, migram para o interior das construções e, tornadas esbeltas, delgadas, se elevam para o alto onde se espalham como galhos. Na vastidão da catedral, o homem sente-se em sua pequenez e é convidado à interioridade, em consonância com o espírito da forma de arte romântica.

As preleções hegelianas sobre a filosofia da arte de 1820/1821 coincidem com outra experiência elementar: é neste momento que Hegel inicia uma série de viagens pela Europa. Tratava-se de “[...] formação, descanso, conhecer pontos turísticos e lugares históricos bem como de visitas a conhecidos, mas no centro [estava] a arte” (VIEWEG, 2019, p. 557), de modo que se pode nomear tais experiências como *viagens artísticas* (JAESCHKE, 2016, p. 47). Pretende-se mostrar a seguir que essas viagens foram decisivas para a formação do repertório artístico de Hegel, e o recorte de alguns episódios sobre a arquitetura gótica deve guiar tal argumentação. O contato de Hegel com a arte nessas viagens será considerado a partir das cartas enviadas à sua mulher, nas quais também descrevia, do mesmo modo desprezioso, acomodações, transporte utilizado, rotas e paisagens. Para entender a riqueza das viagens artísticas de Hegel, portanto, esse material epistolar é fundamental: “as cartas de Hegel a sua mulher documentam destinos e experiências” (VIEWEG, 2019, p. 557).

Já nas duas primeiras viagens nesse período, em 1820 e 1821, ambas com destino a Dresden, a arte desempenha um papel central, mas em 1822 surge a possibilidade de uma experiência intensiva na longa viagem que Hegel empreende rumo aos Países Baixos. A rota passava por diversos pontos da Alemanha e da Bélgica, tendo como primeira parada a cidade de Magdeburgo, na qual a visita à Catedral (*Dom zu Magdeburg St. Mauritius und Katharina*) desperta em Hegel um certo estranhamento. Apesar de se tratar claramente de uma catedral gótica, o conjunto destoava de sua compreensão deste estilo: nesta catedral o todo da arquitetura “[...] não apresenta um conceito tão bom quanto



o das igrejas góticas de Nuremberg” (HEGEL, 1969, II, p. 340), admite Hegel. Sua apreciação da catedral de Magdeburgo passa pelo recurso de relacionar a experiência presente com o gótico que já conhecia das igrejas de Nuremberg dos oito anos que viveu na cidade, entre 1808 e 1816. Hegel possivelmente leva em conta nessa comparação a Catedral de São Sebald (*Sebalduskirche*) de Nuremberg, pois nesta, assim como na Catedral de Magdeburgo, se encontram trabalhos do escultor Peter Vischer, o Velho. De todo modo, o que Hegel pressente é uma diferença que não chega a determinar, mas que tem sua razão de ser: a Catedral de Magdeburgo tem, de fato, uma construção em certo sentido divergente na qual faltam elementos típicos da arquitetura gótica, como os arcobotantes. Seguindo viagem, Hegel visita em Marburgo a Igreja de Santa Isabel da Hungria (*Elisabethkirche*) – esta, sim, “em puro gosto gótico” (HEGEL, 1969, II, p. 348).

Se Magdeburgo e Marburgo ofereciam a Hegel a arquitetura gótica em suas versões divergente e “pura”, a parada em Colônia foi ainda mais preciosa. Ali, Hegel visita sem demora a famosa Catedral de Colônia (*Kölner Dom*), cuja construção inacabada estava sob a responsabilidade de seu antigo conhecido Sulpiz Boisserée. Da Catedral, Hegel só pôde ver a nave e parte do coro, além de alguns andares de uma das torres, mas já foi suficiente para causar o deslumbramento evidente no belo relato à sua mulher:

[...] o majestático e delicado desta [da catedral], isto é, daquilo que dela existe, as proporções esguias, o alongado nestas, que não só é ascender, mas também voar para cima, é digno de ser visto e admirado como concepção de um ser humano e empreendimento de uma cidade [...]. Não há ali uma utilidade, um gozo e prazer, uma necessidade saciada, mas sim um [...] circular pelos altos saguões que existem por si, aos quais é indiferente se homens deles se valem, por qual motivo que seja; uma ópera vazia, como uma igreja vazia, é uma coisa insuficiente, aqui há uma floresta, e na verdade uma floresta espiritual, artística, que está ali por si (*für sich steht*)... (HEGEL, 1969, II, p. 353).

Esta descrição de Hegel da Catedral de Colônia é um dos trechos mais conhecidos de sua correspondência de viagem e contém variadas dimensões interpretativas. Uma delas é a ênfase no verticalismo típico das construções góticas, nas quais os elementos conduzem o olhar para o alto. Uma segunda dimensão é a referência vegetal da catedral gótica como uma floresta. Outro aspecto é a relação da construção com a ideia de finalidade: Hegel destaca o caráter autônomo da catedral, que subsiste independentemente da presença

dos fiéis, pois ela é uma obra por si.¹ Este vínculo entre a igreja e a comunidade retorna como ponto de interesse de Hegel na sequência da viagem em sua passagem pela Bélgica, ao visitar na Antuérpia a “mundialmente conhecida” Catedral de Nossa Senhora (*Onze-Lieve-Vrouwekathedraal*), na qual chama a atenção de Hegel o uso livre do espaço:

[...] na nave desta, como na não concluída Catedral de Colônia, 3 fileiras de colunas de cada lado; como se circula ampla e livremente ali! – Os espaços não são ocupados com cadeiras de igrejas e bancos, não há nenhum banco ali, tudo livre, mas há uma pilha de 100 poltronas amontoadas das quais todos os que chegam podem receber uma [e] levá-la de um altar para outro; [...] sempre mutável, vem e vai... (HEGEL, 1969, II, p. 359).

As vivências de Hegel com a arquitetura gótica encontram mais uma ocasião em sua viagem à França em 1827, três anos após outra viagem artística, a Viena. Em Paris, ele ressalta o esplendor da cidade, que intitula como “a capital do mundo civilizado” e retrata a catedral de Notre-Dame (*Cathédrale Notre-Dame de Paris*) como “arquitetura grandiosa” (HEGEL, 1969, III, p. 186). A longa estadia na cidade possibilita passeios locais, como uma visita ao Louvre, além de uma viagem à cidade de Saint-Denis. Na visita à Basílica de Saint-Denis (*Basilique Saint-Denis*), interessa a Hegel, sobretudo, o fato de que ali está abrigado o túmulo dos reis franceses (HEGEL, 1969, III, p. 191), sem menção alguma à importância histórica dessa obra para o gótico.

Até esta viagem de 1827, Hegel já havia ministrado dois *Cursos de Estética* além das lições de 1820/1821, a saber, em 1823 e 1826; após a viagem à França, ainda uma lição se seguiria na passagem de 1828/1829. Embora o escopo da investigação de Hegel se mantenha o mesmo nas diferentes versões, é possível também perceber diferenças:

1. Por fim, na narrativa hegeliana sobre a Catedral de Colônia colidem ainda dois mundos: por um lado, o que ele mesmo testemunhava; por outro, uma possível referência implícita ao relato da viagem de 1790 de Georg Forster e Alexander von Humboldt nomeado *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich*. Semelhanças na descrição da Catedral de Colônia permitem imaginar que Hegel tenha lido ao menos esse trecho do relato de Forster, como se lê em PÖGGELER, O. (Org.) *Hegel in Berlin*. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik. Zum 150. Todestag des Philosophen. Wiesbaden: Reichert, 1981. p. 146. Ademais, Hegel lia e tomava notas de variados relatos de viagem, como mostra o volume 22 de suas obras reunidas: HEGEL, G. W. F. *Exzerpte und Notizen (1809-1831)*. Gesammelte Werke 22. Org. Klaus Grottsch. Hamburg: Felix Meiner, 2013.



Dentre os diversos períodos da arquitetura, aquele que mais cresceu em tamanho ao longo dos cursos proferidos por Hegel foi o da arquitetura romântica. No Caderno de Ascheberg (1820/1821) não há mais do que uma lauda e, no último Caderno de Liebelt (1828/1829), ele já conta três laudas (HEGEL, 2008, p. 171).

Nesta modificação, os aspectos que Hegel destacava como essenciais na arquitetura gótica em 1820/1821 (o arco ogival e a altura das catedrais) permanecem nas lições seguintes, mas passam a conviver com outras características que ganham relevância na descrição.

Assim, já nos *Cursos* de 1823, é notável que Hegel estabelece com mais detalhes elementos do gótico, como o princípio do arco ogival em sua relação com as forças. Além disso, é enfatizada a autonomia da existência da catedral como obra em si, para além da serventia à comunidade. A relação da obra arquitetônica com a comunidade também é abordada, incorporando o livre perambular pela igreja na descrição: “não há cadeiras, não há bancos. Os homens vagueiam de forma nômade nestes espaços” (HEGEL, 2003, p. 227). Ora, mas essa autonomia da catedral e esse uso descomprometido do espaço era justamente o que Hegel vira nas Catedrais de Colônia e da Antuérpia, como descrevera nas cartas à sua mulher! Não por acaso, ao distinguir nessas lições a estrutura das catedrais góticas em naves centrais e colaterais, surge a menção às catedrais dos Países Baixos – que Hegel vira na viagem de 1822 e que teriam, assim afirma nessas lições de 1823, até sete naves (HEGEL, 2003, p. 228). A alegada catedral com sete naves só é devidamente nomeada nos *Cursos* de 1826 – mas, como se verá, não pertencia aos Países Baixos. Hegel descreve que as colunatas, que originalmente habitavam o exterior das construções na arquitetura clássica, se transferem nas igrejas góticas para o ambiente interior e ajudam a configurar e delimitar o espaço das naves e dos corredores. A esse respeito, exemplifica: “a catedral na Antuérpia tem três de tais colunatas, das quais se originam sete naves” (HEGEL, 2004, p. 190).

Posterior à sua última viagem artística, nas lições de 1828/1829 também se nota uma certa mudança na compreensão de Hegel sobre a arquitetura gótica. Em uma carta de 1826 à sua esposa, por ocasião de uma visita desta e dos filhos a Nuremberg, Hegel recomendava que visitassem as Igrejas de São Sebald e de São Lorenzo, pois estas são igrejas góticas ou *do verdadeiro modo de construção alemão* (HEGEL, 1969, III, p. 118). Já nos *Cursos* de 1828/1829 retifica sua posição ao falar da “[...] arquitetura gótica, que se quis chamar de alemã. Mas isto não estaria certo, pois as igrejas góticas são encontradas no Sul da França e Espanha

e este modo de construir é imitado na Alemanha” (HEGEL, 2017, p. 118). Apesar da ausência de menção a tal fato quando de sua visita à Basílica de Saint-Denis, Hegel parece ter despertado para a origem do gótico em território francês.

Por fim, ainda uma diferença entre as versões dos *Cursos de Estética* merece ser mencionada. Em 1820/1821, Hegel acrescenta ao tratamento da arquitetura gótica um curto trecho sobre a jardinagem. Para além do cultivo de plantas, destaca que os jardins, parques e anexos podem também assumir a função de espaço para a reunião de pessoas.² Nas lições seguintes, a jardinagem é pouco abordada ou simplesmente desaparece; surge, por outro lado, uma definição da catedral gótica como “espaço para um povo” (HEGEL, 2004, p. 190). Pode-se questionar se o caráter de reunião, que Hegel atribuíra aos parques e jardins conforme as lições de 1820/1821, é deslocado para a descrição da arquitetura gótica nos cursos seguintes sob influência do que presenciara em suas viagens artísticas.

Com isso, buscou-se mostrar semelhanças entre os relatos de viagem de Hegel e as reformulações do capítulo sobre a arquitetura gótica dos *Cursos de Estética*, de modo que é possível considerar uma influência significativa das viagens na composição deste capítulo. É provável que as viagens artísticas não tenham sido a única fonte para esta reelaboração, mas sua contribuição se mostra inegável. As viagens artísticas de Hegel representam, portanto, não um mero fato biográfico, mas, sim, podem elucidar seu contexto histórico-artístico, além da formação de seu repertório estético, fundamental para sua obra teórica, uma vez que as considerações desta “[...] se baseiam em observação (*Anschauung*) e intensivo embate com o que foi visto” (SCHÜTTAUF, 1984, p. 54). Ainda que os *Cursos de Estética* não tenham sido finalizados por Hegel para a publicação, as diferentes versões apresentam-se como uma criação rematada na qual se vê uma estrutura coerente. Já suas viagens artísticas podem ser entendidas como uma espécie de avesso desta face final: é nelas que se deu uma dimensão fundamental de contato e apreciação de obras arquitetônicas, dimensão esta exemplificada aqui pela arquitetura gótica, e que pode ajudar a entender certo direcionamento que o tratamento da arquitetura toma nos *Cursos de Estética*.

2. Sobre isso, cf.: HEBING, Niklas. Die Außenwelt der Innenwelt. Hegel über Architektur. *Verifische*, anno XLV, n. 1-2, Gennaio-Dicembre 2016, p. 105-149.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEBING, Niklas. Die Außenwelt der Innenwelt. Hegel über Architektur. *Verifiche*, anno XLV, n. 1-2, Gennaio-Dicembre 2016, p. 105-149.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A arquitetura*. Trad., introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Briefe von und an Hegel*, v. I-V. Org. Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner, 1969.

HEGEL, G. W. F. *Exzerpte und Notizen (1809-1831)*. Gesammelte Werke 22. Org. Klaus Grottsch. Hamburg: Felix Meiner, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Philosophie der Kunst*. Vorlesung von 1826. Mitschrift des Studenten von der Pfordten. Org. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon e Karsten Berr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Band 28,1. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/1821 und 1823. Org. Niklas Hebing. Düsseldorf: Felix Meiner, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Nach der Vorlesung im Sommersemester 1823 in Berlin. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). Org. Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.

JAESCHKE, Walter. *Hegel-Handbuch*. Leben – Werk – Schule. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

PÖGGELER, O. (Org.) *Hegel in Berlin*. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik. Zum 150. Todestag des Philosophen. Wiesbaden: Reichert, 1981.

SCHÜTTAUF, Konrad. *Die Kunst und die bildenden Künste: eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1984.

VIEWEG, Klaus. *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*. München: C. H. Beck, 2019.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Rosana de Oliveira é doutoranda em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) com bolsa do CNPq. Atua na área de estética, com ênfase na filosofia de Hegel.





O CULTO ÀS RUÍNAS E AS VIAGENS DO *GRAND TOUR* NO SÉCULO XVIII

RAFAEL FONTES GASPAR

RESUMO

O culto às ruínas no mundo ocidental constitui-se durante o século XVIII, motivado principalmente pelas viagens do *grand tour* de artistas, poetas e viajantes que seguiam o roteiro de cidades italianas em busca dos monumentos e das ruínas da “Antiguidade Clássica”. Nesse sentido, as escavações dos sítios arqueológicos de Herculano (1719) e Pompeia (1748) contribuíram para as viagens do *grand tour* e pela obsessão que surgia pelas ruínas romanas. O diário *Viagem à Itália 1786-1788*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), descreve sua experiência a partir dessas viagens.

INTRODUÇÃO

O culto moderno às ruínas consolida-se no Ocidente após a segunda metade do século XVIII. De modo geral, a ruína encontra-se em um vasto campo de estudos culturais, estéticos e políticos. As ruínas da “Antiguidade Clássica” já atraíam os eruditos humanistas, desde o fim da Idade Média, no século XV (CHOAY, 2017). Com o Romantismo, entre os séculos XVIII e XIX, as ruínas antigas e medievais passam a ser admiradas pelo pitoresco e pela evocação do sublime. Entretanto, no século XX, as ruínas produzidas pela guerra moderna – especialmente as da Segunda Guerra Mundial – modificam tanto a condição quanto o sentido de admiração pelas ruínas. No século XVIII, destacam-se alguns exemplos que contribuíram para o surgimento do culto moderno às ruínas: as viagens do *grand tour*, as escavações de Herculano (1713) e Pompeia (1748) e as noções estéticas do sublime e do pitoresco são alguns exemplos que podem explicar a obsessão de artistas e viajantes pelos monumentos e ruínas de Roma. Nesse sentido, uma breve genealogia permite-nos demonstrar o desenvolvimento histórico do culto moderno às ruínas.

O CULTO ÀS RUÍNAS: UMA BREVE GENEALOGIA

Para Rose Macaulay (1953), a admiração dos antigos pelas ruínas pode ser analisada pelas descrições de Pausânias (115-180), viajante e geógrafo grego, que compôs *A descrição da Grécia* (160-176), considerado um dos livros mais antigos sobre viagens na literatura europeia, que era destinado aos romanos cultos e apreciadores de viagens à Grécia. Para Aleida Assmann (2011), Pausânias foi o grego, no século II d.C., que realizou a primeira viagem de formação cultural mais famosa do Ocidente. Como descreve Aleida Assmann (2011, p. 333), “as viagens de Pausânias guiaram-no a cidades expressivas da cultura grega que então se encontravam em escombros, onde a estepe crescia e as ovelhas pastavam”. Dessa maneira, verifica-se que as ruínas já eram locais de memória visitados pelos antigos. Segundo Alois Riegl (2014, p. 47), “Plínio e Petrônio, em especial, nos legaram numerosos testemunhos sobre o amor de seu tempo pelas antiguidades”. Com isso, pode-se compreender que os gregos e romanos já reconheciam o valor das antiguidades.

Na Idade Média, em Roma, os fragmentos de construções, monumentos e obras artísticas existiam em coleções particulares, que representavam o prestígio social e o poder político. Salienta-se que as ruínas passaram por uma metamorfose e por um processo de reconstrução que substituiu com novos elementos os projetos originais. Para Françoise Choay (2017, p. 40), “os monumentos antigos não são, contudo, apenas ‘reciclados’; eles também são, com a mesma simplicidade e desenvoltura, cortados em partes e pedaços, incorporados em seguida a construções novas, para embelezá-las e decorá-las”. Nesse período, os processos de “restauração” são marcados por uma série de alterações, que visavam a adequar, principalmente, as construções dos templos, palácios e monumentos, de acordo com o gosto vigente da época. Assim, ocorria uma reconstrução de antigos edifícios e templos com o objetivo de reconquistar a funcionalidade prática e religiosa.

No fim da Idade Média, Petrarca (1304-1374) foi o primeiro poeta e intelectual a descrever a melancolia causada pela decadência das ruínas. O sentimento do poeta, constituído por um pessimismo melancólico, encontrou nas ruínas romanas a inspiração lírica de sua visão sobre Roma. No dizer de Otto Maria Carpeaux (2008, p. 263), “Petrarca descobriu o encanto sentimental das ruínas”. Segundo Aleida Assmann (2011, p. 336), Petrarca atualizou os vestígios do passado ao estabelecer com as ruínas romanas uma ponte entre a tradição e a recordação, pois, quando a tradição se desfaz e destrói a ponte entre a



transmissão da cultura e a recordação, “os locais da memória se tornam ilegíveis”. Como resultado, observa-se que os locais de memória que eram visitados por peregrinos até o século XV dão espaço ao arqueólogo e ao historiador nos séculos XVIII e XIX.

No século XV, as ruínas adquirem mais notoriedade, inserida no Renascimento cultural e científico da Europa. Passam a contribuir como referências para os humanistas, ao lado dos monumentos e esculturas antigas. “Na Renascença, aguçou-se a percepção das ruínas. O olhar que recaía sobre os fósseis de uma época passada podia percebê-las de modo realmente muito diferenciado” (ASSMANN, 2011, p. 334). Desse modo, começam a ser coletados, decifrados e catalogados os fragmentos e as inscrições da cultura greco-romana, a partir do caráter científico que florescia. Como caracteriza Françoise Choay (2017, p. 62), “para os humanistas do século XV e da primeira metade do seguinte, os monumentos antigos e seus vestígios confirmavam ou ilustravam o testemunho dos autores gregos e romanos”. Nesse cenário, a ruína assemelha-se a uma espécie de “catálogo”, destinado para diversas áreas do conhecimento, como arquitetura, linguística e artes (principalmente a pintura).

As ruínas, entre os séculos XVI e XVII, aparecem no discurso intelectual; e sua importância expande-se para outros países, graças às viagens por Roma, que se iniciaram pelos primeiros artistas e intelectuais modernos. A abordagem dos humanistas pelas ruínas no fim da Idade Média, como foi visto, será levada adiante pela pesquisa dos eruditos, chamados “antiquários”. Como descrito por Françoise Choay (2017, p. 62), “entre a segunda metade do século XVI e o segundo quartel do XIX, as antiguidades são objeto de um imenso esforço de conceituação e de inventário”. Além disso, as peregrinações dos artistas pela Itália no século XVI deram origem às *vedute* que, no século XVIII, encontram seu apogeu em Veneza e Roma.

No século XVIII, as escavações arqueológicas de Herculano e Pompeia despertam o interesse de diversos artistas e intelectuais, como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), François René de Chateaubriand (1768-1848) e Stendhal (1783-1842), que são exemplos entre muitos viajantes que percorreram a Itália com o objetivo de conhecer os monumentos e as relíquias de Roma. Nesse contexto, Cecília Rodrigues Santos e Ruth Zein (2011) destacam o surto de uma “ruinomania” provocada pela sistematização da arqueologia nos sítios e nas escavações de Herculano e Pompeia. Vale lembrar que o significado de ruína até o século XVIII correspondia à ruína romana, como nos dizem as autoras:

Historicamente, até o século XVIII, “ruína” queria dizer “ruína romana”, valorizada não por ser intrinsecamente “bela” no seu estado de decrepitude, mas por remeter a uma forma íntegra idealizada, por testemunhar o poder e o esplendor de uma civilização desaparecida, assinalando a imponderabilidade do destino e as consequências avassaladoras da passagem do tempo (SANTOS; ZEIN, 2011).

Em tal cenário, as ruínas representavam para os viajantes a glória e o poder do Império Romano. Diante da arquitetura monumental de Roma tomada pela natureza, os valores estéticos do sublime e do pitoresco incluíram-se no vocabulário de muitos intelectuais que se debruçaram sobre a melancolia decadente dessas ruínas. Nessa linha de reflexão, Alois Riegl (2014) identifica o fascínio do homem pelas “marcas do tempo”, como um sintoma da época moderna. Para Riegl (2014), reconhecemos o valor de “antigo” dado a um monumento, ou edifício, por causa de sua idade, devido às inúmeras mudanças que ocorrem na passagem do tempo. O monumento corresponde a um organismo natural, que está sujeito às leis da natureza. Com isso, Riegl (2014, p. 48) exemplifica com a ruína o “valor de antiguidade” dos monumentos, destacando como a experiência visual da pátina e da decomposição da ruína desperta no homem a admiração pelo passado: “elas o tornam claramente perceptível, perfeito para satisfazer a sensibilidade do homem moderno”. Dessa maneira, os processos naturais contemplados na decadência da ruína demonstram, conforme sua “antiguidade”, a mentalidade que está ancorada em tempo e lugares específicos. O “valor de antiguidade” atribuído à ruína corresponde à devastação do tempo e à degradação das forças da natureza. Por sua vez, elas não podem ser contempladas, por exemplo, na destruição recente de um castelo ou nos fragmentos que restaram de uma construção. Assim, observa-se que a destruição recente de um edifício jamais suscitaria o sentimento melancólico da ruína. Na visão de Riegl (2014, p. 48), “as marcas de uma destruição violenta nas ruínas de um castelo não parecem ser mais propícias para suscitar no espectador moderno uma evocação de antiguidade”. Conforme Jean Starobinski (1994, p. 202), vemos o seguinte esclarecimento: “A poética da ruína é sempre um devaneio diante da invasão do esquecimento. Já se observou que para que uma ruína pareça bela é preciso que a destruição seja bastante longínqua e que se tenham esquecido suas circunstâncias precisas”.

AS VIAGENS DO *GRAND TOUR*

Como descrito por Starobinski (1994), percebe-se que o encanto pelas ruínas era exercido por causa de um passado extinto, remoto e glorioso, que representava



uma civilização antiga. Nesse contexto, surge o culto moderno às ruínas e as viagens do *grand tour* com as descobertas arqueológicas de Herculano e Pompeia. Valéria Salgueiro (2002) destaca que o *grand tour* contribuiu para a formação da atividade turística e foi muito relevante para as ciências, dando origem ao estudo embrionário da arqueologia, bem como aos termos “turismo” e “turista”. Para os viajantes do *grand tour*, o sacrifício da viagem era recompensado pelos monumentos do passado que só eram conhecidos pelos diários de viagem, pelas histórias contadas ou pelas gravuras. No auge do *grand tour*, não havia barcos a vapor. A viagem no mar era de barco a vela e, nas estradas, o trajeto era feito por longas caminhadas ou puxado por animais. Segundo Valéria Salgueiro:

Um novo tipo de viajante surge no século 18 em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Trata-se aqui não do viajante de expedições de guerras e conquistas, não do missionário ou do peregrino, e nem do estudioso ou cientista natural, ou do diplomata em missão oficial, mas sim do *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por valores estéticos sublimes. Um viajante dispondo acima de tudo de recursos e tempo nas primeiras viagens registradas pela historiografia da prática social de viajar por puro prazer e por amor à cultura (SALGUEIRO, 2002, p. 291).

Os viajantes do *grand tour* pertenciam a uma elite de aristocratas europeus, especialmente ingleses e alemães, que viajavam pelas cidades italianas vivenciando um ritual de passagem educacional. Dessa maneira, apresenta-se, aqui, a experiência de Goethe em *Viagem à Itália*, entre 1786 e 1788. No entanto, Goethe não foi o primeiro de sua família que vivenciou o *grand tour*, como nos diz Gabriel Guimarães (2017, p. 91): “O ilustre poeta fora antecedido por seu pai, Johann Caspar Goethe, que em 1740 – ou seja, nove anos antes do nascimento do filho – seguiu a rota secular pela Itália”. Goethe descreve, por meio de diários e cartas, suas observações sobre essa viagem de dois anos pela Itália. Em seus relatos, podemos observar a admiração do poeta pela grandeza do passado de Roma, conforme sua descrição: “Encontramos vestígios de uma magnificência e destruição que ultrapassam os limites de nossa imaginação” (GOETHE, 1999, p. 154). Para Goethe, o passado de Roma transforma seu entendimento estético. Assim, afirma que: “interliga-se aqui toda a história do mundo, de modo que

considero o dia em que cheguei a Roma como a data do meu segundo nascimento, de um verdadeiro renascimento” (GOETHE, 1999, p. 175).

Ao chegar à cidade de Roma, após uma breve passagem por Florença, Goethe conheceu artistas alemães, como Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1745-1829) e Angelika Kauffmann (1741-1807). Tornou-se amigo de Tischbein, sendo que ambos viajaram juntos até Nápoles, onde o artista realizou esboços de Goethe para depois compor o retrato do poeta sobre as ruínas. A pintura de Tischbein, *Goethe na Campagna romana* (1787), retrata o poeta com a paisagem de fundo da *Campagna romana*, onde Goethe repousa sobre um obelisco do Egito Antigo. A pintura revela o repouso contemplativo de Goethe e, por outro lado, o exercício do poeta em viajar. O obelisco que representava o antigo poder dos reis do sol encontra-se, agora, caído, e nele um alemão, considerado um grande humanista e cidadão do mundo, repousa. Ainda, o poeta visitou na companhia de Tischbein o sítio arqueológico de Pompeia, descrevendo em seu diário a destruição e o encanto proporcionado pelas ruínas da cidade. Como declara Goethe (1999, p. 243): “No domingo, estivemos em Pompeia. Muita desgraça já aconteceu no mundo, mas poucas capazes de causar tanta alegria à posteridade. [...] Um lugar magnífico, digno de belos pensamentos”. Certamente, o poeta alemão percorria as ruínas italianas e percebia que caminhava sob um passado clássico, que ainda permanecia vivo.

PIRANESI E A POÉTICA DA RUÍNA

Por último, o culto às ruínas e as viagens do *grand tour* no século XVIII são contempladas em gravuras e pinturas, de artistas como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Gian Paolo Pannini (1691-1765), Giovanni Antonio Canal, o Canaletto (1697-1768) e Hubert Robert (1733-1808). Nesse cenário, a ruína expressa duas características, a ação do tempo natural e a ação destrutiva do homem (ASSMANN, 2011). O exemplo pode ser visto em Piranesi, com a obra *A Antiguidade romana*, publicada em 1756. O conjunto de quatro volumes de gravuras revela um projeto grandioso de antiquário, segundo Aleida Assmann (2011, p. 337): “O empreendimento foi movido por uma forte experiência de destruição e perda”. Piranesi observou o desaparecimento de ruínas que estavam expostas à destruição e ao esquecimento. Nota-se que, ao contrário de Petrarca, que observou os restos de objetos históricos específicos e tradicionais de Roma, Piranesi direcionou seu olhar para os monumentos desconhecidos, que estavam desprotegidos e suscetíveis à destruição. Em outras palavras, a obra desse artista expressou o cenário intelectual e científico do século XVIII,



conforme nos diz Starobinski (1994, p. 203): “Até mesmo o devaneio monumental de Piranesi se faz passar por um levantamento sistemático; o sonho adquire ares de ciência”. Portanto, percebe-se que as ruínas durante as viagens do *grand tour* estimulavam a imaginação criadora de artistas e poetas, sendo analisadas também como fonte de formação cultural e histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. 6. ed. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Viagem à Itália 1786-1788*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUIMARÃES, Gabriel Alonso. “Am sausenden Webstuhl der Zeit”: as tramas extemporâneas na “Viagem à Itália” de Goethe. *Pandaemonium Germanicum*, v. 20, n. 32, p. 84-113, 2017.

MACAULAY, Rose. *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company, 1953.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SALGUEIRO, Valéria. Grand tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. *Rev. Bras. Hist.*, v. 22, n. 44, p. 289-310, 2002.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 135, jul. 2011.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789*. Trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Unesp, 1994.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Rafael Fontes Gaspar é doutor e mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), especialista em Filosofia Moderna: Aspectos Éticos e Políticos e graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).





O CAMINHO COMO METÁFORA: OCTAVIO PAZ NO CAMINHO DE GALTA

VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRADO

RESUMO

Diante do indizível, o que se deve fazer? Calar-se ou apostar no dizer? É neste dilema que a obra *El mono gramático*, do poeta Octavio Paz (1914-1998), se move. Ainda que o silêncio tenha sido a escolha final de muitos poetas, como Hölderlin e Rimbaud, Paz opta pela escrita, na tentativa de oferecer uma palavra que revele alguma coisa, como a imagem poética capaz de abarcar todas as outras: o outro (o tu).

Nossa leitura intenta deprender da caminhada do poeta uma metáfora da própria linguagem, de onde extraímos a questão: qual o sentido de peregrinar senão através da linguagem?

INTRODUÇÃO

Caminar: leer un trozo [artigo] de terreno, descifrar un pedazo de mundo. La lectura como un camino hacia... El camino como una lectura: ¿una interpretación del mundo natural?'

O ctavio Paz não foi o único poeta a pensar na escrita poética como mímese da caminhada. Em *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, temos os passos na areia assinalando o caminhar de cada verso, demarcando cada nota rítmica. Mesmo em Bergson, a ideia da *durée* – estofo da realidade – pode ser compreendida enquanto marcha ininterrupta, entrecortada pelos relances de atenção de nossa inteligência, mas cognoscível à nossa intuição sensível, enquanto puro dado da consciência. Poderíamos também pensar em

1. PAZ (1990, p. 46).

Heidegger e suas reflexões acerca da linguagem enquanto caminho do (retorno ao) Ser, e os exemplos não se esgotariam no Filósofo da Floresta Negra. A diferença de Paz para todos esses pensadores e poetas, artífices da linguagem, é que o mexicano pensa o Caminho de Galta e faz dele um *duplo* do cosmo, a ser peregrinado.

O caminho existe: fica situado em Nova Délhi na Índia, país em que Paz trabalhou como diplomata (em 1962, fora nomeado embaixador na Índia, cargo ao qual renunciou em 1968²). A estrada liga a cidade até o Santuário de Galta, o templo Galta Ji, mais conhecido como “Templo do Macaco”, em alusão ao deus indiano Hanuman. É por esta razão, aliás, que o título da obra que relata tal peregrinação se chama *El mono gramático*, escrito em 1974. O Templo é o destino, horizonte da jornada, e o caminho – cada passo – deve ser talhado na escritura, no quiprocó da analogia, em um jogo de aparição e desaparecimento daquele que caminha e do caminho posto à sua frente.

ANALOGIA OU PAVIMENTO DO CAMINHO

Este jogo de aparição e desaparecimento incide sobre o próprio tempo, formando um paradoxo. Octavio Paz diz, acerca da noção de instante, que

La fijeza es siempre momentanea. Es un equilibrio, a un tempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de la luz, la aparición de una nube o una mínima alteración de la temperatura para que el pacto de quietud se rompa y se desencadene la serie de las metamorfosis.³

Este trecho, por si só, apresenta uma das principais ideias presentes em toda a obra de Paz: a coincidência dos contrários e sua tensão dialética que, em vez de se resolver em alguma síntese, sustenta a polaridade, em uma sintaxe intercambiante. Tal jogo, fundamento da palavra poética, segundo Paz, é resumido pelo autor em sua obra *O arco e a lira*, de 1956, quando este afirma que, na operação poética, “pedras são penas” e “isto é aquilo”. A analogia, operação poética fundamental, capaz de estabelecer uma ponte para a outra margem – a realidade prodigiosa/maravilhosa cantada pelos surrealistas

2. Em razão do massacre ao movimento estudantil ocorrido na Praça do Tlatelolco, na Cidade do México, durante os Jogos Olímpicos de 1968.

3. PAZ (1990).



- volta-se aqui para o próprio movimento, pressuposto do caminhar e, logo, pressuposto da viagem. “O trânsito é um ir até...”, diz, mas os três pontos deixam a proposição em suspenso: enquanto não se chega a Galta, o caminho não findou e o pensamento pula, assim como um macaco, manifestação hierofânica de Hanuman.

A poeta Maria Esther Maciel, em *As vertigens da lucidez*, chama esse procedimento realizado por Paz de pensamento analógico. A seu ver, “o texto é, simultaneamente, *transitivo*, à medida que informa, argumenta, relaciona, interpreta, e *intransitivo*, ao exibir sua própria textualidade como espetáculo”.⁴ Espetáculo e informação, *El mono gramático* é um exercício do caminhar linguístico em que a aparição e a desapareição acompanham o dito e não dito, o dizível e o indizível.

Nessa trilha, é o próprio destino do trajeto que se imiscui em tal ambiguidade:

No, Galta está aquí, se há deslizado un recodo [dobra] de mis pensamientos y acecha [persegue] com esa existencia indecisa, aunque exigente en su misma indecisión, de los pensamientos no del todo pensados, no del todo dichos. Inminencia de la presencia antes de presentarse. Pero no hay tal presencia — sólo una espera hecha de irritación e impotencia. Galta no está aquí: me aguarda al final de esta frase”.⁵

O templo – objeto deste poema em prosa – é indistinguível do próprio caminho que vai até sua direção. Este é o significado do trecho anteriormente destacado aqui: “o trânsito se desvanece: só assim há trânsito”. Partida, deslocamento e chegada volvem-se em imobilidade, na mesma medida em que passado, presente e futuro se tornam eternidade (ou fixidez, nas palavras do poeta). O que nos põe a pensar que tal poema em prosa é não apenas uma metáfora da própria linguagem e de seus mecanismos de presença e ausência, eloquência e silêncio, mas, sim, uma imagem da própria gestação do tempo: tema onipresente na obra de Octavio Paz. Ora, se a noção de instante é a que abre nossa reflexão, já voltamos a ela, pois é a que corresponde a esta fixidez qualitativa, mas de uma natureza subversiva, como a palavra poética que rejeita a definição da lógica formal cujo binarismo não permite alocações complementares.

4. MACIEL (1995, p. 65).

5. PAZ, Octavio. *Ibidem*. p. 19.

No entanto, a infração lógica é consciente de si mesma. Octavio Paz não é apenas o poeta da analogia que quer romper os contrários, mas da analogia que tem consciência crítica de sua temporalidade histórica, isto é, analogia que se depara com a ironia moderna. Por essa razão, o poema em prosa deixa, em certos instantes, de ser apenas poema para voltar a ser prosa retórica e exercício lógico. No caso, o segundo princípio da lógica aristotélica, a saber, o de não contradição, é confrontado, uma vez que o próprio princípio de identidade perde sua rigidez no pensamento analógico.

A transmutação de um termo em outro é justamente a operação analógica que possibilita ao poeta seguir o caminho zigzagueante rumo ao destino que, invariavelmente, muda a cada passo dado. O objeto da linguagem é uma coisa escorregadia, que escapa à medida em que se aproxima dela. Por isso, o poeta vale-se tanto do palavrório quanto do silêncio para alcançar aquilo que seu desejo de escritura impõe: a busca pela palavra originária, a palavra de fundação. Assim, Paz põe-se frente à ponte entre a metáfora referente ao mundo e a linguagem que se volta sobre si mesma, mas de uma forma não solipsista:

Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.)
¿La realidad será el reverso del tejido, el reverso de la metáfora – aquello que está del otro lado del lenguaje? (El lenguaje no tiene reverso ni cara ni lados.) Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?). Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas. ¿Com quién y de qué hablan las cosas-palabras? (Esta página es un saco de palabras-cosas.) Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo. (Thoughts of a dry brain in a dry season).⁶

Neste trecho, o diálogo de Paz com Eliot faz-se literal. “Um verbo dentro de um verbo, incapaz de verbalizar”, na tradução de Caetano Galindo do poema *Gerontion*, faz coro ao último verso do poema, destacado por Paz na citação anterior: “Ideias de um cérebro em tempo de seca”.⁷ Realidade ou metáfora, palavra ou coisa, o poema de Eliot também toca no que a linguagem pode e não pode dizer. Nesse sentido, a epígrafe shakespeariana de *Gerontion* abre a questão do poema eliotiano: “Thou hast nor youth nor age/But as it were an

6. PAZ, Octavio. *Ibidem*. p. 26.

7. ELIOT (2015, p. 65).



after dinner sleep/Dreaming of both". Ora, no sonho as duas ideias contrapostas coexistem ao mesmo tempo, "inquilinos da casa", da própria mente – casa do pensamento.

Buscar a metáfora original, nesse contexto, é desviar do caminho natural do falante e ir pelo avesso da linguagem, para o estupor do óbvio. Assim, Octavio Paz retoma o dilema mallarmaico de buscar o livro do mundo, a palavra fundante, a mãe das metáforas. Mas o poeta da analogia é também o poeta da ironia. Ele diz, logo adiante:

No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones. Transparencia en la que el haz es el envés: la fijeza siempre es momentanea.⁸

É uma regressão infinita que nos leva à fixidez da linguagem. O movimento aqui é o permanente vaivém. Dito isso, mais um passo foi dado e a configuração do espaço refez-se. Percebe-se que, ainda que o caminho rumo ao Santuário seja árido (com uma luz incidente que não permite sombras), esta transparência de que fala Paz é ondulante e esse vaivém é, no tecido da própria linguagem, um movimento *erótico*.

ESPLENDOR: OS CAMINHOS DO CORPO

Para entendermos tal movimento no texto, temos de analisá-lo destacando duas imagens: Esplendor e *oleaje*. Vejamos o trecho em que ambas aparecem juntas:

La luz de la hoguera se enrosca a los tobillos de *Esplendor* y asciende entre sus piernas hasta iluminar su pubis y su vientre. El agua color de sol moja su vello y penetra entre los labios de la vulva. La lengua templada de la llama sobre la humedad de la crica; la lengua entra y palpa a ciegas las paredes palpitantes. [...] Nudos. Sobre el cuerpo tendido de Esplendor sube y baja el *oleaje*.⁹⁻¹⁰

8. PAZ, Octavio. *Ibidem*. p. 28.

9. PAZ, Octavio. *Ibidem*. p. 64.

10. Grifo nosso.

“*Oleaje*”¹¹ é um termo que imita o som do movimento do quebrantar de uma onda, onomatopeicamente: o levantar, o quebrar-se e a formação da vaga espuma que borbulha até o aplainamento e a chegada de uma nova onda. Esse quebrantar da onda é o exemplo mais claro do movimento da fixidez, uma vez que a onda se mostra puro movimento em constante repetição.

Para além dessa digressão acerca do signo sonoro, em *El mono gramático*, *oleaje* será uma metáfora não apenas do vaivém, mas do movimento erótico (intenso) entre o poeta e sua amante. Seu significado é a própria cópula (e tudo o que ela traz enquanto metáfora da eternidade). No caso, o Esplendor que resulta da percepção erótica do poeta também é sua concepção. A fórmula do poema “Blanco”, na tradução de Haroldo de Campos, “perceber é conceber”, encontra ressonâncias aqui:

Esplendor le devuelve la caricia com el mismo sentimiento de asombro y reconocimiento: también sus ojos y su tacto descubren, al mirarlo y palparlo, un cuerpo que antes sólo había entrevisto y sentido como una sucesión inconexa de visiones y sensaciones momentáneas, una configuración de percepciones destruida apenas formada.

Esta configuração de percepção destruída uma vez formada sugere a volatilidade do pensamento e da própria criação poética. O corpo e a palavra são termos equivalentes; ambos operam como duplo do cosmo. A caminhada rumo ao Santuário prossegue pelo caminho do corpo: a metáfora mais potente do mundo.

Segundo Helena Dunsmoor, a palavra *entre* aparece como uma importante chave de leitura nessa obra, pois serve como eixo da relação entre linguagem e corpo:

11. O poeta Horácio Costa, em dois poemas diferentes, *Pedra de Sol* e *Noturno de San Ildefonso*, traduz *oleaje* para imagens que visam expressar essa ideia, no caso “marulho” e “marejada”. Talvez por conta de uma intransponibilidade da própria diferença entre o português e o espanhol, em ambos os casos, não temos um termo que reproduza tão bem a riqueza da onomatopeia no português e resguarde a ideia do movimento do mar nas próprias sílabas da palavra. Em tradução, aqui talvez seja um limite. Marulho mantém a carga semântica do original, trazendo a ideia de barulho específico do mar; e marejada, ao próprio movimento, mas não carrega em si a ideia da ondulação e de sua formação silenciosa, sugerida foneticamente pelo “ole” e pela fricativa glotal vozeada, marcada pelo *xe* do final da palavra, sugestiva do espumar da própria onda.



En toda la obra de Octavio Paz y en *El mono gramático* en particular, el entre enmarca la experiencia del ser humano y de ahí, constituye una poética vital en el corpus de nuestro autor. En un sentido concreto, entre es una representación de la experiencia humana por excelencia, dado que entre nacer y morir, se vive.¹²

A parêlha vida e morte opera, na obra de Paz, como a coincidência de opostos – *coincidentia oppositorum* – em uma relação lógica de contrariedade complementar. Em um de seus ensaios mais importantes, *Signos em rotação*, Paz afirma que “a poesia não se propõe a consolar o homem da morte, mas fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são totalidade”.¹³ Para além disso, para Helena Duns Moor, a preposição *entre* opera em dois níveis distintos, correspondendo tanto a um estado quanto a um espaço. Ao afirmar-se como um estado, a preposição responsável pela conjunção oferece-nos a ideia de um instante de percepção e cognoscibilidade em que o poeta se torna capaz de decifrar ou desvendar os elementos e imagens ocultas aos olhos corriqueiros e cotidianos. Ao afirmar-se como espaço, ela indica o próprio *locus* da poesia, ou seja, a afirmação da “outra margem” que, na poesia de Paz, é uma elocução do instante presente: “Aqui e agora: salto para a outra margem”.¹⁴ Para a crítica, a linguagem e o corpo estariam na base de todo ato de criação poética.

Por isso, no caso de *El mono gramático*, o corpo que embasa esse ato criativo é um corpo em movimento, posto a caminhar. Porém, ao contrário das caminhadas retilíneas, típicas do ramerrão cotidiano, do universo norteado pela esfera da vida prática e do trabalho, o caminhante da via sagrada se parece mais com um *flâneur*, uma vez que a fruição de seu meio lhe conduz os passos. Contudo, como já mostramos, tal meio é a própria linguagem. A caminhada, ainda que motivada por um objeto externo, volta-se sobre si mesma; e a poesia que emerge dos versos emaranhados na prosa assume aspectos de especulação filosófica, pois a parêlha vida e morte assume a qualidade de metáfora e corpo, realidade e linguagem. Entre a representação e a coisa mesmo, há um eco, como se pode perceber neste trecho:

12. DUNSMOOR (2014, p. 80).

13. PAZ (2009, p. 110).

14. PAZ (1979, p. 130).

el árbol que digo no es el árbol que veo, árbol no dice árbol, el árbol está más allá de su nombre, realidad hojosa y leñosa [folhosa e lenhosa]: impenetrable, intocable, realidad más allá de los signos, inmersa en sí misma, plantada en su propia realidad: puedo tocarla pero no puedo decirla, puedo incendiarla pero si la digo la disipo.

el árbol que está allá entre los árboles no es el árbol que digo sino una realidad que está más allá de los nombres, más allá de la palabra realidad, es la realidad tal cual, la abolición de las diferencias y la abolición también de las semejanzas.¹⁵

Em *El mono gramático*, é o corpo que desaparece e fala: a poesia é corporal. Mas não apenas o corpo do outro, da outra, mas o corpo daquele que fala. O que se revela na *oleaje* de uma respiração possui contornos que escapam à racionalização clássica. O Ser é escorregadio, mal o digo, se esvai, pois como em um caos perpétuo e original as semelhanças e diferenças se abolem constantemente. Não há metáfora original, mas há a imagem que guarda todas as demais: o tu. Esta imagem, para Paz, é como um substrato poético capaz de receber toda a potência da criação. No caso dessa obra, o tu está entrelaçado a Esplendor. A busca do eu pelo tu é como a relação entre o uno e a pluralidade. Ao cabo, a estrada nos conduzirá ao esvaziamento do ego em direção à *outridade*: o eu que se torna tu, que se torna outro. A busca do outro converte-se em uma busca por nós: relação dialética. O caminho é como uma escritura; e seu fim, como um sentido – o corpo é sempre um além mais além de si, assim como o fim do caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELIOT, T. S. *Poemas*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DUNSMOOR, Helena. El mono gramático: entre lenguaje y cuerpo. *Revista Literatura Mexicana XXV.1*, University of Calgary, p. 80, 2014.

MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

15. PAZ, Octavio. *Ibidem*. p. 52.



PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. Trad. Lucia T. Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 130.

PAZ, Octavio. *El mono gramático*. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990. p. 46.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 110. (Col. Debates, n. 48).

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Vinícius de Oliveira Prado é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), onde defendeu a dissertação "Octavio Paz e a compreensão da natureza do instante" (2019) sob a orientação do professor doutor Celso Fernando Favaretto. Atualmente, é estudante do curso de Letras pela mesma universidade.





AS AFINIDADES ELETIVAS ENTRE WALTER BENJAMIN (1892-1940) E FRANZ KAFKA (1883-1924): TRADIÇÃO, MELANCOLIA E AUTONOMIA

FLÁVIO BORGES FARIA

RESUMO

O presente trabalho almeja interpretar os escritos de Walter Benjamin (1892-1940) sobre a obra de Franz Kafka (1883-1924). Os objetivos principais são investigar o contexto histórico em que houve o encontro dos autores, bem como o conjunto de ideias comum aos autores em tela. Desse modo, os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e tradição doente são escolhidos no sentido de mensurar os trânsitos intelectuais entre Benjamin e Kafka, unidos também pela ascendência judaica. Por fim, objetivamos compreender como Benjamin e Kafka enxergaram a problemática do declínio da tradição.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa observou as afinidades entre Walter Benjamin (1892-1940) e Franz Kafka (1883-1924). Analisamos o conjunto de escritos por Benjamin sobre Kafka: o ensaio intitulado *Franz Kafka* (2012a), uma conferência de rádio transcrita sob o título *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (BENJAMIN, 1999), e as correspondências para o amigo e teólogo Gershom Scholem (SCHOLEM, 1993). Buscamos compreender o messianismo judaico fragmentário e seus desdobramentos no século XX, sob a égide dos conceitos de *experiência* (*Erfahrung*), *tradição doente* e *esquecimento*.

As metodologias que orientaram a pesquisa abordam os conceitos de *afinidades eletivas* e *cosmovisão*. O primeiro, descrito principalmente por Michael Löwy, objetiva os fatores contextuais dos autores na medida em que investiga as

afinidades de pensamento entre eles. Portanto, as afinidades intelectuais são historicamente compartilhadas por determinado grupo de pesquisadores. Löwy sustenta que o messianismo judaico e as utopias libertárias formaram interações entre intelectuais do início do século XX – entre eles, vemos Benjamin e Kafka. Assim, procuramos compreender a *cosmovisão* que reúne ambos os autores – a saber, o círculo de ideias que envolviam Benjamin e Kafka (MANNHEIM, 2015).

EXPERIÊNCIA (*ERFAHRUNG*) E TRADIÇÃO

O excuro de Benjamin dialoga, principalmente, com a fração mítica e religiosa presente nas narrativas kafkianas e também devido a fatores contextuais. As cartas de Benjamin a Gershom Scholem mostram as dificuldades financeiras do autor, à época exilado em Paris. A publicação do ensaio *Franz Kafka* no periódico judaico *Jüdische Rundschau*,¹ facilitada por Scholem, resultaria em rendimentos que Benjamin não poderia dispensar.

O crítico alemão identifica as ascetes *judaica* e *grega* como parte da construção narrativa de Kafka. Ambas, para Benjamin, possuem pontos de contato relevantes para a compreensão do termo kafkiano. A chamada *sabedoria humana*, como menciona Benjamin na importante carta de 1938, enviada a Scholem, articula as ascetes plasmadas nas narrativas de Kafka (BENJAMIN, 1993, p. 106). A sabedoria humana, para nossas investigações, é o corpo de *experiências narráveis*, transmitidas ao longo de várias gerações. Ela é, desse modo, o poder de instrução do acúmulo de experiências, estas transmitidas para as gerações seguintes.

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Bastava desenterrá-lo. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora

1. Jornal publicado na Alemanha, dedicado aos estudos judaicos. Este jornal era “o órgão oficial dos sionistas na Alemanha, cujo redator-chefe era justamente de Praga e amigo de Max Brod: Robert Weltsch” (SCHOLEM, 1993, p. 48).



comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 2012b, p. 123)

Como interpreta Jeanne-Marie Gagnebin: “Os filhos então reconhecem que o pai não lhes legou nenhum tesouro, mas sim uma preciosa *experiência (Erfahrung)*, e que sua riqueza lhes advém dessa experiência (GAGNEBIN, 2009, p. 50)”. Assim, o pai transmite aos filhos uma valiosa experiência que os instrui para o trabalho duro, algo que será transmitido para as futuras gerações. No entanto, essa sabedoria milenar, transmitida *oralmente*, para Benjamin, perdeu-se na virada para o século XX: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2012b, p. 124). A condição moderna, nessa perspectiva, desafia a capacidade de narrar, pois os acontecimentos sangrentos da virada para o século XX estão longe de serem experiência narráveis.

Portanto, a capacidade de instruir das tradições, como Benjamin observa em Kafka, perdeu-se em grande medida ao longo do caminhar histórico. O conto “O silêncio das sereias” (2002), abordado por Benjamin no ensaio *Franz Kafka*, mostra o lado débil das tradições. Esse conto faz referência ao canto duodécimo da *Odisseia*:

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de tê-las vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante – que tudo arrasta consigo – não há na terra o que resista (KAFKA, 2002, p. 104).

Odisseu, nesse conto, desperta a mais poderosa arma das sereias: seu silêncio. Os estratagemas do personagem conseguiram desafiar o antigo poder mítico e silenciá-lo como nunca. Logo observamos uma ambiguidade: Odisseu venceu as sereias, mas ao mesmo tempo é incapaz de escapar de seu silêncio. O narrador comenta que o silêncio provoca o “sentimento de tê-las vencido”, como se o personagem estivesse imerso em um autoengano irremediável, apesar de não ter sido devorado pelas sereias. Benjamin observa de perto essa ambiguidade:

Pois Odisseu encontra-se na fronteira que separa mito e conto de fadas. A razão e a astúcia introduziram estratagemas no mito; com isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis. O conto de fadas é a tradição que narra a vitória sobre esses poderes. E Kafka escreveu contos de fadas para dialéticos quando se propôs a narrar sagas (BENJAMIN, 2012a, p. 154).

A astúcia de Ulisses ultrapassou as criaturas míticas e o ordenamento por elas proposto. A autoridade das forças míticas, bem como seu poder de instrução, é questionada por Ulisses. Este é o início do longo percurso moderno de decadência da tradição. Para Benjamin, o conto de fadas é a forma narrativa que substitui o mito e sua autoridade. Os contos de fadas não possuem a mesma autoridade ordenadora do mito. Assim, a racionalidade instrumental pode consolidar-se como fundamento primordial da vida moderna. A astúcia de Ulisses assemelha-se ao domínio da natureza expresso pela hipertrofia da técnica. Franz Kafka, como menciona Benjamin, observa dialeticamente os trânsitos entre mito e conto de fadas. Kafka está entre a antiga sabedoria humana enfraquecida e a racionalidade instrumental, entre as sagas de Homero e os contos de fadas modernos.

Em resumo, “O silêncio das sereias”, como primeiro observamos em Benjamin, define a ascensão da técnica e a *doença da tradição*. Entra em curso a crise da transmissibilidade e a subversão do poder de instrução das tradições. Portanto, a interpretação benjaminiana das ascensões grega e judaica em Kafka não assume o desaparecimento completo da tradição ou a plena substituição das formas míticas pela astúcia de Ulisses. Inversamente, a tradição sobrevive doente, sob formas distintas de existência. O excuro de Benjamin sobre o messianismo judaico em Kafka ajuda-nos a compreender as formas assumidas pela tradição doente. A carta de 1938, enviada a Scholem, é o documento que melhor explicita o conceito de tradição doente para o autor crítico alemão:

A obra de Kafka representa uma doença da tradição. Quis-se ocasionalmente definir a sabedoria como o aspecto narrativo da verdade. Com isso a sabedoria é assinalada como um patrimônio da tradição; ela é a verdade em sua consistência hagádica (BENJAMIN, 1993, p. 105).

A sabedoria humana em Kafka, para Benjamin, toca a tradição judaica. A *Haggadá*, como menciona o autor, é o comentário à *lei escrita*, auferida principalmente da *Torá*. A *consistência hagádica* é a experiência transmitida pela tradição oral da qual falávamos. A sabedoria adoece quando adentram o contexto das metrópoles, no qual o acesso à tradição está atravessado pelo culto da *técnica*.



Assim, o peso dessa sabedoria adoecida ganha outras formas, distantes de seu antigo poder de instrução. Com efeito, Kafka, sob o olhar benjaminiano, narra a crise da transmissibilidade da tradição em meio às grandes cidades. O conto “Mensageiro imperial” sintetiza as proximidades de Kafka com o judaísmo:

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso porém – como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega (KAFKA, 1990, p. 39-40).

Neste conto, o mensageiro e a mensagem desconhecida são funções alegóricas da tradição judaica cuja transmissibilidade foi interrompida. O narrador evoca um último personagem que sonha em receber a mensagem, sob o esforço de ouvir a tradição, ainda que sem sucesso (BENJAMIN, 2012a, p. 496). Ademais, o grande obstáculo do mensageiro é a *cidade-sede*, aspecto que remonta à presença das metrópoles e à dificuldade da transmissibilidade da tradição.

MELANCOLIA OU AUTONOMIA

A interpretação benjaminiana, sob a perspectiva da tradição doente, parece conduzir para a descrição melancólica de Kafka. O escritor tcheco decanta em suas narrativas o sentimento melancólico de ter perdido a tradição. Essa é uma leitura possível das afinidades entre Benjamin e Kafka. Entretanto, para nossas investigações, existem outras características importantes que escapam à interpretação melancólica de Benjamin e Kafka.

O pensador alemão não insiste em um possível reencontro com a tradição milenar. Sua leitura de Kafka, por mais que retome o tradicionalismo judaico, observa a força de um narrador que sobrevive mesmo sob os auspícios da tradição doente. Gagnebin, em sua crítica benjaminiana da *Ilíada*, mostra que, ao contrário da compreensão melancólica, Ulisses livrou-se da tradição – sustentada pelos mitos – e por isso ele é narrador de sua própria história. Nesse sentido, para esta pesquisa, as conclusões de Benjamin sobre a experiência e a tradição são ambíguas. A tradição perdeu seu poder de instrução, algo que para o pensador alemão parece ser impossível de recuperar, e, assim, outros caminhos narrativos devem ser traçados. Benjamin, portanto, procura em Kafka a autonomia de um narrador, que estabelece diálogos com a tradição fragmentada sem se submeter a ela.

Por fim, Löwy (2020a,b), para esta investigação, cunhou um conceito que sintetiza precisamente a ambiguidade entre autonomia e melancolia. No ensaio “Teologia negativa’ e ‘Utopia Negativa’: Franz Kafka”, o autor expõe a concepção de *autorredenção* em Kafka. Desse modo, o messias não virá por si mesmo para espalhar a redenção, como se as dificuldades impostas pela modernidade fossem sanadas pela vinda redentora do messias. Kafka sustenta, como salienta Löwy, uma teologia negativa, baseada no nada de judaísmo legado a ele e, nesse sentido, seria difícil simplesmente aguardar a espera do messias. Assim, o escritor tcheco propõe a *autorredenção*, cujo sentido abarca a transformação de todos os indivíduos. Nesse contexto de *autorredenção*, a tradição é reinterpretada pelos indivíduos, os próprios membros das comunidades que vivem o arcabouço simbólico milenar. O rabino, ou sacerdote, não mais detém a interpretação oficial das escrituras sagradas. Dessa maneira, as narrativas kafkianas são autônomas o bastante para adotarem o estilo parabólico ao mesmo tempo que se imiscui na novela. Em suma, as afinidades eletivas entre Benjamin e Kafka, ou a cosmovisão partilhada por ambos, para esta análise, são definidas pela tradição fragmentada que restou para os autores. Porém, o nada



não é motivo para a escrita melancólica, como facilmente poderíamos supor ao ler os autores. Antes, Kafka e Benjamin transformam o nada em espaço narrativo, pois a narrativa passa por profundas transformações e demanda novos esforços para ser novamente construída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Carta a Gershom Scholem. *Novos Estudos Cebrap*, n. 35, 1993.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: JENNINGS, Michael W.; EILAND, Howard; SMITH, Gary (Eds.). *Walter Benjamin: Selected Writings*. Trad. Rodney Livingstone. 1. ed. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. v. 2.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: *Narrativas do espólio: 1914-1924*. Trad. Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. Uma mensagem imperial. In: *Um médico rural. Pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020a.

LÖWY, Michael. "Teologia negativa" e "Utopia negativa": Franz Kafka. In: *Redenção e utopia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020b.

MANNHEIM, Karl. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Trad. Louis Wirth. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2015.

SCHOLEM, Gershom. *Correspondência Walter Benjamin – Gershom Scholem*. Trad. Soliz Neusa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Flávio Borges Faria é mestre em Sociologia pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (PPGSOL-UnB).





ERRÂNCIA E FALÊNCIA DA AÇÃO: UMA NOVA FIGURA DA ESCRITA E DA VIAGEM EM CONRAD E RANCIÈRE

DANIELA BLANCO

RESUMO

A partir de um diálogo entre o livro *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, e o pensamento de Jacques Rancière, propomos a configuração de uma ideia de errância compreendida como um modo de pensamento relacionado ao vaguear sem destino e sem origem. Modo de pensar estético que, segundo Rancière, transforma não apenas a figura do marinheiro – viajante sem rumo –, mas, também, a própria escrita. O modo de pensar a literatura estaria, assim, relacionado a um modo de pensar a viagem, a viagem como errância.

INTRODUÇÃO: A ERRÂNCIA DE MARLOW

A conquista da terra [...] nunca é uma coisa bonita quando a examinamos bem de perto. Só o que redime a conquista é a ideia. Uma ideia por trás de tudo; não uma impostura sentimental mas uma ideia; e uma crença altruísta na ideia – uma coisa que possamos por no alto, frente à qual possamos nos curvar e oferecer sacrifícios... (CONRAD, 2008, p. 15).

Essas palavras foram ditas pelo personagem Marlow, no livro *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, cuja narrativa inspirou muitos anos mais tarde o filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. Tal pronunciamento ocorre logo no início do livro, no barco, sob o Rio Tâmis, em Londres, quando Marlow começa a contar aos amigos – todos homens do mar, como diziam – a história de sua viagem ao centro da África, ao Congo, onde viria a assumir o comando de um barco a vapor, sob o contrato de uma grande companhia. Sua expedição

ao Congo fora impulsionada por um desejo sem razão específica; um desejo, simplesmente. Desde criança, passava horas olhando mapas da América do Sul, da África e da Austrália. Perdia-se em sonhos com esses papéis cujas linhas desenhadas traçavam as divisões e os caminhos de um mundo ainda em construção, um mapa ainda por desenhar. Após seis anos como capitão de um barco que atravessou oceanos, entre o Pacífico e o Índico, passando pela China e pelo Oriente, o capitão Marlow havia retornado a Londres. Já depois de algum tempo sem nada fazer, sem trabalho, e sem encontrar um novo barco no qual poderia se jogar ao mar novamente como capitão, encontrou um mapa da África que, apesar de já mostrar uma terra explorada, recortada e violentada, parecia ainda exercer um fascínio sobre o capitão.

Antes de iniciar seu relato sobre a viagem ao Congo, o capitão Marlow compartilha suas profundas reflexões com os amigos: ele imagina como teria sido para os primeiros homens que chegaram ao Tâmis pelo qual navegavam agora, quando a Londres que eles conheciam era ainda trevas, local inóspito totalmente desconhecido, um espaço vazio nos mapas, ainda por ser desenhado e preenchido. Assim ele diz:

Imaginem o estado de espírito do comandante de uma bela [...] trirreme no Mediterrâneo, ao receber a ordem inesperada de seguir para o norte. [...] Imaginem esse homem aqui – no próprio fim do mundo, um mar cor de chumbo, um céu cor de fumaça, um tipo de embarcação mais ou menos tão rígida quanto uma concertina – e enveredando por este rio acima com víveres, ou ordens ou o que vocês quiserem. Bancos de areia, pântanos, florestas, selvagens, muito pouco alimento que convenha a um homem civilizado, nada além de água do Tâmis para beber. [...] frio, bruma, tempestades, doença, exílio e morte – a morte à espreita no ar, na água, nas matas. [...] Eram homens capazes de dar conta das trevas (CONRAD, 2008, p. 13-14).

As trevas: esses lugares desconhecidos, inexplorados ainda, aos quais a civilização ainda não havia chegado para ordená-los (ou, se preferirmos, violentá-los). Para Marlow, existiram um dia esses tais homens capazes de dar conta das trevas, mas os homens de hoje, ele, assim como seus amigos, já são outro tipo de homens: “nenhum de nós se sentiria exatamente assim [...] sob o fascínio da abominação” (CONRAD, 2008, p. 14), diz Marlow.



Esses homens capazes de enfrentar as trevas tinham, se retomarmos sua fala, “uma ideia por trás de tudo; não uma impostura sentimental mas uma ideia” (CONRAD, 2008, p. 15). É isso que dividirá, então, os homens do mar de hoje (Marlow e seus amigos) daqueles homens do mar de antigamente: uns eram impulsionados por uma ideia que era colocada acima de tudo e que guiava e justificava toda e qualquer ação, como se a narrativa de suas aventuras e viagens pudesse ser colocada em uma linha sucessória de acontecimentos, causas e efeitos. Tudo era impulsionado e direcionado pelo fio de uma ideia, aquela ideia colocada acima e à frente de tudo. Os outros, por sua vez, os homens do mar de hoje, são, pelo que depreendemos da própria experiência de Marlow, afetados por um sentimento, uma sensação, um desejo não justificado. Se aquilo que impulsiona a viagem de Marlow e dos homens de seu tempo é um sentimento, e não mais uma ideia, também o modo de viajar será afetado; o modo, ainda, de narrar suas viagens será completamente transformado.

Marlow, segundo nos diz o narrador do livro, na voz de um dos amigos a navegar o Tâmis a seu lado, “era um homem do mar, mas um homem errante também” (CONRAD, 2008, p. 12). Marlow viaja, joga-se ao mar, busca aventuras, mas não guiado por uma ideia que justificaria suas ações. O único fio que parece conduzi-lo é o da errância – algo que se confirma não apenas pelas palavras do amigo que o chama de errante, mas pela própria escrita que faz chegar a nós a história de sua aventura. Guiado pelo desejo sem razão de conhecer o desconhecido, Marlow torna-se capitão de um barco a vapor guiado por duas funções: atuar no comércio de marfim e encontrar e trazer de volta o personagem Kurtz, um chefe de posto de comércio da empresa para a qual agora trabalha Marlow. Kurtz (aquele que será interpretado no filme de Coppola, anos depois, por Marlon Brando) é precedido por sua fama. Um capitão brilhante, de uma liderança impressionante que agora se encontra enlouquecido, assumindo o papel de uma espécie de semideus cruel e violento, vivendo entre a população local. A narrativa da viagem de Marlow pelo Rio Congo, aparece, assim, entrecortada pela confusa sensação de estar navegando entre as brumas, em busca de um homem que se perdeu nas trevas do desconhecido. O fio condutor da viagem vai se transformando, aos poucos, em uma mistura de desejo, medo e admiração pela figura de Kurtz. Nada mais da ordem de uma ideia, mas, sim, de uma mistura de afetos e sentimentos confusos em meio à névoa; uma errância, enfim.

Coração das trevas aparece, assim, como um livro que pensa e coloca em cena uma transformação no modo de pensamento e no modo de percepção do mundo. A partir do momento em que não se vê mais uma ideia como fio que justificaria cada ação de uma aventura, passa-se a contar apenas com a errância dos afetos, com a errância das experiências sensíveis. Não apenas o percurso de Marlow é errante; também é seu próprio modo de narrar a viagem aos amigos. Tudo se passa como se um modo de contar uma história não pudesse mais se desprender dos fatos e acontecimentos a serem narrados. Forma e conteúdo misturam-se nessa narrativa errante.

O ROMANCE REALISTA E A FALÊNCIA DA AÇÃO

Mas aqui já não estamos mais falando de Conrad e seu livro. Estamos, antes, emprestando alguns afetos que o livro nos dispara para dizer de outro autor que se empenha por pensar essa transformação dos modos de pensar e perceber o mundo: Jacques Rancière, para quem “toda a época chamada de romântica parece, de fato, assombrada em suas intrigas e afetada em suas formas de construção por uma mesma obsessão: a da falência da ação” (RANCIÈRE, 2017, p. 108). Rancière refere-se ao dito romance realista que surge em meados do século XIX que teria operado uma transformação nos modos de pensar e perceber o mundo que ainda perduraria no romance moderno de Conrad, chegando, ainda, aos dias atuais. No entanto, para falar da falência da ação, é preciso, antes, compreender o que é a ação. Rancière (2017, p. 108) esclarece que “a ação, como sabemos, não é simplesmente o fato de fazer algo. Ela é um modo do pensamento, uma estrutura de racionalidade que define, ao mesmo tempo, uma norma de comportamentos sociais legítimos e uma norma de composições de ficções”. A ação não diz respeito simplesmente a um feito, a uma realização, mas, sim, a uma forma de racionalidade que define uma determinada visibilidade das coisas e pessoas, que define uma configuração espaçotemporal na qual as coisas aparecem sob uma determinada visibilidade ou invisibilidade.

A racionalidade da ação se ajusta com uma certa forma do todo, constituído por um conjunto contabilizável e coerente de relações: de coordenação entre causas e efeitos, de subordinações entre o centro e a periferia. A ação precisa de um mundo finito, de um saber circunscrito, de formas de causalidade calculáveis e de atores selecionados (RANCIÈRE, 2017, p. 108).



Que a falência da ação seja uma obsessão da literatura romanesca ou realista significa então algo além de uma falência dos feitos e das realizações. Significa que a literatura opera uma reconfiguração dos modos de pensamento e daquilo que Rancière (2009) denomina como um *regime de identificação das artes*, ou seja, um modo específico de pensamento que determina aquilo que é percebido e identificado como arte, que determina que exista um campo de experiência que é vivido e sentido como algo diverso de outras experiências, das experiências ordinárias. Esse novo regime de identificação das artes que surge com a literatura do século XIX é o *regime estético*, aquele no qual a arte é percebida e pensada como tal a partir de um modo de pensamento que rompe com a ordenação causal dos fatos, privilegiando a experiência sensível autônoma. Mas ele se opõe a outro regime de identificação, o *regime representativo*, no qual a representação era ordenada pelo princípio da ação, ou seja, pela ideia de que a arte é percebida como tal porque obedece a uma série de regras e hierarquias que determinam seus modos de fazer. Pensar a falência da ação é pensar o rompimento em relação a um modo de pensamento que postula que a arte deve narrar um encadeamento causal de fatos, tendo como fio condutor uma ideia.

Podemos, assim, aproximar a fala de Marlow, personagem do livro de Conrad, que abriu nosso texto, dessa passagem de um regime a outro sobre a qual fala Rancière: se os homens dos tempos das trevas eram aqueles que justificavam suas aventuras, viagens e feitos a partir de uma única ideia que, servindo como fio condutor, configurava uma totalidade da narrativa heroica, os homens como Marlow e como tantos outros da literatura romanesca têm como motivo que os impulsiona a viajar e a se deslocar a errância. Errar, afinal, é deixar-se afetar por uma experiência sensível qualquer, diversa de nossas experiências ordinárias, projetadas e controladas do princípio ao fim. Errar é ter como único fio condutor de nossas ações a contingência. A falência da ação não é efeito de um projeto mal pensado, tampouco a consequência de um feito mal realizado; ela é a cena na qual a contingência é o único princípio a guiar os caminhos, os deslocamentos e as viagens, bem como a escrita que passará a narrar não mais as aventuras, mas as desventuras dos marinheiros errantes.

A questão que surge a partir da errância de Marlow é a do modo como a escrita e a viagem se transformam e se entrelaçam na experiência estética. A falência

da ação está, assim, diretamente ligada a essas figuras errantes, que, mesmo cheias de planos e projetos, parecem sempre incapazes de realizar algo, mas está também relacionada a essas histórias que, no lugar dos grandes feitos ou dos personagens imbuídos de uma ideia, que ao invés da linearidade causal dos fatos e acontecimentos nos narram as vidas dos errantes e dos loucos. É esse o modo de pensar e viver a viagem que o regime estético nos possibilita: um modo cuja ideia de experiência é autônoma – o que significa dizer que, não estando em função de uma razão, de uma causalidade ou linearidade do pensamento, o sensível nos afeta e nos toca sem controle, sem que possamos saber de sua origem e de seu destino. Somos, assim, ou ao menos, podemos ser, marinheiros errantes e, ainda, leitores errantes. Podemos nos deixar perder por terras, mares e palavras em busca de coisa alguma, apenas pelo prazer de nos deixar afetar pelas experiências sensíveis ou pela loucura de ter o corpo arrastado por um afeto qualquer.

O que não implica pensarmos que todo deslocamento ou que toda escrita hoje operem uma revolução sensível ou que possibilitem uma experiência sensível autônoma. Afinal, como afirma Rancière (2009), o regime estético é aquele da sobreposição de regimes de identificação das artes. É aquele no qual diversas formas de pensamento e de percepção do mundo se sobrepõem. O que é fato é que a revolução sensível abriu a possibilidade da experiência sensível autônoma. Com ela, configuraram-se algumas novas figuras: a da viagem como errância, a da ação como falha e a do pensamento como loucura ou devaneio. Bem diferente das imagens que nos vêm quando pensamos nas imagens do regime representativo: a da conquista, a do heroísmo, a das ações e grandes feitos, a do domínio da razão sobre o sensível. No regime estético, portanto, o ato de viajar por viajar é equivalente ao devanear por devanear e do escrever por escrever de uma narrativa que não pretende ensinar nada a ninguém. Viajamos, devaneamos, lemos, escrevemos pelo simples prazer de fazê-lo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Daniela Blanco é doutoranda em Filosofia pela FFLCH-USP e possui graduação e mestrado em Filosofia pela mesma universidade. Atua na área de estética, com ênfase na filosofia francesa contemporânea e nas relações entre escrita, literatura e imagem. É membro do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP).





O CINEMA SOVIÉTICO DA DÉCADA DE 1920 NO *DIÁRIO DE MOSCOU* (1926-1927) DE WALTER BENJAMIN

DOUGLAS DOS SANTOS

*Pela poesia da máquina,
iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito.*

(DZIGA VERTOV)

RESUMO

Notas sobre a experiência estético-filosófica de Walter Benjamin, em sua viagem por Moscou na década de 1920 e, em especial, sobre o encontro com o cinema revolucionário de vanguarda soviético, em confrontação à teoria crítica da arte apresentada pelo pensador alemão em 1936.

INTRODUÇÃO

Em dezembro de 1926, Walter Benjamin (1892-1940) desembarcou em Moscou, para uma incursão pela capital da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Não obstante as incumbências profissionais – como o ensaio solicitado por Martin Buber (1878-1965), e as justificativas políticas – como a possível filiação ao Partido Comunista Alemão (PCA), Benjamin foi motivado, sobretudo, pelo reencontro com Asja Lacis (1891-1979). Descrita em carta a Gershom Scholem (1897-1982) como “uma letã bolchevista de Riga” (BENJAMIN, 1989, p. 14), ela conheceu o intelectual berlinense em uma ilha ao sul da Itália, em maio de 1924, que permaneceu afetivamente ligado a ela por, pelo, menos seis anos.¹

1. Os trechos das cartas citados foram extraídos do prefácio escrito por Scholem à primeira publicação do *Diário de Moscou*, em 1980.

Frustrada pela divergência entre a saúde debilitada e as atribuições político-pedagógicas de Asja, de um lado, e a representação de relação afetiva nutrida por Benjamin, de outro, a viagem acumulou sucessivos desencontros entre os dois. Por exemplo, em uma conversa sobre vestimentas, no dia 10 de dezembro: “Digo-lhe que ela não se sente à vontade na minha presença” (BENJAMIN, 1989, p. 25). Em uma visita, dois dias depois: “A tarde no sanatório deserto foi uma tortura. Com Asja ainda a habitual oscilação entre ‘você’ e ‘a senhora’. Ela não estava passando bem” (BENJAMIN, 1989, p. 28). E, ainda no mesmo mês, previamente a um passeio pelas ruas gélidas de Moscou: “Estava escrevendo o diário e não acreditava mais que Asja viesse. Aí, ela bateu na porta. Quando entrou, quis beijá-la. Como sempre, não deu certo” (BENJAMIN, 1989, p. 36).

O malogro nas consecutivas tentativas de aproximação determinou não apenas a escrita do *Diário de Moscou* (1980), como corroborou para matizar a aparência da cidade com tons melancólicos. Entretanto, refratário à psicologização das informações extraídas do solo soviético, Benjamin esforçou-se para conferir o maior grau de objetividade possível às suas anotações.²

Os eventos registrados no *Diário*, entre dezembro de 1926 e fevereiro de 1927, expõem o cotidiano revolucionário russo como uma amálgama de teoria e prática, cuja descrição imediata produz imagens carregadas de filosofemas. Derivado do diário como forma, o recurso ao princípio metodológico de neutralidade, como axioma para a investigação da experiência, é conscientemente empregado pelo autor ao transpor o *Diário* para a forma ensaística. Sob o título “Moscou”, o ensaio foi publicado na edição de 1927-1928 da revista *Die Kreatur (A Criatura)*:³

“Quero”, alerta Benjamin, “[...] apresentar a cidade de Moscou de tal forma que ‘todo factual já seja teoria’, e, assim, me abster de qualquer abstração dedutiva, de qualquer prognóstico, e até, dentro de certos limites, de qualquer julgamento. É minha convicção inabalável que, neste caso, tudo isto não pode, de modo algum, ser

2. Benjamin, que anos mais tarde tiraria a própria vida ingerindo uma dose letal de morfina, foi eventualmente atraído pelo tema do suicídio. Ao escrever *Sobre a situação da arte cinematográfica russa* (1927), comenta que “*não se suportam os dramas amorosos no cinema. A ênfase dramática, ou trágica, posta nas coisas do amor é vista com desprezo em toda vida da Rússia de hoje. Os suicídios provocados por amores traídos ou infelizes são tratados pela opinião pública comunista como se dos mais grosseiros excessos se tratasse.*” (2017, p. 136).

3. Cf. “Moscou”, em BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 157-190 (Obras Escolhidas v. 2).



formulado com base em “dados” especulativos, mas somente com base em fatos econômicos – dos quais, até mesmo na Rússia, são poucos os que têm uma visão de conjunto bastante ampla. Moscou, como se apresenta neste momento, permite entrever, sob forma esquemática, todas as possibilidades – sobretudo as relativas ao fracasso ou êxito da Revolução. Em qualquer dos casos, porém, resultará algo imprevisível, cuja configuração será bem distinta de toda previsão programática, e isto delinea-se hoje sólida e nitidamente nos homens e no seu meio (1989, p. 13).

Diante da centralidade político-econômica de Moscou, o diário como forma tornou-se um antídoto à especulação psicológica, na medida em que propiciou o desenvolvimento de uma teoria da apresentação. Nesse sentido, os fundamentos metodológicos que sustentam o texto publicado a partir do *Diário* diferem dos postulados que eclodiram no cientificismo positivista.⁴ Reivindicada pela singularidade do objeto, Moscou, a forma impele a subjetividade do autor à exteriorização. A teoria emerge, desse modo, do caminho desviante percorrido livremente pelo conteúdo na extensão da forma. Opõe-se a isso um paradigma de dominação, em que operam a ciência e a técnica sob os interesses de classe da burguesia. Ao capturar a multiplicidade qualitativa de objetos em representações quantitativas, vazias de sentido, e reduzi-la à razão instrumental de um sujeito autoritário, a forma e o conteúdo permanecem cindidos. A esse modelo epistemológico baseado na representação, Benjamin contrapôs uma teoria da apresentação, cuja crítica incidiu sobre a possibilidade de um uso não ideológico do princípio de neutralidade. No entanto, análogo àquele empregado no ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), o expediente careceu de mediação entre as impressões causadas pelos fenômenos particulares, observados no centro urbano moscovita, e a

4. Alvo da crítica benjaminiana, a ideia de progresso é o cerne do historicismo contrário ao materialismo histórico. Essa ideia, que conduz ao positivismo no interior da ciência da história, foi combatida de modo exemplar nas teses suscitadas em 1940, enquanto o autor forcejava por escapar da polícia secreta do Estado nazista (*Gestapo*). Ainda que o diário como forma demande metodologicamente a neutralidade como preceito, o estágio revolucionário em que Benjamin vislumbrou a vida cotidiana do povo russo fez explodir qualquer pretensão de continuidade temporal e quantificação na descrição dos fatos observados durante seu itinerário por Moscou. Cf. “Sobre o conceito de história”, em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 241-252 (Obras Escolhidas v. 1).

totalidade das relações produtivas na URSS.⁵ No interior dessa perspectiva, irrompeu o cinema soviético da década de 1920.

O CINEMA SOVIÉTICO

No décimo dia após seu advento à estação de trem de Moscou, Benjamin teve acesso, pela primeira vez em sua jornada, a uma sala de exibição em que foram projetados dois filmes: o primeiro, assistido pelo filósofo em Berlim, do famigerado cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948) – *O encouraçado Potemkin* (1925); o segundo, de Lev Kuleshov (1899-1948), cofundador da primeira escola cinematográfica do mundo (VGIK) – *Dentro da lei* (1926). Sobre este último, Benjamin comentou em seu *Diário*: “A estreia em Moscou, alguns dias antes, havia sido um fracasso. Tecnicamente o filme é bom – seu diretor, Kuleshov, tem uma reputação excelente. Mas o enredo, pelo acúmulo de atrocidades, conduz o tema ao absurdo. Dizem que esse filme teria uma tendência anarquista contra o direito em geral” (1989, p. 37). A partir do XV Congresso do Partido Comunista (1927), porém, a censura eliminou essa e outras tendências consideradas perigosas para a indústria cinematográfica soviética, no processo que culminou com a revolução cultural liderada por Josef Stalin (1878-1953). Em conversa com Bernhard Reich (1880-1972), no ano anterior ao XV Congresso, Benjamin anteviu a “reacionária mudança de rumo do Partido em assuntos culturais” (1989, p. 20). O que não resultou em uma apologia ingênua da autonomia da obra de arte, tampouco na acusação liberal do regime soviético como totalitário. “Na Rússia, dá-se a maior importância à tomada de posição política altamente matizada. Na Alemanha, um posicionamento político vago e genérico é suficiente [...]” (1989,

5. A insuficiente mediação dialética proposta por Benjamin, ao investigar as relações entre arte e técnica na modernidade, foi extensamente criticada por Theodor Adorno (1903-1969) na correspondência que trocaram entre 1928 e 1940: “Em seus escritos anteriores, de que o presente ensaio me parece ser continuação”, escreve Adorno, “você distinguiu o conceito de obra de arte como estrutura tanto do símbolo da teologia como do tabu mágico. Mas agora me causa certa inquietação, e nisso enxergo um resquício sublimado de certos temas brechtianos, que você tenha transferido a esmo o conceito de aura mágica à ‘obra de arte autônoma’ e atribuído categoricamente a esta uma função contrarrevolucionária. Não preciso lhe certificar de que tenho plena consciência do elemento mágico presente na obra de arte burguesa (quando mais não seja porque sempre procuro revelar a filosofia burguesa do idealismo, que está associada ao conceito de autonomia estética, como mítica em pleno sentido). Parece-me porém que o cerne da obra de arte autônoma não integra a dimensão mítica – perdoe-me o linguajar tópico –, mas antes é intrinsecamente dialético, ou seja, em seu interior mesclam-se o mágico e o signo da liberdade” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 206-212).



p. 20). Refletida de modo acentuado na disputa contra um crítico do jornal *Die literarische Welt* [O Mundo Literário], essa comparação encontrou expressão na emblemática conclusão do texto de 1936, oferecido ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. A politização da arte praticada no cinema soviético foi uma eficiente tática de formação e integração dos povos dirigidos pelo Partido, assim como uma poderosa arma contra o avanço imperialista da burguesia euro-americana. No célebre *Potemkin*, de Eisenstein, ou no monumental *Um sexto da terra* (1926), de Dziga Vertov (1896-1954), as camadas populares, simultaneamente apresentadas como classe trabalhadora e representadas por um elenco composto majoritariamente por atores diletantes, reconheceram-se nas imagens projetadas como agentes histórico-políticos do processo revolucionário iniciado em 1905. No interior desse prisma, Benjamin confronta o cinema produzido na União Soviética com aquele da indústria cultural capitalista:⁶

Alguns dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se autorrepresentam, principalmente no processo do trabalho. Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração à reprodução. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. [...] Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais (2012a, p. 199-200).

Confrontação essa que o ensaísta suspende, na medida em que recorre à cinematografia ocidental e, em especial, ao cinema hollywoodiano e a Charles Chaplin (1889-1977), a quem enaltece por sua performance cômica sobre o aparato tecnológico, para enfrentar o ideário reacionário fascista.⁷ Em vez de

6. Para a compreensão da diferença entre o cinema soviético e o cinema russo, cf. BO, João. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

7. Em 1919, Chaplin foi cofundador, ao lado de D. W. Griffith (1875-1948), etc. entre outros, da *United Artists Corporation* [Corporação dos Artistas Unidos], nos estúdios nos quais foram produzidos os filmes *A opinião pública* (1923) e *Em busca do ouro* (1925), citados por Benjamin no ensaio de 1936.

orientar seus prognósticos sobre arte e técnica em direção à oposição entre os produtos superestruturais da “[...] arte do proletariado depois da tomada do poder” (BENJAMIN, 2012a, p. 179), a partir das constatações sobre a economia soviética em Moscou, e o arsenal ideológico burguês decorrente das relações de produção capitalistas, Benjamin preferiu recorrer às tendências progressistas da arte burguesa, resultantes do nível de desenvolvimento das forças produtivas no capitalismo, na luta contra a ascensão do fascismo. Com efeito, à comicidade e ao riso provocados pelo encontro assimétrico entre o corpo humano e os instrumentos técnicos, nos processos de trabalho representados por Chaplin, equivalem os elogios futuristas urdidos por fascistas como Filippo Marinetti (1876-1944), na estetização da guerra.

Em seu artigo *Nova literatura na Rússia* (1927), Benjamin, que poderia ter discorrido sobre uma terceira via, a de um futurismo revolucionário, comparou contrariamente o poeta Vladimir Maiakóvski (1893-1930), expoente literário da revolução russa, ao futurista conservador italiano:

Situação no início da Revolução: as primeiras tentativas de uma literatura nova e uma arte nova em geral se agrupam sob a bandeira do *proletkult* (Proletárskaia kultura). Seu líder: em primeiro lugar, Maiakóvski. Já nos tempos do czar, Vladímír Maiakóvski era um poeta bastante conhecido. Um frondista excêntrico, mais ou menos como Marinetti na Itália. Audaz inovador formal, naquele tempo ele não negava de todo a influência que sofreu do decadentismo romântico. Dândi egocêntrico, ele gosta de se colocar no centro de seus poemas hínicos, dando provas daquele talento teatral que ele, por volta de 1920, põe a serviço da Revolução. O poema “150 000 000”, pela primeira vez, coloca as conquistas formais do futurismo a serviço da propaganda política (1986, p. 102).

Equivocado pela demasiada atenção conferida aos traços de personalidade e estilo, Benjamin desviou-se do cerne político que estava em questão no futurismo revolucionário, ao justapor Maiakóvski e Marinetti. Outra aproximação teria sido mais adequada e profícua para a compreensão da arte revolucionária, especialmente do cinema soviético, assim como para combater a burguesia aliada ao fascismo: Maiakóvski e Vertov.

O futurismo revolucionário presente nos filmes de Vertov consiste na concepção e na apresentação das relações de produção e das forças produtivas, isto é, da técnica no interior dos processos de trabalho, como realização da liberdade e da natureza em um todo de partes simétricas: o comunismo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix/USP, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a (Obras Escolhidas v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b (Obras Escolhidas v. 2).

BO, João. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (antologia). 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Douglas dos Santos é bacharel e licenciado em Filosofia pela Universidade de Brasília (UnB) e especialista em Produção Audiovisual. Professor EBTT do Instituto Federal de Brasília (IFB) e documentarista.





A VIAGEM COMO MÉTODO

EURÍPEDES AFONSO DA SILVA NETO

RESUMO

Tão antiga quanto as migrações humanas, a viagem, com o desenvolvimento político e econômico, tornou-se elemento fundamental de exploração de riquezas e reconhecimento do território. Busca-se aqui a viagem como método para duas questões. A primeira, aprendizagem e consolidação do conhecimento. A segunda, conformação de uma experiência estética mais abrangente – tomando a *aísthêsis* como campo que lida com percepções. O objetivo é manipular a viagem, o deslocamento, tal qual instrumento que explora os sentidos de maneira mais ampla na construção de um repertório estético.

INTRODUÇÃO

Tão antiga quanto as migrações humanas, a viagem, com o desenvolvimento político e econômico, tornou-se elemento fundamental de exploração de riquezas e reconhecimento do território. Incursões estas majoritariamente vinculadas a um caráter multidisciplinar artístico e científico levadas a cabo por grupos de atentos exploradores e quase sempre imbuídas de um caráter político e oficial.

É nesse contexto atual – em uma busca de recuperar o viés de crescimento individual, reflexão e fruição estética –, em um mundo cada vez mais homogeneizado, que a própria viagem pode ser utilizada como método de ruptura desse nivelamento. Mas, tentando olhar com mais cuidado, método para quê? A princípio para duas questões um tanto urgentes.

A primeira, aprendizagem e consolidação do conhecimento. A segunda, conformação de uma experiência estética mais abrangente. Tomando a *aísthêsis* como campo que lida com percepções, a viagem e o deslocamento podem ser manipulados tal qual instrumento que explora os sentidos de maneira mais ampla na construção de um repertório estético.

Desenvolver essas questões subjetivas exige uma ação eminentemente objetiva. Tomando como modelo o comportamento de grandes exploradores como Roald Amundsen (2008) ou Ernest Shackleton (2002), a construção da viagem estética exige o comprometimento com três pontos fundamentais: o planejamento, a ação e o registro. Esse tripé configura uma postura ativa e atenta com as questões relativas ao deslocamento, proporcionando o ambiente adequado para que o subjetivo aconteça e seja absorvido com mais propriedade.

Essa tríade implica a repetição dos assuntos em uma solidificação das experiências, que acontecerão no mínimo três vezes. No planejamento, com a pesquisa e a organização, é lançado o primeiro guia do que será buscado durante o caminho. A ação implica a vivência do que foi planejado e a abertura aos acontecimentos inesperados. Por fim, o registro e a formalização faz-nos reviver e compartilhar, com um olhar mais crítico, o que foi vivido.

A viagem proporcionará extenso cabedal de informações. A escolha do trajeto e do veículo de transporte e a externalização da experiência vivida são os meios que podemos utilizar para transformá-la em um cenário ativo de aquisição de conhecimento e repertório estético. Explora-se no artigo as possibilidades desses três pontos aplicados a um estudo de caso: uma viagem, de carro, circulando 10 mil quilômetros por países da América Latina.

RELATOS

Tanto os relatos detalhados dos exploradores árticos quanto as obras literárias que se utilizam da estrada, do mar ou do deslocamento como estrutura narrativa ampliam o impacto das viagens. *Almas mortas*, de Nikolai Gógol (2018); *Moby Dick*, de Herman Melville (1980); ou *On the Road*, de Jack Kerouac (1984), são exemplos de como experiências pessoais de deslocamento podem ser compartilhadas em alto grau de refinamento estético.

Tal qual centelha, a viagem proporciona em um primeiro momento o contato com novas experiências, aumenta o repertório de quem as viveu e permite a observação e a sensibilização detalhada a respeito de objetos específicos. Ocorrendo em um espectro mais amplo de sensibilização dos diversos sentidos, mais acordados por estarem em ambiente não vulgar.

Seguindo as recomendações de Baumgarten, que estabelece a ciência estética a partir de princípios, e não de uma lista de regras, o que proponho aqui não é um manual específico, mas se volta a um possível método de aproximação das informações e da conformação de um repertório a ser aplicado a qualquer especialidade.



ESTÉTICA

Antes de prosseguirmos, faz-se necessário um alinhamento conceitual a respeito da utilização do termo estética. Durante a história, existiram definições específicas de cada período, trabalhadas e desenvolvidas por filósofos diversos. Aqui utilizarei a compreensão lançada por Baumgarten e os possíveis desdobramentos interpretativos desse entendimento.

As leis da arte estética, contudo, estão por todas as artes liberais – quase como estrelas-guias específicas – e abrangem um campo ainda mais amplo: onde for melhor conhecer algo de maneira bela ou feia, para o qual a cognição científica não se faz necessária.

Consequentemente, essas leis, mais que as leis das artes particulares, merecem ser trazidas à forma de uma arte estética, pois elas apresentarão finalmente um sistema expositivo mais completo – maior que os fragmentos das artes específicas que dela se deduzem – do belo.

Não se deve esperar uma completude das leis específicas devido a sua infinita variedade, a menos que se suba a fonte da beleza e do conhecimento, ascendendo a natureza de ambos e utilizemos as primeiras divisões de ambos conceitos – obtendo-se a divisão segundo o princípio do terceiro excluído entre dois contraditórios – com isso a arte estética assume a forma de ciência (BAUMGARTEN, 1993, p. 71).

O parágrafo é revelador, primeiro ao diferenciar a arte estética da ciência estética. A arte estética contém as leis que estão espalhadas por todas as outras atividades, sendo diferenciada da ciência estética justamente na inversão de valores. Por mais que se abarquem todas as leis de todas as artes, não se chega à totalidade, dada a infinitude dessas leis.

Ao citar diretamente as artes liberais – que abarcam em sua definição atividades específicas e diferentes entre si, desde navegação até a pintura –, entende-se que a busca estética se dará dentro de outros campos do conhecimento, e o esteta volta-se à harmonia, que não estará exclusiva à produção de uma obra de arte no campo das belas-artes.

Assim, o desenvolvimento da ciência estética irá pontuar de maneira inteligível as bases do que parece ser a chave para a reeducação da fruição e, consequentemente, da expressão de cada indivíduo. Uma reeducação da postura perante as informações sensíveis, e não mais das regras compositivas de diferentes disciplinas.

PLANEJAMENTO

Ao ampliar o entendimento da estética como princípios gerais – e não regras específicas –, ele disponibiliza uma aplicação não mais restrita a conhecimentos técnicos particulares. A inserção desses princípios em diversos aspectos da vida lança-nos o desafio de trabalhar o desenvolvimento da própria sensibilidade a partir de uma repertorização estruturada em experiências.

A repetição será o guia que conforma os três momentos de experiência ativa da viagem: planejamento, ação e registro. Isso também implica três graus de percepção da experiência por nossos sentidos e cognição. No planejamento, tudo acontece no futuro. A ação conforma imersão e o sentido de presença no presente. Por fim, o registro se dá de particularidades vividas no passado. Viaja-se, três vezes, para o mesmo lugar.

Seguindo a ordem estabelecida, o primeiro ponto é o planejamento. Um dos pontos mais importantes, principalmente para quem irá se deslocar sozinho, ou em veículo próprio, é antever possíveis problemas de ordem prática.

Com o planejamento, aproveitamos mais e potencializamos acidentes ligados apenas à área de interesse. A pesquisa necessária ao planejamento coloca-nos previamente em contato com uma maior possibilidade de locais ou situações a serem vividas do que se a pesquisa ocorresse simultaneamente à ação.

O planejar acontece de qualquer maneira; a ação de estabelecer previamente o próximo passo tem de ser realizada para que o movimento ocorra. O que ponderamos é que o exercício de prever esses passos antecipadamente, e não simultaneamente aos eventos, libera tempo para usufruir o momento e proporciona maior concentração no que se está fazendo.

Para ajudar a consolidar esse olhar, uso como exemplo uma última viagem feita, de aproximadamente 10 mil quilômetros percorrendo Brasil, Bolívia e Peru, de carro. A começar com os problemas burocráticos: se todos fossem deixados para ser resolvidos no momento da viagem, não haveria condições de entrar na Bolívia, dada a exigência de seguros, itens de segurança e documentação tanto do carro quanto dos ocupantes. Com tudo isso previamente resolvido, ainda foram gastas mais de 5 horas para fazer todos os trâmites necessários a uma entrada completamente legal. A viagem tinha um foco arquitetônico e cultural, e o máximo de tempo possível gasto nesses assuntos, o mais próximo ficaria do ideal.

Sendo esse o foco, o planejamento foi fundamental. A arquitetura – quando não sendo específica de um patrimônio cultural consolidado – não é um tema



fácil de se buscar localmente, exigindo um conhecimento específico ausente em guias. De fato, o planejamento proporcionou uma viagem muito mais rica, além de ter sido um primeiro passo de vivência teórica da história, da iconografia e de lugares ainda não conhecidos presencialmente. Os acidentes existiram, mas nenhum ruim; apenas os bons, ligados a ramificações dos assuntos de interesse.

AÇÃO

Até o planejamento, tudo é mais simples; lidamos exclusivamente com a pesquisa. Materializar o que está no papel é mais difícil, mas não menos agradável. Agora é o momento da repertorização, de agir de maneira consciente e pautada. E, se a busca é estética, esse é o ponto principal, pois o que se vive está sendo vivido com todos os sentidos. Implica o momento ápice de absorção das informações disponibilizadas pelo mundo; por isso, a integral atenção faz-se necessária. A viagem estética como instrumento de repertorização – principalmente, mas não exclusivamente formal – acontece nesse momento e nos exige a postura ativa perante as informações.

O pensar sobre e o apreender são partes das escolhas acerca das informações que nos rodeiam; por isso, o tomar a viagem como um acontecimento sério, que exige posicionamento não inerte. Se o planejamento se equipara ao estudar para uma prova, a ação está para a realização da prova. Esta não pode acontecer sem concentração, presença e aprofundamento.

E, ao agir, algumas medidas podem ser adotadas para subsidiar tal conscientização. Sendo os sentidos os responsáveis pela absorção das informações, uma das possibilidades seria ampliar o número de sentidos aplicados a uma atividade. Por exemplo, percorrer a pé um trecho desconhecido de uma nova cidade exige-nos mais atividades sensitivas do que percorrer em um carro.

Tendo isso como princípio, várias decisões podem ser tomadas com o intuito de ampliar os diferentes estímulos recebidos por cada sentido. Ir à Bolívia e almoçar em um McDonald's não acrescentará nenhuma informação nova a um típico morador de grandes centros urbanos.

É importante que parte do registro tenha início durante os momentos de ação. Independentemente da forma utilizada para se registrar ou da área de interesse a que voltaremos a atenção, tal exercício ajuda a consolidar e apurar os sentidos para informações específicas. E mais: além de nos fazer avaliar algo mais profundamente, essa documentação espelha-se em um arquivo físico ou digital, que pode ser futuramente acessado.

REGISTRO

Utilizo aqui o termo “registro” para abarcar mais atividades que aquelas que acontecem de forma simultânea às ações em campo. Esta é apenas a primeira parte de uma série que ainda envolve seleção, organização e compartilhamento dos dados colhidos. Registro deve ser entendido como passar a viagem a limpo, reforçando impressões estéticas e ajudando a internalizar com maior propriedade aquilo que pensamos ser os momentos, objetos ou espaços colecionados que irão apoiar-se em campos específicos.

Várias maneiras são utilizadas para realizar o registro inicial em paralelo às ações da viagem. Texto, desenho, fotografia ou vídeo são os mais comuns. Há a possibilidade da coleta de objetos físicos, documentos ou qualquer elemento que seja de nosso interesse e qualquer mídia de gravação. Um aspecto fundamental é a manutenção de um ritmo de registro ou a aquisição dos pontos de interesse. Isso garante uma repertorização mais profunda acerca do alvo de estudos.

Usualmente, a seleção e a organização são feitas após o término da viagem, em um momento em que temos a visão abrangente de todas as experiências e, com isso, um maior poder de julgamento para selecionar o que foi registrado, utilizando-se de critérios mais objetivos que permitam as conexões necessárias, sejam elas técnicas, formais ou teóricas. Selecionar é reviver a ação, que acontece mais uma vez, sob outro aspecto, consolidando a presença das questões apreendidas.

O compartilhamento é uma possibilidade de refinar ainda mais a apresentação das informações e reverberar em debate e discussões. A apresentação suscita a necessidade de uma narrativa mais pensada e coerente daquilo que se apresenta. E o compartilhamento realizado sistematicamente possibilita construir uma base sólida de referências que se desdobram em atividades paralelas. Os conteúdos de uma viagem podem ser utilizados em artigos, dissertações, teses, seminários e manuais em uma infinidade de plataformas, só restritas às necessidades pessoais de cada um.

CONCLUSÃO

Fundamental na ciência estética de Baumgarten é a formatação de uma filosofia que seja aplicável e que possa ser utilizada no dia a dia. Para isso, o passo inicial é o entendimento da estética como posturas passíveis de serem aplicadas em diversos campos da vida e não exclusivamente voltadas às atividades artísticas ou de fundo acadêmico.



Nós, como individualidades, somos tanto agentes de absorção consciente do estético quanto instrumentos de expressão. Essa é a chave para entendermos a vida como um mar de repertório formal. As viagens seriam uma das maneiras mais intensas de fazê-lo, principalmente por estarmos a maior parte do tempo imersos em estímulos não cotidianos.

Assim, sendo todas as expressões um tipo de linguagem, tal linguagem pode ser absorvida e organizada. Tal busca por repertório aplicada às viagens levamos a perceber que só o deslocamento que nos tira do usual já se torna ótima fonte de informações novas. Não importa se feita a pé, por pacote turístico ou exploração solitária: o que importa é a busca pelo ausente.

O impacto está na postura que se adota. Um deslocamento passivo, sem atenção ou busca, por mais inédito que seja o destino, em escondida cidade sagrada ou refinado museu internacional, sem a vontade de absorver, de nada valerá. Foram colocadas aqui algumas possibilidades para ampliar o instrumental de auxílio em qualquer atividade. Existem ainda diversas maneiras de se potencializar a repertorização e a consequente expressão, mas elas são regras específicas de cada disciplina. Seguindo os conselhos de Baumgarten, trabalhando com princípios e não regras, a postura é o princípio, simples, ativo, disciplinador do querer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMUNDSEN, Roald. *The South Pole: Ana Account of the Norwegian Antartic Expedition in the "Fram" 1910-1912*. Oxford: Benediction Classics, 2008.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- GÓGOL, Nikolai. *Almas mortas*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- KEROUAC, Jack. *On the Road: pé na estrada*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SHACKLETON, Ernest Henry. *Sul: a expedição polar mais famosa da história*. São Paulo: Alegro, 2002.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Eurípedes Afonso da Silva Neto é doutorando em Arquitetura pela Universidade de Brasília (UnB). Possui mestrado em Arquitetura pela UnB e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Atua como arquiteto desde a graduação, com passagem pela docência de projeto nos cursos de Arquitetura junto às universidades UnB, UniEvangélica, UDF e Unip.





O CADERNO DE VIAGEM DE GILDA DE MELLO E SOUZA: ITÁLIA E PIERO DELLA FRANCESCA

JULIANA SIQUEIRA FRANCO

Gente! adeus, gente! Vou pra Europa que é melhor!

(MÁRIO DE ANDRADE)

RESUMO

Gilda de Mello e Souza, ensaísta e professora de Filosofia da Universidade de São Paulo no século passado, deixou importante legado para reflexões sobre arte e estética no Brasil. Em seu arquivo pessoal, que está sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP), há um caderno de viagem à Europa, de 1965, cujo roteiro da passagem pela Itália foi registrado com detalhes. A leitura dessas anotações possibilita observar a escrita singular da autora e os procedimentos de análise de obras de arte semelhantes a seus ensaios críticos.

INTRODUÇÃO

Gilda de Mello e Souza foi uma ensaísta e crítica de arte brasileira que deixou um importante legado para reflexões sobre arte no Brasil do século passado. Escreveu sobre moda, cinema, teatro, literatura e artes visuais – transitando entre diversas áreas do conhecimento e extrapolando o âmbito compartimentado da filosofia. Tal característica seria consequência de sua formação híbrida e ainda não especializada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, mas também de seus interesses pessoais: o pendor artístico da juventude que perdurou durante toda a sua vida. Este se manifestou enquanto atuou como professora de Estética do

Departamento de Filosofia dessa universidade, onde ensinou através do método de análise direta de objetos artísticos e da crítica de arte. Com essa atuação, formou gerações de intelectuais e críticos que refletem até hoje sobre modernismo, cultura e arte brasileira.

No arquivo pessoal de Gilda de Mello e Souza, guardado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP),¹ encontram-se os cadernos de estudos da autora,² os quais reúnem anotações manuscritas sobre temas variados. Entre eles, há um único caderno³ que registra uma viagem à Europa em 1965, sobre o qual esta apresentação se concentra.

O ROTEIRO DA VIAGEM

Optou-se por estudar especificamente a viagem à Itália, por já existir uma bibliografia sobre o assunto: o texto “Das viagens às leituras”, de Laura de Mello e Souza, o qual possibilita que suas informações sejam entrecruzadas com as de Gilda:

Com minha mãe participei de uma das experiências mais marcantes que tive: uma viagem à Itália, durante os meses de maio e junho de 1965, quando vivi, de modo avassalador, o entusiasmo pelo conhecimento. Morávamos em Paris desde o início do ano – ela tinha ido um pouco antes, em fins de 1964, para juntar-se ao meu pai, que iniciava lá um período de docência. Minha irmã mais velha e eu chegamos nos primeiros dias de janeiro e a caçula ficou em Araraquara com nossa avó materna, juntando-se à família apenas no início do verão”.⁴

1. RIBAS, Elisabete Marin; SCOREL, Laura. Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 1, n. 76, 275-289, 2020.

2. Existem cerca de uma quinzena de cadernos datados da década de 1980 até o início dos anos 2000. Esse conjunto contém, ao todo, cerca de três centenas de anotações, as quais se constituem de registros de caráter pessoal a cantigas, histórias familiares e listas de genealogia. Há, ainda, traduções de poemas e breves reflexões sobre arte. São geralmente manuscritos e, provavelmente, sem objetivo de publicação.

3. O caderno nº 15 é composto por relatos de viagens a cidades de países como Itália, França, Espanha e Inglaterra, mas também por anotações diversas sobre pintura, teatro e cinema, assim como por sínteses teóricas baseadas em autores como Panofsky, Rudolf Arnheim, Christian Metz e Wölfflin, entre outros. Cf. Souza (1965). *Arquivo IEB-USP*. Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência: GMS-CAD-15.

4. SOUZA, Laura de Mello e. Das viagens às leituras. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 237- 245.



Com base em registros feitos em seu diário, a filha relata o impacto dessa viagem em sua existência intelectual, oferecendo também explicações detalhadas sobre o percurso e as obras observadas. Mãe e filhas partiram para a península italiana em maio de 1965. Gilda teria sido a “protagonista central” dessa jornada, tendo traçado previamente, junto com Antonio Candido, um roteiro do que a interessava ver ou rever.⁵ No caderno de Gilda, há o registro cronológico do caminho percorrido em quase dois meses: Milão, Florença, Piza, Florença (novamente), Siena, Montanha de San Gimignano, Roma, Perúgia, Assis, Arezzo, Sansepolcro, Urbino, Rimini, Ravenna, Ferrara e Veneza.

O CONTATO DIRETO COM OBRAS-PRIMAS

Nas anotações, é possível observar tanto os sentimentos que arrebataram a observadora no momento em que olha para as telas quanto sua tendência à análise formal diante de obras-primas italianas dos grandes períodos da História: arte tardomedieval, renascentista ou barroca. Laura de Mello e Souza afirma que Gilda explicava “cada visita a museus e monumentos; cada passeio pela rua com minúcia e erudição”.⁶ Essas explicações seriam baseadas em conhecimento acumulado de toda a sua cultura estética, mas também no estudo diário do itinerário pelo *Guide Bleu* e provindo de André Malraux, René Huyghe, Gombrich, Lionello Venturi e Roberto Longhi.

Buscando-se evitar uma descrição exaustiva dos registros da viagem, optou-se por discuti-los de forma não cronológica, mas temática. Retomando o caderno de Gilda, é possível encontrar uma ampla gama de obras e pintores admirados por ela. Nele, há comentários sobre os elementos das composições, o espaço das pinturas, a relação figura-fundo, a plasticidade das figuras – conformando, por exemplo, a “humanidade heroica” de Masaccio, visto em relação a Michelangelo, Giotto ou Piero della Francesca, este último sendo para ela “muito abstrato”.⁷ No entanto, se Piero não chegou a conquistar a posição de pintor preferido de Gilda, certamente ele se tornou, como a autora, o protagonista da viagem em um momento determinado.

5. De acordo com Laura de Mello e Souza, Gilda já conhecia superficialmente o país, onde estivera em 1957 (SOUZA, 2007, p. 239).

6. Idem, p. 239-242.

7. SOUZA (1965, GMS-CAD15-15, p. 31).

A BUSCA POR PIERO DELLA FRANCESCA

Walnice Galvão – comentando sobre como Gilda valorizava extremamente a experiência proporcionada pelo contato direto com a obra de arte – conta esse episódio:⁸

Houve até um episódio famoso, quando ela foi a Sansepolcro, uma cidadezinha da Toscana, para ver o único quadro de Piero della Francesca (pintor do século XV) que ainda não conhecia, já que havia visto todos os outros. Ela foi de trem a esse vilarejo perdido no norte da Itália e, depois, deu um curso magistral na faculdade sobre a descoberta do espaço no Renascimento.

Vejamos, então, como Gilda descreve esse momento em suas próprias palavras,⁹ ao visitar a obra de Sansepolcro:¹⁰

Na Pinacoteca da cidade (Sansepolcro) a Ressurreição sozinha, no centro da sala é a emoção mais forte de toda esta viagem. Os vários triângulos da composição impecável, o retalhamento em número de [*illegível*], o semicírculo dos soldados, tudo faz deste quadro um equilíbrio milagroso. A serenidade que só muito mais tarde Seurat vai conseguir na “Grande Jatte”. Para mim é a obra mais alta de Piero.

Para além da comparação entre o pintor do Quattrocento italiano e do artista pontilhista francês – que pode nos fazer pensar na importância do artista renascentista para a pintura francesa neoimpressionista do século XIX¹¹ –, é possível encontrar, nessa passagem, também a base para o que viria a se conformar como o conteúdo de uma das disciplinas ministradas por Gilda na cadeira de Estética do curso de Filosofia, sobre as quais ainda não há nenhum registro. Assim, torna-se ainda mais evidente a erudição relatada por Walnice Galvão, advinda de suas leituras abrangentes e profundas, mas também de “sensibilidade e agudeza no estudo de obras de arte”.¹²

8. GALVÃO, Walnice. Livro resgata entrevistas, cartas e ensaios de Gilda de Mello e Souza. *Revista Fapesp*, 23 abr. 2014. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/livro-resgata-entrevistas-cartas-e-ensaios-de-gilda-de-mello-e-souza/18962/>. Acesso em: 28 jul. 21.

9. SOUZA (1965, GMS-CAD15-27, p. 52, 53).

10. Piero della Francesca. *Ressurreição*. Museo Civico, Sansepolcro, 1460.

11. Proximidade apontada por críticos e historiadores como Roberto Longhi e Lionello Venturi, entre outros.

12. GALVÃO (2014).



Em outro momento, Gilda de Mello e Souza visita outra obra de Piero della Francesca, agora em Urbino:

A Flagelação de Piero, que me emociona menos que as outras obras do mesmo autor, apesar do empenho da crítica. É certo que a atmosfera conseguida é de grande magia, mas a concepção cenográfica, a ausência premeditada de emoções num episódio tão dramático, a insistência em tratar o todo como uma arquitetura ideal – me chocam.¹³

Lançando mão da crítica afiada, Gilda faz transparecer que a afinidade prévia com o pintor cede lugar ao choque. Esse choque, explica a filósofa, deve-se ao fato dessa tela diferir em muito de outras obras (como a de Sansepolcro) e acabar prejudicando a intensidade do assunto em busca de alcançar a perfeição clássica.

Apesar da impossibilidade desta apresentação se aprofundar nesses paralelos, lembra-se apenas que Piero¹⁴ apareceu não apenas nas aulas de Gilda, mas também em trabalhos publicados sobre artistas brasileiros,¹⁵ como é o caso da *Figura com chapéu* (1958, série Vênus) de Milton Dacosta, cujo chapéu remontaria às “formas fantasiosas” do pintor italiano; assim como a tela *Mega boi*, da série Boi Tema, de Rita Loureiro (1984), cuja horizontalidade também remeteria ao artista do Quattrocento. Segundo Ricardo Fabbrini,¹⁶ Gilda de Mello e Souza teria visto nesses artistas a fusão da “tradição erudita e europeia” e das “profundas raízes populares”, já que estaria atenta ao processo inacabado de formação da pintura moderna no Brasil.

13. SOUZA (1965, GMS-CAD15-27, p. 54).

14. Há referência a Piero della Francesca quando se refere a uma fotografia de Pio Lourenço Corrêa de perfil no texto: SOUZA, Laura Mello e. O arcaico e o moderno: história de uma amizade. In: CANDIDO, Antonio. *Pio & Mário: Diálogo de uma vida inteira*. São Paulo: Sesc-SP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009. p. 15.

15. Gilda contemplou a arte brasileira como horizonte de reflexão constante, pela devoção aos estudos do pensamento de Mário de Andrade e também de Roger Bastide.

16. FABBRINI, Ricardo. Pintura e nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista Valise*, v. 6, n. 12, p. 122, 2016.

A PRESENÇA DAS IMAGENS NA ESCRITA DE GILDA

Após a visita da *Flagelação*,¹⁷ Gilda parte com o grupo de Urbino para Rimini, quando anota:

A partir de Urbino o tema da paisagem de Piero torna-se obsessivo. De repente no horizonte azulado apontamos o ponto mais alto, mais distante, que o motorista identifica facilmente como San Marino. A geografia real e a paisagem ideal que até o momento só conhecíamos na arte, se identificam.¹⁸

Nessa passagem, ela vê na geografia real a paisagem *de Piero*, ou seja, não é na observação de um quadro que Gilda se remete à paisagem italiana, mas justamente o oposto: no relato do contato direto com o exterior, ela pode elaborar a identificação deste com as telas. Há, ainda, outro momento em que é possível observar esse procedimento, quando estavam a caminho da Montanha de San Gimignano:

Hoje pela manhã San Gimignano, de ônibus. O dia estava claro, mas um pouco encoberto e a paisagem, lavada pela chuva da véspera “evaporava” azulada, do chão verde para o céu. Que sensação perfeita de beleza! Os campos são retalhados de culturas e o trigo, que já está prateando na ponta da haste, cobre os vales de uma penugem suavíssima. No meio de todos os tons de verde, no meio do trigo, as papoulas estalam, sufocadinhas. A beira dos caminhos é debruada de flores, como num quadro de Ucello, ou toda tecida de um rumor de florzinhas, amarelas, lilás, vermelho-vivo, azul. E pensamos em Pinturicchio e Botticelli. Mas logo é um “boschetto”, que com os troncos esguios, claros e lisos, cria no fundo verde-escuro um espaço ritmado por onde o nosso olhar vai e volta – e a gente lembra de Benozzo Gozzoli. E quando ainda se está um pouco sem ar, com todos esses reconhecimentos, eis que se chega a San Gimignano.¹⁹

Essa prosa notável de Gilda emerge, quando esta via, nas imagens da “geografia real”, a “paisagem ideal” das obras-primas que conhecia – ou reconhecia. Assim,

17. Piero della Francesca. *A flagelação de Cristo*. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Provavelmente 1455-1460.

18. SOUZA (1965, GMS-CAD15-28, p. 55).

19. SOUZA (1965, GMS-CAD15-22, p. 42).



a autora estabelece entre esses dois polos não uma relação de representação, mas uma espécie de correspondência que se manifesta através de *seu olhar* para com o exterior, enquanto vivencia a trânsito da viagem, de uma cidade a outra ou de uma obra a outra. Tudo se passa como se a transmissão de suas impressões reverberassem imagens plásticas espelhadas por meio de uma escrita quase literária.

Tal aspecto faz lembrar um traço artístico bastante recorrente nos ensaios críticos de Gilda, apontado por Walnice Galvão.²⁰ Erudição, sutileza e elegância de expressão seriam também características de suas cartas, não destinadas à publicação, ou entrevistas, “gênero no qual o improvisado e as indecisões da expressão oral deixam marcas praticamente inevitáveis”. Assim, Gilda pode ser considerada “uma artista da palavra, tanto escrita quanto falada”. No mesmo sentido, Roberto Schwarz²¹ aponta para a musicalidade das argumentações e da sintaxe da prosa da ensaísta. Para ele, Gilda circulava com liberdade entre as várias artes, conferindo ao leitor um raro sentimento de plenitude. Por isso, ocuparia no ensaísmo brasileiro uma posição própria: “sem descolar do chão sóbrio da prosa, a qualidade da escrita faz que o leitor levite um pouco e se aproxime da poesia por um percurso inesperado”.

CONCLUSÃO

Se, por um lado, os escritos de viagem trazem à tona a erudição e o pendor artístico de Gilda ao suscitar a relação entre imagem e literatura, por outro, provoca-nos a pergunta: o que Gilda teria visto e apreciado para além das obras-primas italianas? Ou seja, de arte moderna, modernista ou contemporânea? É mesmo provável que tenha tido contato direto com elas na Europa, mas essas são perguntas a serem levadas para a leitura de outros trechos do caderno. O que se tem notícia, até então, é de seu hábito de ir ao cinema com as filhas, tendo assistido a *Eclipse*, de Michelangelo Antonioni, durante essa viagem.²²

20. GALVÃO (2014).

21. SCHWARZ, Roberto. Prosa crítica. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 161-170.

22. SOUZA (2007, p. 241).

Por enquanto, considera-se, que o contraponto mais pujante com relação a essa busca por obras-primas na viagem à Itália pode estar, sobretudo, no constante interesse da autora pelas manifestações artísticas brasileiras, através da valorização das obras de arte e pensadores nacionais, como Mário de Andrade e Roger Bastide (este considerado por ela “um brasileiro em potencial”²³). Afinal, essa é a mesma autora de *O tupi e o alaúde* e também aquela que defende uma “estética pobre.” Uma estética que não estuda apenas as grandes manifestações artísticas de grandes períodos, que não se preocupa “com a obra de arte – muito menos com a obra-prima”, mas sim com os fenômenos estéticos do cotidiano, “insignificantes e sem foros de grandeza, que compõem, no entanto, o tecido de nossa vida”²⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012.

FABBRINI, Ricardo. Pintura e nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista Valise*, v. 6, n. 12, p. 122, 2016.

RIBAS, Elisabete Marin; ESCOREL, Laura. Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 1, n. 76, 275-289, 2020.

GALVÃO, Walnice. Livro resgata entrevistas, cartas e ensaios de Gilda de Mello e Souza. *Revista Fapesp*, 23 abr. 2014. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/livro-resgata-entrevistas-cartas-e-ensaios-de-gilda-de-mello-e-souza/18962/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SCHWARZ, Roberto. Prosa crítica. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 161-170.

SOUZA, Gilda de Mello e. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 9-41.

23. SOUZA, Gilda Mello e. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 21.

24. SOUZA (2009, p. 41).



SOUZA, Gilda de Mello e. *Arquivo IEB - USP*. Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência: GMS-CAD-15-15, GMS-CAD-15-22, GMS-CAD-15-27, GMS-CAD-15-28. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1965.

SOUZA, Laura de Mello e. Das viagens às leituras. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 237- 245.

SOUZA, Laura de Mello e. O arcaico e o moderno: história de uma amizade. In: CANDIDO, Antonio. *Pio & Mário: diálogo de uma vida inteira*. São Paulo: Sesc-SP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009. p. 15.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Juliana Siqueira Franco é doutoranda em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas, onde pesquisa Estética em Gilda de Mello e Souza. Trabalhou como voluntária na catalogação do Arquivo Pessoal da autora no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.





AS VIAGENS MODERNAS E A UTOPIA: PREFIGURAÇÕES DO NOVO MUNDO ENTRE ADORNO E BLOCH

ALAN DAVID DOS SANTOS TÓRMA

RESUMO

O objetivo desta investigação é apontar como o imaginário de um novo mundo foi gestado em meio às viagens marítimas modernas e seus relatos (1), como esse imaginário foi impulsionado pelas aspirações do passado, reunidas em torno da figura de uma promessa não cumprida (2), e como o imaginário utópico se forjou por meio de prefigurações sociais do futuro ou da crítica do presente, temática esta que analisaremos à luz do debate entre Ernst Bloch e Theodor W. Adorno (3).

INTRODUÇÃO: OS RELATOS DE VIAGEM E O IMAGINÁRIO UTÓPICO MODERNO

O registro discursivo dos primeiros relatos de viagem na modernidade revela-nos como se formou o imaginário das utopias sociais. Dentro de sua fenomenologia da consciência utópica, Ernst Bloch mostra como as utopias geográficas modernas tiveram por motivação a busca pelo paraíso terreno e pelo Eldorado.¹ Exemplo maior dessa busca é o próprio relato de Cristóvão Colombo. O navegador teve de se firmar a essa crença lendária e a sua antecipação imaginária para lograr êxito, lutando inclusive contra o medo dos tripulantes acerca do que poderia haver no Oceano ou em seus confins.² Colombo imaginava dar a volta pelo Atlântico e chegar à costa oriental da Índia, com sua miríade de ilhas bem-aventuradas. Mal sabia que havia um continente inteiro no meio do caminho – e morreu sem saber. Afora a busca pelas riquezas materiais, Bloch observa que Colombo era, sobretudo, um sonhador religioso e,

1. ALBORNOZ (2010, p. 85).

2. COLOMBO (2013, p. 150-155).

dessa forma, um utopista.³ Isso fica claro em sua justificativa perante os reis da Espanha: fazia parte de sua motivação levar àquelas terras a “santa fé cristã”,⁴ de modo a antecipar o fim dos tempos e o tempo do paraíso terrestre, uma promessa a ser cumprida desde a época do viajante Marco Polo.⁵

Que os relatos de viagem serviram de material direto ao gênero literário das utopias sociais e ao imaginário político moderno é algo evidente, inclusive como meio de disfarçar sua crítica à sociedade.⁶ Afonso Arinos de Melo Franco, em sua tese acerca das origens brasileiras da teoria da bondade natural, esclarece-nos como o imaginário político moderno foi gestado em meio aos relatos das viagens às terras novas.

Assim como o descobrimento da América veio fixar geograficamente uma série de figuras de monstros humanos, que andavam vagando, dispersos pela fantasia europeia em várias terras ignotas, veio, também, este mesmo episódio histórico dar pátria, em uma determinada região do globo, aos famosos e felizes homens que viviam numa espécie de idade de ouro, conformes à lei da natureza, e cuja existência era entrevista e admirada desde os tempos mais remotos (MELO FRANCO, 1976, p. 44).

A notícia de um “Novo Mundo” instigou a muitos, como o próprio Thomas Morus, que parece ter se apoiado diretamente na narrativa de Américo Vespúcio para imaginar sua ilha da Utopia.⁷ Nesse sentido, vemos com a obra de Ernst Bloch a necessidade de se determinar a função da fantasia tanto na esfera individual quanto coletiva. Esse é um dos temas centrais de sua obra magna, *O princípio esperança*, escrita entre 1938 e 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos.⁸ Por meio da fantasia, somos capazes de viajar, de sonhar acordados. Por isso, estão incluídas em sua exposição as assim chamadas “descobertas geográficas”.⁹ Esse

3. ALBORNOZ (2010, p. 88).

4. COLOMBO (2013, p. 28).

5. POLO (2015, p. 42).

6. ALBORNOZ (2010, p. 91).

7. Sobre isso, é curiosa a suposição de Afonso Arinos de Melo Franco, falando da carta de Américo Vespúcio sobre o “Novo Mundo”: “Não nos agradam as hipóteses temerárias mas, com todos esses dados, não nos parece afoito induzir que o modelo da ilha da Utopia tenha sido fornecido a Thomas Morus pela descrição de Fernando de Noronha, a que Vespúcio se refere no decorrer da mesma carta” (MELO FRANCO, 1976, p. 138).

8. BLOCH (2005, p. 21).

9. MACHADO (2008, p. 208).



inventário cartográfico leva-nos a perceber o que há de “excedente utópico” nos desdobramentos da história humana.

Assim, é no segundo volume de *O princípio esperança* que Bloch se dedica a analisar sua concepção de “esperança geográfica”, no capítulo intitulado “Eldorado e Éden, as utopias geográficas”. Bloch debruça-se sobre a distinção entre inventar e descobrir. De início, inventar parece se associar mais ao novo do que o descobrir, visto que o que se descobre já existia. No entanto, através da descoberta há um processo de transformação,¹⁰ inclusive transformação recíproca como sabemos se o analisarmos por meio do processo de colonização.¹¹

Para Bloch, além de vários outros, Colombo representa um bom exemplo de que a descoberta pressupõe um impulso utópico. Isso porque Colombo visava encontrar, na expressão de Bloch, o “Éden real”,¹² o “paraíso terreno” prometido pelo milenarismo e apoiado em Marco Polo. Na utopia geográfica, qualquer coisa é possível. Por isso, vemos nos relatos de viagem uma multiplicidade de seres fantásticos. No entanto, também observamos um olhar carregado de representações do que esperar ver na Terra e em seus habitantes. Essas representações certamente moldaram a forma de ver o que poderia ser o mundo transformado, o mundo novo.

Outra característica da abordagem de Bloch sobre o tema das utopias sociais é vê-las como “antes” e “depois” de Marx, ou seja, como percurso histórico-social das imagens de desejo e de sua herança cultural até o marxismo. Dessa maneira, encontramos nos elementos do passado antecipações ainda não realizadas, presentes desde as utopias sociais, passando pelo direito natural clássico, até o socialismo marxista.¹³ Para Bloch, é a partir de Marx que temos a primeira utopia concreta, pois os chamados “romances de Estado”, como a *Utopia* de Morus, tinham como proposta apenas uma mudança abstrata, limitada à representação da melhor constituição de uma cidade. Nesse sentido, no desenrolar desse processo, enquanto as utopias sociais somente ilustravam, o direito natural já começa a reivindicar uma vida melhor. Então, como culminância desse processo, o marxismo mostra-se como antecipação historicamente emergente e interna a sua herança cultural do passado¹⁴ e a suas imagens de desejo.

10. BLOCH (2006, p. 301).

11. Cf., por exemplo, BOSI (1992, p. 11).

12. BLOCH (2006, p. 302).

13. LORENZONI (2019, p. 33).

14. LORENZONI (2019, p. 36-38).

ASPIRAÇÕES DO PASSADO REUNIDAS EM TORNO DA FIGURA DE UMA PROMESSA NÃO CUMPRIDA

Em artigo, no qual aproxima o pensamento de Bloch e de Adorno, Michael Löwy nota que o principal paradoxo da obra *O princípio esperança* é que, apesar de tratar da utopia como consciência antecipadora, ela não trata propriamente do futuro, mas faz “uma fascinante viagem através do passado, à procura de imagens de desejo e de paisagens de esperança”, e a aposta desse percurso dialético é “a descoberta do futuro nas aspirações do passado – sob a forma de uma promessa não cumprida” (LÖWY, 2009, p. 16). Uma posição que se aproxima consideravelmente à de Theodor Adorno e de sua interpretação do processo de esclarecimento, sobretudo quanto à relação estabelecida entre o passado e o progresso, pois sua “estratégia implica uma atitude com relação ao passado que se distingue profundamente daquela dos restauracionistas românticos: o objetivo não é a conservação do passado, mas a realização das esperanças do passado” (LÖWY, 2009, p. 23).

Podemos nos perguntar, então, como Adorno recepciona o pensamento de Bloch acerca da utopia? Na década de 1960, Adorno escreve dois ensaios sobre a obra de Bloch e revela o quanto é devedor de seu trabalho. Em 1965, publica o ensaio “A alça, o jarro e a experiência inicial”,¹⁵ dedicado à segunda edição de *O espírito da utopia*. Para Adorno, importa mais na filosofia de Bloch propriamente observar seu gesto do que as ideias em separado, mesmo aquela que lhe é central: a ideia do fim messiânico da história e a irrupção da transcendência. Enquanto Hegel desenvolve o conceito de mediação como não apenas relação recíproca, mas como a relação no interior do objeto que aponta para seu outro, Bloch inaugurou esse procedimento na forma literária de filosofia.

Em outro ensaio,¹⁶ agora sobre o livro *Spuren (Vestígios)*, lançado em 1921, Adorno tece considerações sobre o estilo narrativo próprio de Bloch, que parte da observação de pequenos elementos da vida cotidiana, nos quais é possível perceber um contributo para a teoria filosófica: a suspeita de que “algo está acontecendo” ou mesmo de que “há algo que ainda não existe e ainda está no processo de vir-a-ser” (ADORNO, 2019, p. 201). É sobretudo aí que se encontra o foco da especulação: algo está errado. A descrição de memórias e de imagens do passado suscita algo que não pode ser apagado da experiência: a sensação

15. ADORNO (2019, p. 275, 466).

16. ADORNO (2019, p. 24, 201).



de que “o que existe aqui e agora não pode ser tudo o que existe”. Em outras palavras, “algo foi prometido” (ADORNO, 2019, p. 202).

O IMAGINÁRIO UTÓPICO A PARTIR DE PREFIGURAÇÕES SOCIAIS DO FUTURO OU DA CRÍTICA DO PRESENTE

Os dois autores tiveram oportunidade de debater sobre o conceito de utopia na década de 1960.¹⁷ No debate ocorrido em 1964, Adorno começa respondendo à pergunta do entrevistador sobre o significado pejorativo que o “utópico” adquiriu nos dias de hoje. Na época do predomínio objetivo e subjetivo do pensamento positivista no mundo tecnológico, em que se pensa ter realizado o que antes era mero sonho – televisão, exploração de outros planetas etc. –, o que é mais substancial aos desejos e sonhos parece ser perdido quando eles são realizados. Por sua vez, Bloch chama a atenção para o fato de que, mesmo no mundo atual, há um resíduo. A realização não pode ser postulada sem esse resíduo que resta mesmo após a pretensão de se ter alcançado aquilo que era desejado. Além disso, a depreciação do utópico é muito antiga e não se deve especificamente à nossa época. O utópico é mais abrangente do que apenas o representado nas utopias sociais; ele vive como o princípio esperança em vários âmbitos da vida pessoal e coletiva.

Para Adorno, o que pode ter acontecido com a consciência utópica tem a ver com a transformação da totalidade social. E, em termos subjetivos, as pessoas, em sua consciência bloqueada para as possibilidades, parecem ter perdido a capacidade de imaginar como possível uma sociedade inteiramente diferente. Há uma causa profunda para que as coisas estejam assim e é precisamente a “proximidade da utopia”,¹⁸ pois em seu âmago as pessoas sabem que as coisas poderiam ser de outra forma e que elas poderiam ser livres. Entretanto, o peso do aparato social se intensificou sobre os indivíduos de modo que, a cada vez, o mundo transformado e a satisfação dos desejos aparecem como algo impossível. Por outro lado, pela perspectiva da indústria cultural, a felicidade aparece como algo já alcançado ou alcançável na forma de vida presente, que é o modelo compulsório com o qual as pessoas devem se identificar e que dita o que é impossível segundo *suas* possibilidades.

17. BLOCH (1988).

18. BLOCH (1988, p. 4).

Na sequência, Bloch observa que, por bastante tempo, o conteúdo das utopias esteve reduzido ao das utopias sociais, os romances de Estado. Entretanto, seu conteúdo mais geral diz respeito à felicidade coletiva e muda de acordo com a situação socio-histórica. O conteúdo muda, mas há uma invariante, inclusive a nível psicológico, que se expressa como um anseio de mudança e em vários âmbitos do utópico: na medicina, na arquitetura, na religião etc. Assim, as utopias são motivadas por imagens de desejo, que podem ser discutidas face à possibilidade objetiva de sua realização, como vimos no caso das utopias geográficas.

Contudo, para Adorno, há algo que vai ao centro do tema da utopia: “A questão da eliminação da morte é, de fato, o ponto crucial. Esse é o cerne da questão” (BLOCH, 1988, p. 8). Dessa forma, a consciência utópica é a consciência que se permite pensar a possibilidade da morte, do sofrimento, da falta não existir no mundo. É o que percebemos em imagens de desejo como o “Éden real”, o “Eldorado” e o “paraíso terreno” que moveram tantos viajantes no início da Modernidade. Dessa maneira, segundo Adorno, a identificação com a morte vai além da identificação com a sociedade existente e contrasta diretamente com a consciência utópica. Assim, a absolutização da morte é o que há de mais antiutópico no pensamento contemporâneo. Nesse sentido, para Adorno, a questão da utopia somente pode ser colocada em termos *negativos*, isto é, como negação determinada do existente.

Como observamos em Hegel e em Marx, em vez de descrever positivamente o que seria a utopia, em seu lugar, eles se ativeram à ideia da realização do absoluto e da tendência objetiva. Para Adorno, isso equivale ao mandamento que proíbe a adoração de imagens, a idolatria. Isso significa proibir a representação da utopia para preservar a utopia, sobretudo das utopias baratas, que podem ser compradas como fetiches, falsos ídolos, no mercado. Bloch concorda com essa “rebelião iconoclasta contra tal reificação” (BLOCH, 1988, p. 11). Todavia, Bloch e Adorno estão de acordo quanto ao cerne da consciência utópica. Por meio de sua reflexão, conseguimos perceber como o imaginário, principalmente o imaginário político moderno, guiado pelos relatos de viagens, faz com que a consciência utópica em sua experiência de antecipação, de imaginar e desejar prefigurações sociais ainda não existentes, tenha uma clara função: sua função “é a crítica do presente” (BLOCH, 1988, p. 12). Com isso, percebemos a necessidade não apenas de investigação da consciência utópica, mas da defesa de sua função crítica.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodore W. "Ernst Bloch's *Spuren*"; "The Handle, the Pot, and Early Experience: *Ui, haww' ich gesacht*". In: *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press, 2019.

ALBORNOZ, Suzana Guerra. Em busca do Éden Eldorado. A utopia de Cristóvão Colombo na interpretação de Ernst Bloch. *Morus – Utopia e Renascimento*, n. 7, 2010.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*, v. 1. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 2005.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*, v. 2. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 2006.

BLOCH, Ernst. Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing (1964). In: *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge: MIT Press, 1988.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LORENZONI, Anna Maria. Homo homini homo: marxismo e utopias sociais a partir de Ernst Bloch. In: FLECK, Amaro de Oliveira; CAMPELO, Filipe; PETRY, Franciele Bete et al. *Marxismo e teoria crítica* (Org.). São Paulo: Anpof, 2019. p. 33.

LÖWY, Michael. Ernst Bloch e Theodor Adorno: luzes do romantismo. *Cadernos Cemarx*, n. 6 – 2009.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Sonhos diurnos e geografia – sobre "O princípio esperança de Ernst Bloch". *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 205-213, 2008.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1976.

POLO, Marco. *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Alan David dos Santos Tórma é doutorando em Filosofia (2018-) pela Universidade de Brasília, com pesquisa na área de Ética e Filosofia Social e Política, tendo como ênfase o debate contemporâneo, principalmente nos seguintes temas: teoria crítica, dialética, linguagem e psicanálise.



PARTE II

Terras, mares,
paisagens e sem fins





Sem Título (série Self-Portraits Overseas).

Foto: Miro Soares, 2011.





POR UMA POÉTICA DA VIAGEM: ESTAR COM A TERRA, HABITAR A PAISAGEM

KARINA DIAS

RESUMO

A viagem é um movimento do/no mundo: um movimento em direção à sua concretude e a uma topologia mental, uma finisterra do espírito, como afirma Kenneth White. Nesse desejo de espaço, espaçamo-nos. Somos um corpo movendo-se no espaço, criamos paisagem, inventamos lugares, deambulamos, talvez, em busca de um alhures possível... Lá onde estivermos. Muitos de meus trabalhos em vídeo surgem de uma intensa experimentação na paisagem do local filmado, são fruto de um tempo vivido em extensas geografias, e sua realização inclui caminhar, observar e filmar.

INTRODUÇÃO

Pegue seu casaco, vamos dar uma volta
e ver o que se passa no universo
(CHOGYAM TRUNGPA¹)

Écoutez le vent de l'Est
Écoutez-le chanter
(JACQUES BREL²)

A viagem é um movimento do/no mundo: um movimento em direção à sua concretude e a uma *topologia mental*, uma *finisterra do espírito*, como afirma Kenneth White.³ Nesse desejo de espaço, espaçamo-nos... Somos um corpo movendo-se no espaço, criamos paisagem, inventamos lugares,

1. RINPOCHE, Trungpa. *Louca sabedoria*. Teresópolis: Lúcida Letra, 2015.

2. Trecho extraído da canção *Le Plat Pays* de Jacques Brel lançada em 1962 no disco de mesmo nome.

3. *Finisterra do espírito, topologia mental* faz parte de um vasto léxico desenvolvido pelo autor para pensar a geopoética. A partir de notas tomadas na conferência de Kenneth White intitulada *La geopoétique*, realizada no âmbito do seminário *Vers une géographie littéraire*, coordenado por Michel Collot em 12 de junho de 2011. Programme de recherche de L'UMR 7172 Thalim (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité). Équipe "Écritures de la modernité" (CNRS Université Sorbonne nouvelle – Paris 3/ENS).

deambulamos, talvez, em busca de um alhures possível... Lá onde estivermos. Thoreau (2017) lembra-nos de que há maçãs que deveriam vir etiquetadas: a consumir no vento. Muitos de meus trabalhos em vídeo surgem de uma intensa experimentação na paisagem do local filmado, são fruto de um tempo vivido em extensas geografias, e sua realização inclui caminhar, observar e filmar.

DA CAMINHADA⁴

Para Frédéric Gros (2010), quando se anda a pé, só há um desempenho que de fato conta: a intensidade do céu, o viço das paisagens. E, nesse vasto espaço, estar do lado de fora é, para o autor, ter a exata sensação de viver naquilo que perdura e insiste, o relevo ao redor.

Ao ar livre, somos lançados em meio a uma paisagem que não abandona nossos olhos, que sinaliza a distância imensurável que nos separa do céu que nos acompanha, do cume que nunca chega, da planície que se faz sentir. Caminhando, os pensamentos são compostos de céu, escreve Virgínia Woolf. Ação elementar que nos faz lembrar que não somos sedentários, que somos movimento. Desalojados, então buscamos um destino, um horizonte. E, nessa extensão que nos circunda, o horizonte é aquilo que delimita e excede nossa visão. Um horizonte sempre (i)mutável e (in)visível, conhecido e pressentido, simultaneamente, limite e limiar, (im)possível de apreender porque não cessa de recuar à medida em que avançamos em sua direção. Nesse longínquo que chama, o corpo põe-se em movimento.

Se caminhar é uma revolução, como afirma Labbucci (2013) é porque, segundo ele, não existe nada mais subversivo, mais alternativo em relação ao modo de pensar e de agir, hoje dominante, que o caminhar. Caminhar é uma modalidade do pensamento, um pensamento prático. Ainda para o autor, caminhar é hoje uma forma elevada de *(r)e(s)istência*.

Lembro-me sempre de como, ainda muito jovem, Rimbaud, o poeta caminhante, se definia: sou um pedestre, nada mais. O poeta das solas ao vento,⁵ em suas fugas raivosas,⁶ urrava sua impossibilidade de permanecer onde se está, de ficar parado em um “aqui” atroz. Se o aqui é impossível, resta o movimento, a

4. A caminhada como processo artístico, que ativa o corpo e nos aproxima dos espaços percorridos, aparece desde o tratado filosófico escrito por Thoreau na metade do século XIX. Passa pelas vanguardas artísticas do começo do século XX e pelos situacionistas no fim dos anos 1950, até as práticas de grupos e artistas contemporâneos que incorporam às suas ações o caminhar, como Richard Long e o núcleo de pesquisa do laboratório Stalker, dirigido por Francesco Careri nos territórios de Roma, entre tantos outros.

5. Em referência ao poeta Paul Verlaine para quem Rimbaud era o homem das solas de vento.

6. Em referência ao capítulo *Fugas raivosas* dedicado a Rimbaud no livro *Caminhar, uma filosofia*, de Frédéric Gros.



distância que nos separa de onde estamos. “Adeus aqui, onde quer que seja” (GROS, 2010, p. 54).

Seria essa faísca inquieta eternamente presente em nós que nos põe a caminho? Se temos o mesmo sangue das estrelas,⁷ esse cosmos que está em nós nos lembra que estamos em movimento. Talvez resida aí esse desejo de espaço, de espaçar-se, distanciar-se, ganhar terreno (HOCQUARD, 1997, p. 11). “Caminhei, despertando os hábitos vivos e mornos, e as pedrarias olharam e as asas se ergueram sem ruídos” (RIMBAUD, 2009, p. 306).

ESTAR NA PAISAGEM

Medida do olhar que silencia o ruído, a paisagem tem a duração de um ponto de vista. Neste ponto onde a terra e o céu se tocam,⁸ fazemos contato com o que nos cerca. A paisagem é ponto de vista e ponto de contato. A paisagem é vista e sentida, vivida, percorrida por um corpo que habita seu relevo. Corpo-medida que sente o terreno que pisa, o ar que respira e o vento que sopra. Corpogramo que registra as alterações provocadas pela topografia percorrida. Corpo que acolhe e resiste ao espaço. Corpo que habita uma paisagem em meio da qual insiste em mover-se. Da fresta entreaberta entre o céu e a terra, emerge a distância que faz ver, a distância que nos (des)orienta. Nessa fenomenologia da extensão, a paisagem, como escreve Gérard Wajcman (2004), é o olho que avança, é o traçado do olho na espessura do mundo.

[...] E linha após linha
 Alguma coisa, como um universo, se desenha
 Sem querer muito nomear, sem quebrar a imensidão do silêncio
 Discretamente, secretamente, alguém diz
 Eu estou aqui,
 Aqui eu começo.
 (WHITE, 1980)

A paisagem é presente; ela nos torna sensíveis à força do presente. Topologia móvel que nos lembra: estamos aqui e ali. Nessa dialética da distância, a paisagem é o encontro com a materialidade da terra. Cambaleantes, compreendemos que estar com a paisagem é discernir um ponto sensível, instalar um ponto de

7. A poeta Geneviève Clancy escreve que uma consciência noturna seria “capaz de dar corpo ao elo carnal que nos faz parte do universo, e nos dá o mesmo sangue que as estrelas. *“Méditations sur la nuit”*. In : ESPINASSE, Catherine; GWIAZDZINSKI, Luc; HEURGON, Edith (coord.). *La nuit en question: Colloque de Cerisy*. La Tour d’Aigues: Éditions de L’Aube, 2005. p. 161.

8. Em referência ao título do artigo de Michel Corajoud: *“Le paysage c’est l’endroit où le ciel et la terre se touchent”*. In: ROGER, Alain (org.). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.

vista sobre as coisas, ocupar uma posição secreta, “instalar-se no coração do presente” (PÉGUY, 2006, p. 99).

Nessa visibilidade que é também invisibilidade, é preciso, então, encontrar o ponto sensível, o lugar da sensibilidade atingida, como ainda escreve Péguy (2006). Aquele ponto que arrebatava, zona sensível que sussurra, trincando a superfície plana, porque instala aí um encontro, uma fusão de horizontes.

Nesse desejo de manter-se junto às coisas do mundo, é preciso, como escreve ainda o poeta, inversamente, deixar-se tocar, deixar-se atingir pelo mundo que vem (PÉGUY, 2006). Parece ser essa a dinâmica: deixar-se tocar pelas coisas do mundo para, então, posicionar a câmera e esperar, dar espaço ao espaço, dar tempo para que o espaço apareça e revele seus elos, as alianças que nos trariam de volta aos lugares, à paisagem.

A paisagem não é estática, tampouco dócil, seja ela a cidade ou em extensas geografias: na paisagem o sol brilha, o vento sopra, a poluição faz-se sentir, a natureza tem lugar. A paisagem é inacabada e sempre em constituição, privilégio contínuo de um outro olhar, compartilhamento de pontos de vista, um estado da alma, um estado do corpo, como nos lembra Michel Collot (1998). A paisagem é “solo e sonho” (MEDINA, 2010, p. 17). É a imagem de um mundo vivido. A paisagem abriga temporalidades distintas, ela é uma composição, o elo entre as coisas do mundo e uma tomada de posição. Pensar nesse encontro com a paisagem é instituir um ponto de vista móvel em uma espécie de corpo a corpo que nos coloca em movimento, tomando partido das coisas,⁹ entrevendo que as escalas são sempre cambiantes. Nessa experiência, há fenomenologias; e uma relação concreta liga o homem à terra.

Talvez resida aí a força da paisagem: nela, estamos com a terra. Não seria esse “amor do caráter terrestre da terra” (DEGUY, 2007, p. 125) que definiria o viajante? Para Michel Deguy (2007), esse apego ao terrestre é uma das características do que chamamos poesia. Viajar seria, então, habitar-em-poeta. E são muitos os modos de habitar esta terra, de descrevê-la, de imaginá-la, de traçar existências. Se poeticamente o homem habita esta terra, como escreveu o poeta Friedrich Hölderlin (HEIDEGGER, 2008), assumir então uma posição poética, uma *composição*, um *como-ver-se*, um desejo de estar com o mundo, de estar com a terra. Kenneth White (1994) propõe uma poética pós-moderna cuja ênfase não está na definição, mas no desejo: no desejo de vida e de mundo... “nem de mim, nem da palavra, mas do mundo” (WHITE, 1994, p. 11). Um ponto de vista da deambulação (WHITE, 1987), onde a viagem é o espaçamento do ser... “Estamos à procura de um mundo” (WHITE, 1987, p. 134).

9. Em referência: PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1942.



Nesse apego às coisas terrestres, funda-se uma geopoética que deseja reencontrar um mundo menos centrado no humano (WHITE, 2005). Com essa consciência de que estamos *no* mundo, a geopoética é “a reunião da beleza da terra” (DEGUY, 2010, p. 125). E a beleza nos dá coragem. Mover exige coragem. A paisagem nos lembra que não estamos sós... “Há alguém no vento” (GUILLEVIC, 1942, p. 71).

ANOTAÇÕES FINAIS

Pensar uma poética da viagem é reconhecer-se sempre um pouco fora do lugar, não porque não se tenha uma casa para onde retornar, mas porque, talvez, nos sintamos em casa no movimento. Nesse amor pela distância, habitar a paisagem como quem encontra um lugar para (re)pousar. A viagem é um estado e uma maneira de *de-morar-se* (HEIDEGGER, 2008, p. 129) junto às paisagens vividas. Se a casa é um pequeno mundo, o mundo é uma grande casa, como escrevia, há tantos séculos, o cartógrafo Mercator (1609). Pela viagem, apreender o mundo, compreender que não somos o centro, embora, em movimento, o mundo pareça nos pertencer. Viajar como quem não deseja conquistar o espaço, mas ser companheira dos lugares.¹⁰

Estar sob um céu, desfrutar como escreve Thoreau (1985), a amizade das estações, ter, por assim dizer, sol, lua e estrelas próprias e um pequeno mundo para si. Nessa relação fraternal, sabemos que a paisagem não nos pertence, ao mesmo tempo que a cada extensão percorrida ela se torna a nossa morada. Caminhando, quanto mais avançamos no espaço, mais o espaço avança em nós. Nessa relação nem sempre dócil, a paisagem vai se constituindo para aquele que caminha. Experimentamos uma sensação de universo que começa com um corpo movendo-se no espaço, como escreve Kenneth White (1987), em uma relação precisa entre a experiência e as grandezas do mundo vivido. Não se caminha para chegar logo. “Desabem limites sem amor dos horizontes! Apareçam distâncias verdadeiras!” (MILOSZ apud BACHELARD, 1998, p. 195).

De um trabalho a outro, completam-se semelhanças e diferenças, e o método é sempre o mesmo: ser como aquele viajante que se espanta com o que vê, como se olhasse pela primeira vez, como se estivesse sempre chegando. Esperar. Aceitar o princípio de não ver imediatamente. Não se precipitar. Encontrar a

10. Em referência a Barry Lopes, que escreve que o relato se cria quando somos companheiros do lugar e não seu mestre ou dono. A partir de notas tomadas na conferência de Baptiste Lanaspèze realizada no âmbito do seminário *Vers une géographie littéraire*, coordenado por Michel Collot em 12 de fevereiro de 2021. Programme de recherche de L'UMR 7172 Thalim (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité). Équipe “Écritures de la modernité” (CNRS/Université Sorbonne nouvelle – Paris 3/ENS).

língua do espaço, seu movimento. Filmar: o vídeo converte a medida de um olhar em uma imensidão.

Caminhando, avançamos lentamente rumo à paisagem que se faz sentir em uma sensação estranha de liberdade, pois compreendemos que o que de fato conta, é estar a caminho sentindo, como escreve Perec (2000), a concretude do mundo, sua presença irreduzível, imediata e tangível, uma evidência tão próxima de nós, o reencontro de um sentido, a percepção de uma escrita terrestre, de uma geografia da qual nos esquecemos que somos [também] os autores.

Para Michel Onfray (2009), de uma viagem só deveriam restar três ou quatro sinais, cinco ou seis – não mais que isso. Na verdade, não mais que os pontos cardeais necessários à orientação. Uma quintessência da viagem que convoca porque invoca um alhures vivido. Trago comigo, então, montanhas, rios, planícies e os ventos que sopram na fronteira:¹¹

*En ouvrant les yeux nous avons trouvé le monde
Et maintenant nous le cherchons
(EDMOND JABBÈS)¹²*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLANCY, Geneviève. Méditations sur la nuit. In: ESPINASSE, Catherine; GWIAZDZINSKI, Luc; HEURGON, Edith (Coord.). *La nuit en question: Colloque de Cerisy*. La Tour d'Aigues: Éditions de L'Aube, 2005. p. 161.
- COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux, I XIX siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1998.
- CORAJOURD, Michel. *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. In: ROGER, Alain (Org.) *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas: Unicamp, 2010.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GUILLEVIC, Eugène. *Terraqué*. Paris: Gallimard, 1942.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Taches blanches*. Paris: Le Gam, 1997.
- LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- MEDINA, Cuauhtémoc. In: ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

11. Em referência aos versos de Bob Dylan da canção *The Girl from the North Country*, de 1963.

12. "Abrindo os olhos, nós encontramos o mundo. E agora, nós o buscamos" (Edmond Jabbès). Em uma tradução "selvagem" da autora. Jabbès, Edmond. *Le livre des questions*. Paris: Gallimard, 1963.



- MERCATOR, Gerard; HONDIUS, Jodocus. *Atlas minor*. Amsterdam, [s/e.], 1609.
- MILOSZ, Czesław. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem, poética da geografia*. Porto Alegre: LPM, 2009.
- PÉGUY, Charles. *Nas dobras do mundo. Paisagem e filosofia segundo Péguy*. In: BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre paisagem e geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.
- PONGE, Francis. *Le partis pris des choses*. Paris: Gallimard, 1942.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- RINPOCHE, Trungpa. *Louca sabedoria*. Teresópolis: Lúcida Letra, 2015.
- THOREAU, Henry D. *Les pommes sauvages*. Marseille: Le Mot et le Reste, 2017.
- THOREAU, Henry D. *Walden, a vida nos bosques*. São Paulo: Global, 1985.
- WAJCMAN, Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2004.
- WHITE, Kenneth. *L'ermitage des brumes – Occident, Orient et au-delà*. Paris: Éditions Dervy, 2005.
- WHITE, Kenneth. *Le grand rivage*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1980.
- WHITE, Kenneth. *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset, 1994.
- WHITE, Kenneth. *Le poète cosmographe – entretiens*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Karina Dias é artista visual e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, atuando na graduação e na pós-graduação. Com pós-doutorado em Poéticas Contemporâneas pela Universidade Brasília (UnB), é doutora em Artes pela Université Paris I – Panthéon Sorbonne. Trabalha com vídeo. É autora do livro *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)*. Coordena o grupo de pesquisa Vaga-mundo: Poéticas Nômades (CNPq). Sua pesquisa está centrada nas poéticas da paisagem e da viagem, na geopoética, nos processos de produção artística, no lugar e seus modos de imaginação. Para mais informações: www.karinadias.net e <https://cargocollective.com/vaga-mundo>.





A IMPORTÂNCIA DAS VIAGENS PARA UMA ESTÉTICA DO SURFE

MIGUEL GALLY

RESUMO

Este ensaio pretende tematizar uma estética do surfe explorando os modos de aparecer da relação dessa prática, através das viagens, com o mundo e a natureza. A aparência dessa prática lúdico-esportiva, profissional ou amadora, existencial, mística e artística, guarda também uma dimensão reflexiva. As viagens de surfe serão aqui tomadas tendo o tubo enquanto experiência-guia, ora como sendo um meio para o surfe, mesmo que o fim seja uma prática lúdica, mas também como fim. Ou seja, o surfe como sendo ele próprio uma viagem. É desse contexto que vislumbro os esboços para uma estética do surfe.

INTRODUÇÃO

Herdeiros diretos de hábitos nômades que marcaram o início da história dos seres humanos, os surfistas guardam entre si a expectativa permanente de quando será a próxima viagem. A ambiguidade guardada nessa frase de abertura é proposital, porque estaremos, durante este percurso que faremos, pensando e descrevendo uma viagem espiritual, com um lado mais místico ou subjetivo-pessoal, mas sem deixar de lado o sentido mais usual, relativo a um deslocamento espacial propriamente. Não se trata, simplesmente, no caso das viagens de surfe (*surftrips*), de uma viagem para um determinado destino, como nas grandes peregrinações obrigatórias de algumas religiões ou seitas, embora certos *picos de surfe* (*surfspots*) sejam quase sagrados e mereçam, pelo menos, uma ida na vida ou que se volte a eles com certa frequência, quando possível! A viagem é para algum lugar, evidentemente, mas o que existe como seu motor é um conjunto de experiências. Pode ser uma viagem de algumas horas para voltar no mesmo

dia; pode durar semanas, meses; pode até durar uma vida inteira. Os surfistas são nômades em busca das experiências que envolvem o surfe. Isso os vincula de algum modo às primeiras gerações dos seres humanos, que percorriam grandes distâncias em busca de lugares sempre melhores para sobreviver, como na busca pela presença abundante de água potável, proteção contra as intempéries climáticas, clima ameno, alimento, paisagens etc.

Se pensarmos a partir da história do surfe, veremos que as viagens estão profundamente ligadas a essa prática lúdica e esportiva. Em uma história recente que remete à segunda metade do século XX, essa vinculação é mais evidente, mas está presente também se observamos os primórdios da prática do surfe. O surfe guarda uma ligação direta com as navegações, se tivermos em mente os primeiros registros na América sobre os *caballitos de totora* (cavalinhos), uma origem que foi discutida e tematizada apenas na segunda metade do século XX (POMAR, 1968). Os *caballitos* eram pequenas jangadas incas de junco, de uso majoritariamente individual, e que aparecem nas miniesculturadas incas pré-colombianas, mas em uso até hoje no norte do Peru. Nessa arqueologia do surfe (WARSHAW, 2010, p. 18-19), infere-se que se tratava de um meio de deslocamento fortemente ligado à pesca e navegação, mas também de uma prática lúdica. Sua dimensão lúdica foi reforçada também, de modo mais enfático, nos relatos do navegador James Cook (1728-1779) quando descrevia tal prática como geradora de um prazer enorme e indescritível para os surfistas originários, registrando assim o surfe em tábuas de madeira nos seus diários de bordo para o público europeu pela primeira vez quando passou, na segunda metade do século XVIII, pelo que hoje são Polinésia e Havaí (WARSHAW, 2010, p. 23ss).

VIAGENS COMO MEIO E FIM

Sugiro que mantenhamos como ponto central de nossa discussão as viagens pensando-as como um meio para o surfe, mesmo que o fim seja uma prática lúdica e toda uma estética se abra a partir daí, mas também como fim, ou seja, o surfe sendo ele próprio uma viagem. Chegar a essa conclusão por meio da história remota do surfe, quando a própria prática do surfe era uma viagem ou deslocamento sobre *caballitos*, ou uma prática mais gratuita e lúdica como se mostra para os povos originários do que hoje é a Polinésia ou Havaí, parece



ser um caminho longo demais para se poder vincular as viagens de modo mais imanente a uma estética do surfe. Afinal, todo surfista contemporâneo sabe que as viagens fazem parte da vida do surfe (não sendo apenas meio) e que o surfe é uma grande viagem.

No fundo, o que tal questão, seja de uma perspectiva histórica ou não, é que parece não ser possível falar do surfe sem as viagens, pensando estas seja enquanto meio, seja enquanto a própria prática desse esporte. E isso não apenas para o mundo dos surfistas. Quando se pensa em uma estética do surfe ou no modo como o surfe se mostra para quem tem curiosidade sobre, ou como é experimentado de uma maneira geral pelo grande público, como é apreciado fora da água, as viagens são parte integrante desse imaginário do surfe. Nossa comunicação pretende tematizar tal estética do surfe, explorando, assim, os modos de aparecer dessa relação do surfe, por meio das viagens, com o mundo e a natureza. São as viagens, portanto, um ponto sempre decisivo. Nesse contexto, nossa proposta é explorar a cultura do surfe tendo como ponto de partida as viagens para se pensar em uma ampla estética do surfe, sejam elas como meio sejam como fim, isto é, insistindo no surfe como sendo também a própria viagem. Mas, quando falamos em uma estética do surfe, de que experiências propriamente estamos falando? Qual é ou quais são essas experiências que os surfistas tanto procuram?

Parece difícil canalizar tantas expectativas e valorizar uma única experiência como sendo o grande motivo dessas viagens. É claro, no passado e hoje em dia, que muitos motivos estão associados às viagens de surfe. Há não muito tempo, os grandes festivais que incluíam muita música e diversão nos anos 1970, por exemplo, em seu conjunto, poderiam ser um destino para muitas experiências *surfísticas* e *não surfísticas* (peço licença pelas palavras inventadas seguindo o vocabulário *antonístico*; fica aqui minha homenagem a meu amigo surfista Antônio!). Nessas experiências, destaco aquela que vinculamos à crítica dos costumes e a um engajamento do movimento da contracultura, dentro do universo de uma cultura urbana da segunda metade do século XX, ou à experiência de liberdade em momentos de repressão etc. Sobretudo nos últimos 30 e poucos anos, para lembrar um exemplo atual, exige-se grandes deslocamentos porque o circuito profissional de surfe (atualmente, World Surf League) escolhe alguns lugares espalhados pelo mundo com diferentes tipos de onda para conhecer o campeão mundial. E, assim, a viagem de surfe torna-

se também uma experiência de trabalho. O turismo de surfe, uma verdadeira indústria em franca expansão, aborda tais viagens explorando o lazer e o consumo, também de uma maneira instrumentalizada, e com repercussões políticas cada vez mais graves, pois tensionam ainda mais o localismo (quando picos são tomados como propriedade da comunidade à qual pertence o lugar, barrando estrangeiros). Mas todas essas experiências vinculadas ao mundo do surfe ainda assim parecem guardar, aqui e ali, o mesmo motivo que tento explorar, o de revelarmos algo a mais que marca as *surftrips*, para além da experiência do esporte-trabalho, do lazer ou mesmo de uma crítica política. O surfe amador, ainda mais que o profissional, talvez tenha nas viagens seu ponto mais sensível. Ou seja, aquela expectativa das experiências dessas viagens não é menor entre os amadores.

TUBO E VIAGEM

Voltemos à nossa questão central: que experiência, em seus variados envolvimento com essa prática (lúdico-esportista), os surfistas procuram? Vou direto ao ponto, depois de tantos rodeios. Uma resposta a essa pergunta foi dada pelo surfista Danilo Grilo no filme *Surf Adventures* (2002), dizendo que surfa por causa do tubo. E, por esse caminho, a experiência dos tubos seria um dos grandes motivos das *surftrips*. No entanto, antes de avançarmos nessa discussão, eu gostaria de expor um pouco o que são tubos e como essa experiência pode ser descrita de dentro e de fora do mar. O tubo é, ao mesmo tempo, uma característica de algumas ondas (tubular, adjetivo) e uma manobra (substantivo): o surfista é coberto pela onda enquanto ela quebra, mantendo-se dentro de seu canudo, em sintonia com sua velocidade, e depois, com sorte e habilidade, saindo. Para as ondas quebrarem dessa maneira, algumas variáveis precisam entrar em harmonia, como piso apropriado, direção/angulação da ondulação, força e potência média da onda, direção e força do vento, entre outros fatores que tornam tal característica tubular das ondas muitas vezes raríssima para determinados locais.

Pois bem: mas como tematizar essa experiência do tubo, como nos colocarmos no lugar desses experimentadores do oco das ondas, dessa arquitetura natural (ou artificial) dos espaços vazios aquáticos? Vídeos com microcâmeras instaladas em pranchas, ou seguradas pelos próprios surfistas poderiam



ser um caminho, mediatizando-se essa experiência, porém perderíamos outras percepções como força, velocidade, vento e temperatura, as emoções envolvidas de medo, atenção, respeito etc. Portanto, para diminuir toda essa distância que a mediação impõe, talvez pegar um jacaré (*bodysurf*) ou se colocar no tubo sem uma prancha, quando no rasiño as ondas quebram pequenas, mas ocas, poderiam ser outros caminhos mais imediatos para os não surfistas se aproximarem dessa experiência. Destaco, mais uma vez, aquele depoimento que foi bastante marcante para mim para valorizarmos a importância do tubo para uma ontologia do surfe. Retomo a fala de Danilo Grilo: “Eu surfo por causa do tubo”. Eu diria isso de outro modo: não há surfe sem a expectativa da experiência do tubo. Aqui peço licença para uma viagem metafísica, que é a seguinte: não seriam as viagens, antes, aquela experiência que nos proporcionaria chegarmos aos picos e, com sorte, pegar tubos? Ou seja, a experiência do tubo é importante, sem dúvida, mas as viagens parecem ter uma anterioridade: em muitas situações a condição para os tubos é a viagem, a viagem mesmo como deslocamento, pensando que a maioria dos surfistas não mora na frente de picos de surfe (tubulares). Mas um alerta deve aqui ser feito para aquela equivocada licença metafísica que pedi: é que a experiência do tubo é também uma viagem, um deslocamento e uma viagem espiritual/mística, eu diria, ou seja, aqui no surfe parece não haver a linearidade e o paradoxo da busca pela causa primeira, se a viagem ou o tubo são a essência primeira do surfe, porque também o tubo deve ser compreendido como uma viagem.

Deixemos, então, de lado o esforço de pensar em uma estética do surfe ou a partir dos tubos ou a partir das viagens, não indo buscar uma ontologia ou uma metafísica do surfe, dispensando saber qual das duas experiências seria a mais essencial, se a da viagem ou a dos tubos. Até porque, adianto novamente uma parte conclusiva do meu argumento, os tubos são também uma experiência de viagem, tanto a de um deslocamento em um túnel de água quanto a de uma experiência mística com a natureza. E, embora alguém pudesse objetar que no surfe de ondas gigantes, por exemplo, o tubo não é tão importante quanto as viagens, porque conseguir completar a onda, depois de ter entrado rebocado (*tow-in*) por um *jet ski* ou não já seria o suficiente para termos também uma experiência forte que mova as viagens desses atletas que arriscam suas vidas. Concordo com essa visão. Mas eu diria que, mesmo

no caso das ondas gigantes, permanece aquela expectativa e aquele desejo pela experiência do tubo.

Tocamos no ponto central de nossa comunicação sobre aquilo que pode ser considerado a grande razão das viagens de surfe: a experiência do tubo. Embora haja outras experiências que sejam importantes também, como a experiência do sublime corporal nas ondas gigantes, o charme e a graça no pranchão, aquela do tubo chama a atenção. Mas por quê? É por causa do risco implícito no desejo pelo tubo, mesmo quando pensamos em ondas menores? Acho que não. Certamente, há um alívio em sair do tubo, mas esse prazer contido em completar um tubo, seja como for, pode estar ligado justamente ao prazer de se integrar à natureza, porque há um prazer contido também em tubos não completados, quando se entra, mas não se sai deles, e por alguns instantes se experimenta esse oco de água em movimento; claro que uma *vaca* ou *caldo* (*wipe out*) pode mudar esse prazer para desprazer em milésimos de segundos. Embora o tubo completado seja mágico: integra-se à natureza, ou seja, mantém-se na superfície, mas ao mesmo tempo coberto de água; sente-se um céu de água enquanto se está sobre as águas; de somente ver espuma ou não ver nada e ainda estar de pé sobre as águas; sente-se o abafado do túnel de água e o ar novamente batendo no rosto; de ser expulso dos tubos por seu bafo (*spray*), e de tantas outras experiências que estão juntas dessa condição mais simbólica que é estar na intimidade das ondas, de ser aceito pelas águas e não se precisar prender a respiração. Estar nesse oco das ondas, ocupar esse espaço vazio por alguns segundos, gera mesmo uma satisfação indescritível, uma felicidade enorme e uma vontade incontrolável pelo próximo tubo.

Essas características que tento descrever como parte de uma experiência envolvem uma sintonia profunda do surfista com a velocidade da onda, de poder frear ou acelerar para acompanhar essa massa de água em movimento que, ao mesmo tempo persegue o surfista, mas permite a ele estar junto dela, e, estando bem junto, foge e acelera para sair. Essa me parece ser a viagem do tubo. Essa experiência de equilíbrio com as águas pode estar ligada, dentro do conjunto de conceitos da estética, àquela noção tão surrada no último século: a da experiência do belo ou da beleza como equilíbrio. Tal equilíbrio entre surfista e mar, ora como uma composição de partes objetivas, ora como equilíbrio de forças mentais e subjetivas aparentemente discordantes, ora ainda como



expressão de um estado, parece mesmo estar relacionada tanto à experiência do belo quanto às experiências dos tubos. De algum modo, o tubo exige um equilíbrio de velocidades, a do surfista com a da onda, uma condição rara, e com isso garante uma integração do ser humano, mesmo que momentânea, à natureza, e é essa condição efêmera e instantânea que parece fomentar novas buscas pela mesma experiência de/em novas e infindáveis viagens.

Há motivos mais do que suficientes para valorizarmos o tubo diante de outras manobras no surfe e mesmo de pensarmos uma ontologia do surfe a partir dos tubos. No entanto, se a razão das viagens de surfe é a experiência do tubo, não se estaria aí instrumentalizando as viagens? Ou seja, não estaríamos neutralizando sua importância e tornando-a invisível frente a outra experiência? Não se pensarmos no tubo também como viagem, relembro meu argumento. Preciso ainda lembrar que o tubo se mostra misteriosamente, e que todo aquele esforço de teorizar e descrever sua experiência pode soar ridículo para muitos surfistas, e eu concordo com eles, eu também sou surfista, embora assim se possa introduzir muitos em um universo que é completamente distante, e aqui voltamos a tensionar experiência e teoria, porque a experiência direta e imediata é ainda e sempre necessária, pelo menos no surfe e nas viagens. Então, para falar das viagens do surfe, foi preciso passar pelos tubos, completar pelo menos teoricamente uma compreensão do tubo, de algum modo. Mas voltemos às viagens pensadas como deslocamentos e elas também como experiências, e não tanto a viagem que são tubos. Como são as viagens de surfe?

VIAGEM E AMIZADE

As *surftrips*, quando feitas de carro ou de ônibus para pegar o mar com vento terral ou com pouca força, começam cedinho da manhã. Na verdade, já no dia anterior há um conjunto de preparativos. Muitas vezes saindo de madrugada ou com a primeira luz do dia, torcendo para o vento não entrar e bagunçar o mar. Hoje em dia, com todos os recursos de previsão de ondas, ainda se corre esse risco, mas há não muito tempo. Era uma investida às cegas, observando-se como estava o vento na hora de sair, e muitas vezes se ia para a praia assim mesmo, com frequência a quilômetros de distância. Sair pelas ruas da cidade com as pranchas no teto do carro ou carregando-as a pé, em ônibus, trens,

barcos, de madrugada, ainda escuro, todos os espaços vazios, remanescentes e transeuntes da noite anterior ainda circulando... É assim que começa a *surftrip*. É, mas há também toda aquela resenha das *surftrips* de avião, muitas vezes uma espécie de pré-viagem para se colocar no lugar onde começam as viagens que levam para as praias. Os aeroportos são um caso à parte, pelo menos antes da pandemia, todos lotados, sem espaço muitas vezes para carregar as pranchas com tranquilidade, pranchas quebradas no percurso, despachadas erradamente para outros destinos após longas conexões... Caos!!! Como frequentemente são viagens feitas com amigas(os), esse clima caótico é minimizado com muito bom humor, entusiasmo e muita expectativa! De fato, as viagens de surfe podem ser vistas como uma viagem de amizade, no sentido de promover um encontro, mas um encontro marcado por uma experiência comum de querer estar de novo dentro d'água, de dividir momentos de profunda alegria, de trocar conjuntamente energias com a natureza e de eventualmente ser solidário em perrengues complexos, pensando que muitas dessas praias estão isoladas de centros urbanos (outro paradoxo para o surfe como parte da cultura urbana!) e que qualquer chave de carro perdida pode se transformar em uma pequena odisseia, por exemplo, com direito a arrombamento do próprio carro e ligação direta feita com arame de fechar sacos de sanduíche, por exemplo (aqui vai minha saudação a um lendário amigo e instigador de *surftrips*, o Sérgio Cafeína!). São aventuras sempre dificilmente automatizáveis, na medida em que nos deparamos com o acaso, mas é um acaso fora e dentro d'água, sempre! E nesse sentido se distanciam do turismo previsível e normatizado das agências e dos guias de viagem.

Um risco para chegar, ficar e partir de volta. Não há momento da *surftrip* que não seja viagem, que não seja abertura e aceitação do acaso, desde a consulta da previsão de ondas e seus subsequentes fracassos e sucessos e a separação do material para a viagem até a partida, o percurso, a estadia, o regresso e a lembrança... Tudo é viagem: a relação mais direta com a natureza movida pelo respeito, a experiência do convívio dentro desse universo místico, cercado, quando possível, por abrigos aquáticos efêmeros prontos para serem visitados, e por amigos, humanos ou não, pensando-se em um convívio com o mar e seus habitantes por excelência, golfinhos surfistas, baleias, leões-marinhos, tartarugas, peixes-boi, algas, corais e tantos outros...



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

POMAR, Felipe. Surfing in 1000 B.C. *Surfer*, April 1968.

WARSHAW, Matt. *The History of Surfing*. San Francisco: Chronicle Books, 2010.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Miguel Gally é surfista amador e professor associado de Estética e Filosofia da Arte e da Arquitetura na Universidade de Brasília (UnB). Coordenador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq e da rede de pesquisa Estéticas no Centro.





CABOS SUBMARINOS E CONHECIMENTO SOBRE O OCEANO PROFUNDO: OSCILAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS ENTRE A OCEANOGRAFIA E A COMUNICAÇÃO

RUY CÉZAR CAMPOS FIGUEIREDO

RESUMO

Falhas de comunicação casualmente podem acabar tornando-se a força epistemológica que põe o conhecimento em relação com a vida. É isso que se pode concluir ao pensar como a ciência começou a ser encarada pela vida marinha das profundezas do oceano quando cabos submarinos rompidos, durante as décadas de 1850 e 1860, eram imersos do abismo para reparo e se revelavam superfície organizada pelo habitar de moluscos. O texto explora questões que envolvem o entrecruzamento epistemológico, no século XIX, entre infraestruturas da comunicação e o oceano.

INTRODUÇÃO

Falhas de comunicação podem, casualmente, acabar se tornando a força epistemológica que põe o conhecimento em relação com a vida. Assim aconteceu no século XIX, quando a ciência foi encarada pela existência de vida nas profundezas do oceano em razão do rompimento dos primeiros cabos submarinos da rede telegráfica global. Ao serem imersos para reparo, em viagens de caráter logístico, os cabos revelavam-se “organizados” e transformados em casa por moluscos e corais. (ROZWADOWSKI, 2008, p. 141).

Até o século XIX, o imaginário racional e científico pressupunha que, na escuridão das profundezas do oceano, não existia nenhum tipo de vida. O naturalista britânico Edward Forbes, por exemplo, considerado um dos pais da oceanografia em razão de ter sido um dos primeiros cientistas a conduzir estudos projetados sistematicamente para se conhecer a vida do oceano profundo, apresentou em 1843 a hipótese azoica, que alegava a impossibilidade de existir vida marinha abaixo de 550 metros do nível do mar. Apesar de indícios contrários datados em diferentes décadas do século XIX, apenas em 1860 a tese foi refutada quando a imersão de um cabo submarino rompido trouxe consigo vida encrustada em si:

O fato de que o cabo estava encrustado por animais marítimos provava que eles viveram por um longo período nas profundezas do cabo. Nesse tempo os animais sob questão encontraram caminho nas mãos dos naturalistas para serem preservados, estudados, identificados, listados e publicados (ROZWADOWSKI, 2008, p. 142; tradução nossa).

Acompanhando as observações de Helen Rozwadowski (2008, p. 4) e Robert Kunzig (2000, p. 14-16), nota-se como na segunda metade do século XIX chegaram ao mar as viagens científicas, comuns desde a virada do século XVIII para o século XIX, quando se intensificou a busca por compreender e controlar amplos espaços através de balões, meteorologia, estudos de magnetismo e exploração do Ártico e de montanhas.

O oceano, essa alteridade radical, apenas a partir de 1840 é que começou a ter sobre si desfeita a ignorância que resultava de seu encontro com nosso ponto de vista terrestre e que necessariamente cria vãos epistemológicos. A emergência da rede telegráfica global teve responsabilidade considerável no desencadeamento desse processo de conhecimento.

Os cabos submarinos da era do telégrafo foram uma justificativa que os emergentes cientistas do oceano encontraram para buscar recursos de pesquisa, inspirados em campos científicos aliados que tentavam entender o ambiente global. Para os cientistas, tornou-se viável afirmar perante comitês que detinham o conhecimento essencial para colaborar com uma cartografia planetária útil às novas tecnologias comunicacionais desenvolvidas no contexto de um crescente imperialismo colonial.

Conforme Rozwadowski (p. 62), entre os anos 1840 e 1880 o oceano deixou de ser uma terra perdida ou uma autoestrada para se transformar em uma nova fronteira para conquista e exploração. A telegrafia submarina apareceu como uma oportunidade de projeção,



no oceano, do nacionalismo que fortalecia as identidades imperiais, como se fica visível em um encontro em 1865 da Associação Britânica para o Avanço das Ciências, no qual os participantes afirmaram que um empreendimento como os cabos submarinos pelo Atlântico “refletem em crédito não só sobre os promotores individuais da empreitada, mas também sobre a própria nação” (ROZWANDOWSKI, 2008, p. 65; tradução nossa).

Ampla atenção da mídia aos cabos submarinos e às viagens que promoviam as instalações e reparações desses na metade do século XIX ressoava também na imaginação pública. Mais do que um mero negócio, os cabos eram também um evento epistemológico em que público, ciência, governos e investidores se tornavam superfícies absolvedoras de novidades do fundo do mar, uma fronteira nova para tempos em que todas as terras já tinham declarado seus conquistadores europeus. A ciência hidrográfica do meio do século prometeu, então, abrir as profundezas para a passagem do primeiro cabo telegráfico transoceânico.

Na mentalidade que foi se instalando entre empreendimento infraestrutural e empreendimento científico naturalista, começou a se desenhar uma compreensão de que as profundezas oceânicas haviam sido projetadas idealmente para a instalação dos cabos, vigorando inclusive cientificamente por um período a existência de um chamado *Planalto Telegráfico*. Definido por Matthew Fontaine Maury, diretor de um órgão da Marinha norte-americana responsável por mapas e instrumentos, o *Planalto Telegráfico* foi um mito científico com cinquenta anos de duração, localizado no Atlântico Norte entre a Irlanda e *Newfoundland*. Nas palavras de seu criador, Maury: “O fundo do mar entre os dois lugares é um planalto o qual parece que foi colocado ali com o propósito de segurar os cabos do telégrafo submarino” (RUSSEL, 2011, p. 7; tradução nossa).

Maury foi uma figura importante para a instalação do primeiro cabo submarino transatlântico em 1858. Em fevereiro de 1854 (THEBERGE, 2012), ele estava ausente do escritório do Observatório Naval Norte-americano quando o inventor do telégrafo Samuel F. B. Morse foi visitá-lo. O desencontro, afinal, foi positivo, conforme documentou em carta suas convicções de que em seus estudos estavam obtidas “todas as informações concernentes ao fundo do mar entre essa [América do Norte] e as Ilhas Britânicas que a companhia de cabo submarino desejasse” (THEBERGE, 2012, tradução nossa).

Cyrus Field era o empreendedor do projeto de instalar o primeiro cabo submarino transatlântico na década de 1850, levando à frente sua *Atlantic Telegraph Company*. De acordo com Rozwadowski (2005), é claro que esse projeto acelerou imediatamente os esforços para o estudo da profundidade oceânica, conectando pessoas como Cyrus Field e Maury na ponta do empreendimento. Convencer os potenciais participantes do consórcio financiador da praticabilidade do cabo transatlântico envolvia educação pública sobre o mar profundo, encorajando as pessoas a visualizar a instalação do cabo em um lugar antes nunca imaginado. Os desafios técnicos e as questões que emergiam eram gigantes.

Cyrus Field, antes de investir dinheiro e energia no projeto, sondou uma diversidade de eletricitistas, engenheiros e cientistas. Não era certo se o sinal elétrico sobreviveria a tão longa distância. Assim, ele encontrou em 1854 a única pessoa que tinha publicado descrições sobre o fundo do mar. Maury respondeu confidentemente que era possível instalar o cabo. Os dois corresponderam-se constantemente até 1858, com Maury reportando resultados de viagens, testes de som e exames microscópicos dos sedimentos oceânicos.

A bordo da embarcação *USS Dolphin*, Mathe Fontaine Maury inaugurou a *Brooke Sound Machine*, fazendo 200 testes de som no Atlântico Norte, publicando a primeira carta de resultados em 1854. Assim, mostrou corretamente que havia mudanças abruptas de profundidade no limite do continente e que, próximo ao centro do oceano, novamente a profundidade diminuía, um acidente que ele chamou de *Soleira Golfinho* (revelada como Dorsal Mesoatlântica em 1870 pelos cientistas da embarcação-mãe da oceanografia, *H.M.S. Challenger*). Nessa embarcação, os cientistas buscavam responder perguntas e produzir orientações para a indústria de cabos submarinos seguir avançando com sua tecnologia, que acelerou a comunicação global logo após finalmente conseguir sustentar a comunicação intercontinental submarina no ano de 1866. A expansão da rede em termos globais ocorreu ao longo das décadas de 1870 e 1880, tendo o primeiro cabo submarino a conectar o Brasil com a Europa (mais especificamente com Portugal) em 1873.

A primeira tentativa de sustentar a transmissão telegráfica através do Atlântico, em 1858, não foi tão bem-sucedida. O cabo submarino falhou depois de um mês. A última transmissão que fez antes de falhar foi um banho de água fria para o banquete oferecido em Nova Iorque ao sucesso do empreendimento. Esperou-se, no jantar, a confirmação ao governo dos Estados Unidos de que o cabo estava pronto para o *business*, o que não aconteceu. O cabo,



provavelmente, ainda não era projetado bem o suficiente para lidar com todos os cânions e montanhas então desconhecidas do que, afinal, não é o *Planalto Telegráfico*, mas a *Dorsal Mesoatlântica*. A extensão desta cordilheira foi conhecida apenas em 1870 também pela primeira expedição científica da *H.M.S. Challenger* (2.300 toneladas repletas de naturalistas em busca de ampliar o conhecimento sobre o mar).

A embarcação fez um zigue-zague de 68.930 milhas em três anos e meio e coletou 13.000 espécimes de animais e plantas e 1.441 amostras de água, além de inúmeros testes de profundidade com som. A exploração do oceano profundo colocou-se pela primeira vez como rotina, aproveitando-se da ciência de tecnologias desenvolvidas para empreendimentos comunicacionais. De acordo com Kunzig (2000, p. 36, tradução nossa), “as duas características geológicas mais importantes do planeta” foram descobertas nas cinco vezes que a *H.M.S. Challenger* atravessou o Atlântico, além de ter atravessado uma vez o Pacífico e o Índico. Em 1875, descobriu-se o que é conhecido hoje como a *Depressão Challenger*, ponto mais profundo do oceano com 10.923 metros, tão profundo que poderia cobrir o Monte Everest e deixar espaço sobrando.

A outra descoberta, já mencionada, foi a *Dorsal Mesoatlântica*. Como se observou, do caminho entre Cabo Verde e o Brasil, as temperaturas revelavam que as águas profundas da África eram dois graus mais quentes que a da América do Sul. Isso levou à suposição lógica de que eram dois corpos distintos de água, conforme separados por alguma barreira. Os cientistas da *Challenger* concluíram a existência de uma cadeia de montanhas submarinas que cruza da Islândia até Tristan da Cunha, uma ilha no sudoeste do Atlântico. Ainda assim, apenas em 1925 foi publicada a última carta a se utilizar do termo *Telegraphen Plateau*, pelo famoso oceanógrafo alemão Gerhard Schott (THEBERGE, 2012).

Para Kunzig (2000, p. 27), quanto mais se conhecia sobre o fundo do mar, mais o imaginário popular e de entretenimento ia incorporando as novidades vinculadas aos cabos submarinos, como o novelista francês Júlio Verne que escreveu a viagem imaginária *20.000 léguas submarinas*, como resultado de uma visita ao aquário e de uma viagem em 1867 através do Atlântico a bordo da *Great Eastern*. Neste, Verne pôde conviver com membros da equipe que, um ano antes, em 1866, participaram da instalação do cabo telegráfico do Atlântico. Também conheceu Cyrus Field, principal empreendedor do cabo. Verne tinha seu próprio iate chamado *Saint-Michel* e era leitor do livro de Maury, *Physical Geography of the Sea*.

Assim, podemos ver como figuras importantes da ciência, da indústria de cabos submarinos e da literatura se conheceram no século XIX, compartilhando a experiência de estar embarcados juntos na redescoberta do oceano a partir de uma atenção para suas profundezas. Considerando tais entrecruzamentos, conclui-se o texto destacando-se a relevância de pensar o oceano em tempos de aquecimento global e o fato de que nos encontramos na Década dos Oceanos (2021-2030), em que organizações internacionais planejam chamar a atenção para essa dimensão de nosso planeta tão obliterada e castigada pelo progresso civilizacional.

Também merece destaque conclusivo apontar que os teóricos das comunicações têm dado cada vez mais atenção aos oceanos, como é o caso de Bernhard Siegert, John Durham Peters, Melody Jue, Erick Felinto e mesmo Vilém Flusser, em seu livro *Vampyroteuthis Infernalis*. Em comum, todos se voltam para como o oceano nos oferece uma alteridade radical para nosso pensamento terrestre. Nossa experiência de habitar o oceano passa pela experiência de viajar pisando o chão de uma embarcação. Conforme John Durham Peters, as embarcações seriam justamente (2015, p. 102) um *arch-medium* que revela a indiscernibilidade ontológica entre o mundo e os meios, um arquétipo do artifício que se faz natureza, de técnica transformada em ambiente:

Em um navio, a tecnologia e a existência são uma coisa só. Seu ser depende radicalmente da embarcação. Se a jornada vai bem e você desembarca em terra firme, a embarcação pode ser deixada pra trás, mas se ela falhar durante a jornada, a catástrofe se tece: o destino da embarcação é o seu destino também. A embarcação se ergue como ser. A embarcação constrói um substituto para a ontologia, um chão artificial. [...] Para os marinheiros, mar e navio são a mesma coisa, mas não para os cetáceos. O que é o mar para um cetáceo, o navio é para o marinheiro: o *sine qua non* da existência (PETERS, 2015, p. 102).

Foram embarcações viajando em função dos cabos submarinos, que deram margem a conhecermos mais sobre as profundezas do oceano. Os cabos submarinos, convivendo com os cetáceos e tantos outros animais, constituem um tema significativo para o campo da comunicação e das artes e mesmo da filosofia se aproximarem e se situarem em relação ao mar profundo. Assim, o texto buscou, finalmente, tocar em um aspecto histórico dessa aproximação ainda tão atual.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KUNZIG, Robert. *Mapping the Deep: the Extraordinary Story of Ocean Science*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

PETERS, John Durham. *Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

ROZWADOWSKI, Helen M. *Fathoming the Ocean: The Discovery and Exploration of the Deep Sea*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

RUSSELL, William Howard. *The Atlantic Telegraph*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

THEBERGE, Albert E. *The Myth of the Telegraphic Plateau*, 2012. Disponível em: <https://www.hydro-international.com/content/article/the-myth-of-the-telegraphic-plateau>. Acesso em: 15 set. 2021.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Ruy César Campos Figueiredo é artista-pesquisador. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC) (bolsista Funcap). Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) (bolsista Capes). Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias. Site: <http://www.ruycezarcampos.com>.





NÃO, NÃO SOU DE ATENAS OU PELOS CAMINHOS QUE ANDEI

ALICE FÁTIMA MARTINS

RESUMO

Neste texto, são compartilhadas algumas reflexões que partem da afirmação “*we are all Greeks*”, de Percy B. Shelley. Pensando em Penélope, entre as narrativas de Homero e Atwood, recupero percursos desde minha casa de infância, na fronteira entre Brasil e Paraguai, buscando estabelecer referências que escapam à noção de um caráter universal da cultura grega, recorrente ainda no cenário contemporâneo. Por isso, afirmo não ser de Atenas, tampouco ter estado em Ítaca. Venho de um lugar com outras paisagens, embates e possibilidades, além de ter nome na língua guarani.

PONTO DE PARTIDA

Neste texto, são compartilhadas algumas reflexões articuladas a partir de um percurso de pensamento que orienta um modo de estar no mundo e, neste estar, os processos de pensar, sentir e fazer, seja no campo artístico, seja no educacional e de pesquisa. Tais reflexões fazem parte de um projeto de pesquisa que fala sobre mulheres de Abya Yala, o continente latino-americano, relatos de viagens, cinema... Histórias contadas, histórias ouvidas... Experiência sensível.

No ponto de partida, lembro Percy B. Shelley, poeta romântico inglês que viveu entre 1792 e 1822, estudioso e entusiasta da cultura grega. É dele a famosa expressão “*we are all Greek*”, publicada em sua obra *Hellas: a Lyrical Drama* (SHELLEY, 1822). Sua afirmação reverberou, e ainda reverbera, entre muitos pensadores, intelectuais e artistas, desde a primeira metade do século XIX. Percy B. Shelley pode ser pensado como um dos raros casos nos quais a esposa é mais conhecida que o marido: ele foi casado com Mary Shelley. Alguns críticos literários e historiadores suspeitam, talvez sugeriram, que o romance assinado

por ela, *Frankenstein* (SHELLEY, 1994), ou o Prometeu Moderno, tenha acolhido, em sua concepção, influências do poeta.

Colocadas tais questões à parte, faz-se necessário avançar um pouco além das possíveis críticas formuladas desde então à noção de um caráter universal das influências da cultura grega no contexto contemporâneo. “Somos todos gregos” é uma ideia recorrente ainda hoje, entre pesquisadores, artistas e intelectuais de vários campos do conhecimento. Com especial ênfase nos estudos sobre estética e filosofia da arte.

Buscando estabelecer conexões entre esse pensamento e a ideia de viagens, com atenção às suas dimensões estéticas, recorro à fundadora jornada de *Ulisses* (2013), narrada no poema épico atribuído a Homero. Recorro também a uma referência mais recente: *A odisseia de Penélope* (2020), escrita por Margaret Atwood. Nela, a história de Ulisses é recontada em uma abordagem bem distinta da versão clássica. Atwood evoca o ponto de vista de Penélope, atribuindo-lhe centralidade e protagonismo na narrativa. Faz, assim, uma revisão profunda da ideia construída sobre uma mulher supostamente dedicada e fiel, capaz de, ao longo de décadas, tecer durante os dias para destecer durante as noites, à espera do marido, mesmo quando já fora dado por morto.

CAMINHOS

Alternando entre as narrativas de Homero e Atwood, imagino Penélope sentada em uma varanda, absorta em sua atividade de tecer. De tempos em tempos, faz breves pausas para olhar o firmamento. Talvez busque algum fio solto, olvidado pelas moiras, ocupadas em tramar destinos de deuses e humanos... A varanda e o ambiente bucólico que compõem a cena se inserem na paisagem da minha casa de infância. Especialmente, ancoram-se na memória da varanda de onde eu observava a estrada de terra distante quase um quilômetro. Por ali, passavam um ou outro carro, ou caminhão, alguns poucos ônibus em horários mais ou menos regulares, cavaleiros, boiadas, carros de boi... Do outro lado da estrada, bem além, o sol punha-se, no oeste, onde se localizava o Paraguai. Às minhas costas, no leste, o sol nascia, iluminando terras que eu não podia imaginar como fossem e que estavam localizadas muito depois das matas que cobriam o horizonte. Ao norte, distando uns 50km, estava a única cidadela que eu conhecia. Ela era uma espécie de entreposto para as pessoas que pretendiam seguir mais adiante, para dentro do país. Assim fizeram meus irmãos, quando



partiram buscando construir suas histórias pautadas por outras paisagens distantes dali.

Do sul, localizado à minha esquerda, vinham tantas gentes. Como seria o lugar onde viviam? O que viriam fazer para as bandas de cá? Eu nunca estivera por aqueles lados. Mas eu sabia que, do Sul, vieram meus avós paternos e meus bisavós maternos, na primeira década do século XX, para se instalar na região. Vieram em pequenas e frágeis caravanas em viagens que duravam de sete meses a mais de ano. Muitos morriam durante o percurso. As duas filhas mais velhas de meus avós paternos, ainda meninas, não resistiram à febre amarela. Seus túmulos improvisados foram deixados para trás. Aos poucos, a paisagem engoliu-os. Mas também havia quem chegasse à luz desta vida... Minha avó materna nasceu no caminho. E isso acabou por retardar em vários pares de meses a chegada da família ao destino.

Em geral, essas pequenas caravanas eram formadas por agricultores pobres, que atendiam ao chamado do Estado para o projeto de ocupação da fronteira. Vinham em busca da Terra Prometida. Tinham a missão de ocupá-la e torná-la produtiva. Dispunham-se a tomar parte da trincheira que protegeria a delimitação territorial do país. Talvez não tivessem muita clareza a esse respeito. Buscavam, antes, um lugar para se instalar e assegurar sua sobrevivência.

Minha casa de infância foi construída em um território que era paraguaio antes da Guerra Grande (NEPOMUCENO, 2002), na segunda metade do século XIX. Com a guerra impetrada pela Tríplice Aliança contra o Paraguai, o Brasil avançou a linha de seus limites, anexando aquele pedaço a seu território. Ali assentou um quartel das forças armadas, as famílias de agricultores, uma linha de trem e uma estação ferroviária.

A Guerra Grande teve, em seus campos de batalha, homens escravizados brasileiros lutando contra soldados paraguaios de etnia guarani. Têm-se notícias de que cerca de 90% da população masculina adulta paraguaia foi assassinada durante a guerra. Por isso, nos estertores da guerra, na chamada Batalha de Campo Grande, mais conhecida como Batalla de Los Niños, ou Acosta Ñu, os soldados brasileiros combateram milhares de meninos com idades que não ultrapassavam os 15 anos.

As viagens implicadas nas guerras são penosas, sem *glamour*. Os homens escravizados brasileiros não eram dali. Cumpriam longos percursos até chegar aos campos de batalha. Alçados à condição de soldados, lutaram pela promessa

da carta de alforria. Muitos ficaram pelos caminhos, organizados em quilombos, marcos de resistência à escravidão e à guerra.

Mas os soldados paraguaios eram dali. Alguns historiadores ressaltam o fato de que a população guarani, cuja ocupação se estendia entre territórios brasileiro e paraguaio, tenha constituído um importante fator de resistência aos processos de colonização ibero-americana (GOLIN, 2014). Nesse aspecto, também é preciso lembrar que a guerra e o redesenho da fronteira geopolítica resultante fazem parte de um processo de apagamento de outros desenhos territoriais anteriores. Especialmente, dos desenhos de ocupação territorial milenar dos povos guarani, kaiowá, kadiwéu, guató e terena, entre outros.

A casa de minha infância estava assentada, portanto, em uma região que fora, desse antanho tempo, ocupada por algumas dessas nações. Mais que isso, estava assentada em meio a um percurso, um complexo caminho chamado Peabiru, que conectava o litoral leste brasileiro à região dos Andes (BOND, 2009). Os povos de etnia guarani organizavam-se territorialmente nas cercanias desse caminho que é, sobretudo, fluxo de migrações. Viagens.

As fronteiras geopolíticas demarcadas pelos estados-nação constituídos a partir da invasão portuguesa e espanhola não só ignoraram os desenhos territoriais já instaurados ali, como trataram de apagar essas ocupações de muitas formas: física, humana, política, econômica e, principalmente, simbólica.

Na Guerra Grande, os soldados paraguaios lutaram por fronteiras que não eram as suas. Lutaram, antes, pela própria sobrevivência. Os soldados escravizados brasileiros lutaram na guerra por cartas de alforria prometidas pelo imperador. Mataram-se, entre si, em nome de interesses que não os seus, mas de outros senhorios.

Ali, na varanda à frente da casa de infância, pensando na grande viagem de meus avós e bisavós, nas viagens de meus irmãos, e nas tantas histórias que ouvia, eu era tomada de espanto ante a possibilidade do relato dos outros sobre outros mundos, outros tempos, outras paisagens. E as tantas vidas possíveis. O mistério indecifrável que viajantes traziam oculto em seus olhares e em suas bagagens me movia. Move-me. E eu tinha impulsos de também seguir pela estrada... Talvez fosse o chamado do Peabiru. E então segui. Enveredei pela estrada de terra vermelha, depois fui por trilhos de trem, por vias asfaltadas, por trajetos aéreos e percursos aquáticos.



Por onde tenha andado, não me desfiz, ainda hoje, das perguntas que nunca chegaram a ser respondidas: onde vivem todas essas gentes? O que fazem? Para onde vão? O que vão fazer em seus destinos? Por que viajam? Por que eu viajo?

Dos lugares onde estive ou vivi, das metrópoles onde me deixei perder, nenhum destino de viagem foi tão marcadamente transformador quanto os meses vividos entre os grupos hahaintesu, negarotê e mamaindê, da etnia cadastrada pelas instituições acadêmicas e pelas políticas públicas com o nome geral de Nambikwara. Considero ter sido essa uma experiência indelével de mergulho nas possibilidades de alteridade, de encontro com o outro, e, assim, com meus próprios percursos. O impacto da experiência (DEWEY, 2010) tem a potência de modificar o estar no mundo a partir de uma imersão pelos sentidos, que se desdobra em linguagem do corpo em sua inteireza, antes de adentrar os domínios do *logos* propriamente dito.

A imagem das crianças na aldeia colou-se à minha memória como tatuagem. Ainda posso ouvir o trinado de seus risos.

crianças brincam nuas na lagoa
corpos de argila e borboletas amarelas
todo lugar é sempre o mesmo
e uma vida inteira não ocupa a menor fração
de um único compasso do eterno...
(MARTINS, 2016)

Essa viagem levou-me de volta à casa de infância e a percebê-la de outra forma, bem como compreender muitos dos pontos de vista de seus habitantes e dos demais que compunham conosco as malhas daquela comunidade. Posicionada ali, diante da varanda, revi seus pontos cardeais e os movimentos-fluxos nessas diversas direções: norte, sul, leste, oeste. Em especial, pude perceber as quantas camadas de apagamento necessárias para a construção das narrativas que prevalecem sobre as outras, que se sobrepõem às outras. E as viagens necessárias para arrepiar as camadas, tornando-as, assim, visíveis.

Em um exercício quase arqueológico, inacabado e fadado ao fracasso, ando à busca de fragmentos do caminho do Peabiru. Busco pistas sobre as territorialidades e os deslocamentos das comunidades guarani, kaiowá, kadiwéu,

guató e terena. Tenho ganas de recuperar o que tenha sido apagado pela guerra e pela ocupação dos colonizadores. O que teria restado das caravanas de meus avós e bisavós, não relatadas, perdidas nas memórias dos velhos que já morreram? E das doces guaviras, extinguidas nos campos revirados pelo plantio das pastagens para o gado bovino? Desenho, na memória, a silhueta do centenário pé de jatobá, dos pés de erva nativos, das taquaras que florescem a cada 30 anos, todos tombados e substituídos pelos pés de soja de pequena estatura, cujos ciclos não duram mais que seis meses...

Mas posso sentir que pulsam em mim os gritos de dor dos que morreram na Guerra Grande, nas guerras, tingindo riachos com sangue. Foi assim que *Sanga Puytã*, a sanga-vermelha, foi batizada. Reverbera em mim o pranto das mulheres que perderam os seus, e depois se levantaram, sacudindo as roupas, ajeitando os cabelos, para dar seguimento à vida. Sinto o cansaço dos viajantes de meses, anos, em busca da Terra Prometida, na fronteira, sem se importar com os conflitos ali engendrados.

CHEGADA

Volto a Ulisses, a Penélope, a Percy B. Shelley. É necessário que se esclareça: não, eu não sou de Atenas, nunca estive em Ítaca... O lugar de onde venho se chama *Yauaretê*, a onça verdadeira. A mata que ficava detrás da casa era de um verde intenso, marcado de altura em altura pelas flores do *tajy amarillo*, o ipê-amarelo. A estrada por onde parti tinha as marcas de pegadas das onças. Na terra vermelha dessa estrada, ficaram também as minhas, e meus pés tingiram-se de sua poeira. Essa estrada ficou em mim.

Foi assim que cheguei aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

BOND, Rosana. *História do caminho de Peabiru*. Rio de Janeiro: Aimberê, 2009.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOLIN, Tau. *A Guerra Guaranítica: o levante indígena que desafiou Portugal e Espanha*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.



HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MARTINS, Alice Fátima. *Brevidades*. Goiânia: Instituto Kaapykongo do Brasil de Dentro, 2016.

NEPOMUCENO, Eric, *O livro da Guerra Grande*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SHELLEY, Percy B. *Hellas: A Lyrical Drama*. London: Charles and James Ollier Vere Street, 1822.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Alice Fátima Martins é professora titular na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), no curso de licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.



JEQUITINHONHA: ESPAÇOS, LUGARES E MEMÓRIAS

JÚNIA PENNA

RESUMO

Muitas vezes, os primeiros passos de uma viagem têm origem no deslocamento dos olhos sobre linhas traçadas na superfície de um mapa. Assim, teve início o projeto “Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias”, que contou com a participação de um grupo de professores e estudantes da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). A primeira etapa constituiu-se de um percurso desenvolvido por Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha. No segundo momento, o grupo realizou uma residência artística na cidade de Grão Mogol. Por fim, as proposições concebidas no âmbito do projeto foram apresentadas, em 2011, na Galeria da Escola Guignard.

*J*equitinhonha: espaços, lugares e memórias constituiu-se de um projeto de pesquisa realizado, entre os anos de 2009 e 2011, pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Como coordenadora do Centro de Pesquisa da instituição na ocasião, convidei a artista e professora Solange Pessoa para idealizar um projeto que envolvesse pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e experimentação artística na região do Vale do Jequitinhonha. Solange concebeu, então, uma proposta que foi desenvolvida em três etapas e englobou, em uma primeira instância, uma viagem pela região do Vale do Jequitinhonha na qual o grupo de pesquisadores que participava do projeto entrou em contato com a cultura do Norte de Minas, investigou as particularidades da arquitetura vernacular e colonial da região, experimentou os aspectos geográficos e espaciais da paisagem e realizou intercâmbios diversos com os habitantes do Vale, assim como também se aproximou da produção artística por eles desenvolvida. Em um segundo momento, o enfoque foi o desenvolvimento de experimentações poéticas-artísticas e atividades de extensão na cidade de

Grão Mogol, que foi escolhida pela equipe para sediar a proposição. Por fim, os registros da pesquisa e da experiência no Vale de Jequitinhonha, bem como a produção plástica dos estudantes envolvidos no projeto, foram apresentados em uma exposição coletiva na Galeria da Escola Guignard.

Em julho de 2009 iniciamos a primeira etapa do projeto. Eu, Solange Pessoa e dois estudantes bolsistas, Gilberto Macruz e João Pedro Valadares, percorremos parte do Alto, do Médio e do Baixo Jequitinhonha e adentramos um pouco pela região Semiárida. Visitamos uma média de 18 cidades e municípios. Montes Claros, Grão Mogol, Lelivéldia, Berilo, Vila de Santo Isidoro, Chapada do Norte, Minas Novas, Campo Alegre, Coqueiro Campo, Turmalina, Araçuaí, Carai, Ribeirão do Capivara, Santo Antônio do Carai, Itinga, Jequitinhonha e Itaobim são alguns dos lugares pelos quais passamos. No percurso, conhecemos os monumentos históricos e artísticos do Ciclo do Diamante, visitamos os principais centros cerâmicos, entramos em contato com artistas locais em seus ambientes de trabalho, realizamos pesquisas da paisagem e dos jardins do sertão mineiro e investigamos técnicas e materiais presentes em construções vernaculares da região. É importante observar que olhávamos para o Vale do Jequitinhonha de modo a perceber seu contexto como um lugar no qual o universo estético se manifesta na paisagem geográfico-natural que é atravessada pelas relações sociais, políticas e culturais. Desse modo, o entendimento da paisagem não apenas se restringia à apreciação estética, pois, como observa o filósofo Jean-Marc Besse, “é preciso também fazer jus a outros olhares culturais lançados sobre a natureza, a outros universos de significação, a outros conceitos e a outras práticas que, tanto quanto a estética são investidas no território (investidas no sentido mais literal do termo)” (BESSE, 2014, p. 62).

Nosso percurso pelo norte de Minas começou por Montes Claros, onde chegamos de avião. Lá, alugamos um carro, e partimos em direção à Grão Mogol. Logo no início do trajeto, fomos envolvidos por um exuberante cenário natural, no qual o verde da vegetação em contraste com o azul-anil do céu e a presença imponente da Serra do Espinhaço arrebatou a equipe e aguçou ainda mais a curiosidade latente dos pesquisadores. A cidade, que teve origem no fim do século XVIII durante o Ciclo do Diamante, chamou-nos especial atenção pela peculiar arquitetura colonial, constituída por estruturas de pedras. O centro histórico ainda tem um significativo conjunto arquitetônico que é preservado e tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (Iepha/MG). Durante



o período em que estivemos por lá, costumávamos dizer que “Grão Mogol é uma cidade de pedra, erguida com paredes de pedras, sobre pedras”. Banhada pelo Rio Itacambiraçu, a cidade localiza-se em um sítio geológico onde foram encontrados os primeiros diamantes cravados em uma rocha. Nos primórdios de sua formação, as margens do rio foram ocupadas por garimpeiros que extraíam diamantes na região. Assim, expressões como “posso ser tocado na próxima esquina” ainda ecoam na fala de alguns moradores da região.

Nas redondezas da cidade, encontram-se importantes sítios arqueológicos. A antropóloga Camila Jácome (2011) conta-nos, em um dos textos presentes na publicação gerada pelo projeto, que segundo o Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do Iphan estão registrados 29 sítios no município de Grão Mogol. Ela comenta, também, que a região do Rio Jequitinhonha apresenta muitos abrigos rochosos que foram pintados por grupos que habitavam o local no passado e que “os significados dos desenhos muitas vezes nos escapam, mas a organização deles no sítio, as relações estabelecidas entre os desenhos, assim como a relação entre os diversos sítios num contexto regional, podem jogar luzes para a compreensão desses símbolos” (JÁCOME, 2011, p. 48). Observa, ainda, que os desenhos reconhecíveis para nós nos Sítios Jambreiro e Babilônia são de animais, figuras antropomórficas e geometrias circulares. Esses desenhos, muitas vezes esmaecidos pela ação do tempo, ainda emanam a força simbólica desses signos do passado. A equipe teve a oportunidade de visitar os Sítios Jambreiro e Babilônia.

Após alguns dias em Grão Mogol, seguimos para Chapada do Norte, um antigo distrito de Minas Novas. O município, que se emancipou em 1962, teve seu surgimento relacionado diretamente à descoberta do ouro na margem esquerda do Rio Capivari. Pode-se verificar na cidade a presença de traços significativos da cultura africana. Esses traços existem devido à forte presença da população negra que no século XVIII migrou para a região fugindo da escassez de comida em função da decadência das lavras de Minas Novas. Um ponto forte da arquitetura religiosa de Chapada do Norte é a Capela Nossa Senhora do Rosário, cuja construção pode ser datada presumivelmente do século XVIII. Ela possui uma “fachada extremamente simples em contraste com a riqueza da ornamentação interna com talha e pintura decorativa de excepcional qualidade” (ÁVILA, 1995, p. 495). Em nossa visita ao município, observamos a forte presença de técnicas construtivas oriundas da cultura africana na construção de casas. Interessou-

nos especialmente a estruturação dos telhados com folhas provenientes da vegetação da região, procedimento esse que reverberou na proposição artística coletiva realizada pelo grupo no ano seguinte na cidade de Grão Mogol.

Continuando nosso trajeto, chegamos a Minas Novas, que foi uma das regiões mais prósperas da atividade mineral no Vale do Jequitinhonha. Sua ocupação também teve origem com a mineração do ouro, do diamante e de outras pedras preciosas. A cidade possui rico conjunto de arquitetura religiosa colonial, como também civil. Entre essas edificações religiosas, gostaria de ressaltar a Capela de São José, considerada pelos especialistas como uma das mais interessantes e originais, sob o ponto de vista arquitetônico, do período colonial mineiro. A capela é o único edifício religioso que possui traçado octogonal do Brasil colônia. O desenho da capela chamou a atenção do arquiteto Sylvio de Vasconcelos e levou-o a comparar seu traçado com o da capela templária de Laon na França. “Segundo o arquiteto, as plantas dos dois edifícios não são apenas semelhantes mas iguais, variando apenas as elevações, numa utilizando soluções peculiares à colônia, com técnica de pau a pique e noutra soluções medievais em pedra, ogivais” (ÁVILA, 1995, p. 452). No entanto não existe documentação que autorize falar de influência ou transposição de modelo.

Além da Capela de São José, merece especial destaque o sobrado da Rua São José, 7, construído em 1821. O casarão é uma estrutura de taipa, adobe e mourões de madeira amarrados por tiras de couro. O edifício, por suas características e dimensões, apresenta-se como um dos mais interessantes exemplares de linha colonial de Minas Gerais. O “sobradão”, como é conhecido, é formado por um único bloco de construção e possui quatro pavimentos. “A fachada considerada principal apresenta no térreo, quatro portas e quatro janelas em cada andar. Possui nas laterais 39 janelas, três portas e a porta principal de acesso aos andares superiores possui uma altura incomum atingindo até o segundo pavimento” (ÁVILA, 1995, p. 465). Trata-se de uma das mais antigas construções existentes na cidade. Hoje o “sobradão” abriga o Museu Municipal de Minas Novas, com peças da cerâmica do Vale do Jequitinhonha, além de exposições de artesanato e biblioteca.

O território da antiga Vila do Fanado, que deu origem ao município de Minas Novas, apresenta uma diversidade de paisagens de matas, região de caatinga e áreas de campos que abrigaram e ainda abrigam uma grande diversidade



cultural. Outrora as matas foram habitadas por tribos indígenas. No século XIX viu-se a cultura do algodão prosperar nas áreas mais quentes, e a criação de gado ocupou as regiões mais planas dos vastos campos das Minas Gerais. Como reflexo dessa diversidade cultural, pudemos ter contato com várias técnicas desenvolvidas na região, como o tratamento do couro do gado e a fundição do cobre para a produção de utilitários domésticos. O contato com essas técnicas e esses procedimentos foi precioso para nossa pesquisa.

De Minas Novas, partimos rumo aos centros produtores de cerâmica: Coqueiro Campo, Campo Alegre e região de Caraí. Nesses centros, tivemos a oportunidade de conhecer alguns ceramistas e entrar em contato com biografias de artistas e nos aproximar da produção de cerâmica da região. Pudemos ver de perto os processos de confecção das peças de barro em suas várias etapas, além de pesquisar e entender a construção dos fornos para a queima da cerâmica. Sob meu olhar, o ponto mais significativo da visita aos centros cerâmicos foi nossa passagem pelo Ribeirão do Capivari, município de Caraí, pois lá tivemos a oportunidade de encontrar com uma das maiores artistas do Vale do Jequitinhonha, a ceramista Noemisa Batista dos Santos, agora já falecida. Passamos uma manhã de sábado à beirada do fogão a lenha tomando café e, de quando em vez, bicando uma aguardente oferecida pela artista. O ambiente transpirava arte. Desenhos e vasos de flores e escritos ocupavam poeticamente a parede de todos os cômodos da casa. Com a voz já cansada pelas marcas da vida e pela passagem do tempo, Noemisa contou-nos sua história, que desde a infância é totalmente entrelaçada com a produção de cerâmica.

A segunda etapa do projeto, em 2010, constituiu-se por uma residência artística, também idealizada por Solange Pessoa, em Grão Mogol, onde construímos, nas cercanias da cidade, uma “cabana-atelier” – uma estrutura experimental baseada em antigas técnicas construtivas da arquitetura popular da região. Essa etapa contou com minha participação, a de Solange e a dos estudantes Gilberto Macruz, Rafael Carvalhaes, Raquel Rodrigues e Sandra Salazar. Imersa na paisagem, a “Cabana-atelier” fundia-se ao ambiente natural. No local, por um período de 15 dias, passávamos as manhãs e as tardes desenvolvendo projetos individuais como também elaborando ações coletivas e interdisciplinares. Discussões sobre as propostas em andamento, leituras de textos e reflexões sobre a arte contemporânea faziam parte das atividades cotidianas.

A temporada nesse “lugar-abrigo”, receptáculo e laboratório para experiências, fruição de ideias, trocas de conhecimentos e desenvolvimento de trabalhos, possibilitou uma vivência direta com o ambiente natural com todas as suas adversidades. Momentos de intenso calor eram atravessados por precipitações de fortes chuvas. Assistíamos à formação de nuvens carregadas ao longe que ora se aproximavam vagarosamente, ora avançavam de modo veloz até desaguar sobre o precário abrigo de madeira coberto por folhas. Além das intempéries do clima, a vegetação local impunha sua presença. O solo sobre o qual foi erguido a “cabana-atelier” era permeado por cactos da espécie coroa-de-frade e, com frequência, ficava nos pés de quem vagava desatento pelo local.

Habitar ou frequentar uma cabana permite uma experiência dinâmica e fluida entre a vida que se desenrola na área interna com os eventos que ocorrem do lado de fora. Na seguinte passagem, Gilles A. Tiberghien destaca o particular interesse dos artistas por esta forma de construção vernacular. Desse modo, o autor observa que

[...] podem-se agrupar diversas práticas de artistas que trabalham na natureza sobre o motivo geral do abrigo, e mais particularmente da cabana, que é um ponto de encontro privilegiado entre arte e natureza dado que nos reenvia para as origens da arte e da civilização invocando ao mesmo tempo o desenvolvimento da espécie e do indivíduo. [...] A cabana, com efeito, não fecha nem protege aquele que a habita; pelo contrário, expõe-no a ele mesmo e à natureza concebida como exterioridade” (TIBERGHIEEN, 2010, p. 6).

A última etapa do projeto constituiu-se pela realização da exposição *Jequitinhonha: histórias, lugares e memórias*, na Galeria da Escola Guignard, em 2011, na qual foram apresentados trabalhos produzidos a partir da experiência no Vale do Jequitinhonha, bem como registros e ensaios fotográficos realizados pelos integrantes do grupo. Por fim, foi publicado um livro apresentando todas as etapas da pesquisa que contou com o financiamento da Fundação de Amparo de Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Afonso (coord.). *Minas Gerais: monumentos históricos e artísticos do Ciclo do Diamante*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.



BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JÁCOME, Camila. Abrigos de pedra e pintura Rupestre no Jequitinhonha. In: PENNA, Júnia; PESSOA, Solange. *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias*. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

TIBERGHIEU, Gilles A. Natureza, arte contemporânea e formas arcaicas. Trad. José Casquilho. In: *Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura*, 2010. Disponível em: <http://www.arte-coa.pt>. Acesso em: 4 out. 2017.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Júnia Penna é artista e professora da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Participou como artista e coordenadora do ateliê Galpão Embra em Belo Horizonte (1989-1998). Recebeu a bolsa da Pollock-Krasner Foundation (2005). Atua no campo do desenho, da escultura e da instalação.





CAMINHAR NO SEMIÁRIDO: UMA REESCRITA DA HISTÓRIA POR CORPOS COLETIVOS

SARAH HALLELUJAH

RESUMO

O texto apresenta parte de minha pesquisa de doutorado (em andamento), em que investigo a caminhada como prática estética e metodologia de criação. Trata-se de caminhadas realizadas no semiárido baiano em 2017 e 2018. É um evento coletivo que acontece anualmente, a Caminhada dos Umbuzeiros. Por ela, refazemos o percurso dos Conselheiristas da cidade de Uauá até Canudos Velho.

Essas experiências de deslocamento apontam para a ideia de que todo relato de viagem atua na construção de um outro lugar, alargando a noção de território geográfico e de prática artística, já que habitam também o campo da invenção.

INTRODUÇÃO

Em 2017 e novamente em 2018, participei de uma travessia na região do semiárido baiano, uma caminhada coletiva que acontece anualmente, a *Caminhada dos Umbuzeiros*. Refazemos o percurso dos *conselheiristas* (peregrinos que acompanharam Antônio Conselheiro na construção do arraial de Belo Monte) da cidade de Uauá até Canudos Velho na Bahia. Nessa caminhada de três dias, percorremos 55 quilômetros na caatinga, atravessamos as comunidades de fundo de pasto e fecho de pasto,¹ passamos por muitos leitos de rios temporariamente

1. O sistema Fundo de Pasto estabelece-se não por uma intencionalidade coletiva de definição de uma área de utilização comunitária, mas através de regime de uso comum das terras que se desenvolve de acordo com a utilidade daquela porção do espaço para a sobrevivência dos rebanhos de ovinos e caprinos e, por conseguinte, da própria família camponesa. Do texto "As comunidades de fundo de pasto e o processo de formação de terras de uso comum no semiárido brasileiro", de Leônidas de Santana Marques, 2016.

secos e concluímos o percurso às margens do Açude do Cocorobó dentro do Parque Estadual de Canudos.² Ao longo da caminhada, acontecem também conversas: com as gestoras da cooperativa local de catadoras de umbu, com os moradores do caminho, descendentes de *conselheiristas* do Belo Monte, pequenos agricultores, criadores de bode, poetas e artesãos da região.

Esse caminho proporciona conhecer uma história que escapa às narrativas hegemônicas tanto da guerra de Canudos quanto desse trecho da região nordestina e trouxe outro entendimento sobre o semiárido para além de alguns estereótipos, mas também por eles, que são evidências de algumas disputas de narrativas – como o convívio com a seca ao invés do combate à seca por exemplo. Ao contrário da história oficial, da narrativa propalada pelos vencedores, o caminho dos *conselheiristas* reivindica a construção de outra narrativa, “escovar a história a contrapelo” – como diz Walter Benjamin (1985, p. 225) – da narrativa “oficial” contida em *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

A caminhada traz, por meio de uma experiência coletiva, a produção de múltiplos relatos que são também particulares e que acrescentam camadas de significados para a construção de uma narrativa mais plural, citando ainda Walter Benjamin no artigo “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1985, p. 198).

A obra *Os sertões* não é um relato da história de Canudos, e, sim, um relato de sua morte, uma narrativa hegemônica (solicitada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e pelo Exército brasileiro), segundo a pesquisadora Joana de Barros: “Canudos é a primeira grande batalha da república e talvez a mais emblemática: dirigia-se a uma imagem fantasmagórica do atraso, um passado que nada tinha de passado, uma tradição que precisava ser morta” (BARROS; PIETRO; MARINHO, 2019, p. 27-8).

Durante a caminhada, são contadas histórias de violência: o massacre ao arraial do Belo Monte e a remoção do meteorito do Bendegó (a pedra Cuitá, como é chamada por lá). Elas se efetivam como histórias da atuação do poder do estado que destrói e subtrai. Depois, a da construção do Açude de Cocorobó, em 1951,

2. A criação do Parque Estadual de Canudos foi decretada em 1986 e compreende algumas áreas onde ocorreu a guerra de Canudos, o parque é um campus avançado da Universidade do Estado da Bahia. Para saber mais acessar: <http://www.canudos.uneb.br/index.php/parque-estadual-de-canudos/>. Acesso em: 8 set. 2021.



que fez submergir as ruínas do que se convencionou chamar de segunda Canudos, reconstruída pelos sobreviventes. Todas elas evidenciam histórias de múltiplos ocultamentos de modos de existência. Ao mesmo tempo que essas histórias são narradas pelos habitantes do caminho, caminhantes e convidados, há uma marcação geográfica que acolhe esses relatos: a curva do Caipã, o Umbuzeiro Santo, o leito seco do Rio Vaza Barris e o corredor dos Alecrins entre a Serra do Coiqui e a Serra do Caipã, local onde conselheiristas emboscaram uma das expedições do Exército enviadas para destruir o Belo Monte.

Existe uma conexão forte entre caminhada e relato. Entre lugar e evento. A ação de caminhar vai gerar uma narrativa dessa experiência em si, a despeito da narrativa oficial e a favor de uma visão poética desse caminhar. O relato contado pelo caminho vai construir um outro lugar; a produção de relatos dessas caminhadas serviria, então, para tecer mais uma camada às narrativas já existentes. A caminhada compõe uma espécie de narrativa movente, aberta, passível de transformação; acolhe alargamentos e desvios. Não existe uma única maneira de narrar, assim como uma caminhada pode ser empreendida de diferentes modos.

Esses relatos identificam *pistas da processualidade* de algo em construção, coisas que acontecem no interior da caminhada (e da viagem), a importância dos encontros, a dimensão da experiência e também dos desvios como elementos na construção de um sentido de lugar. Ir ao encontro de um território por meio da viagem nos traz substâncias de várias qualidades. É uma ação ao mesmo tempo de rastreio e de construção de rastros. Por meio de uma atenção aberta, flutuante, receptiva e implicada, entendo que esses elementos “coletados” – essas pistas – atuam e se relacionam com aquilo que, em nós, também parte em viagem, e aqui faço referência ao texto de Virginia Kastrup, *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo* (2009). A atenção que rastreia percebe as marcas que foram deixadas no território e, de algum modo, nos força a desterritorializar o olhar. Percebemos marcas profundas de um passado distante e, às vezes, marcas superficiais, ainda em processo, configuram uma espécie de cartografia de substâncias de um território – e isso acontece ao longo do percurso, do deslocamento, da caminhada e da viagem.

Nessa perspectiva, trago como referência a viagem realizada pelo poeta modernista Mário de Andrade (1893-1945) em 1927 ao norte do Brasil. As breves notas e relatos dessa viagem compuseram o esboço para um futuro livro: *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, e por Marajó até dizer chega – 1927*. Depois, de dezembro de 1928 até fevereiro de 1929, o escritor empreendeu outra viagem, agora, pelo Nordeste do Brasil, relatada

periodicamente ao jornal *Diário Nacional*, que, junto com os arquivos da primeira viagem, recebeu o título de *O turista aprendiz – viagem etnográfica*. O livro, publicado em 2002, e depois em 2015, é repleto dessas anotações em diário e das correspondências ao *Diário Nacional*.

Essas correspondências de um “cronista-narrador”, publicadas na forma de diário, evidenciam o processo na *obra/viagem* de Mário de Andrade. Ele compartilha essa experiência em construção com o leitor; relatos que vão desde atentas análises etnográficas a impressões. Mais tarde, ele irá se definir como um “antiviajante”:

Mais advertência que prefácio. Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Algumas, porém, se alongaram mais pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do vaticano de fundo chato, vencendo difícil a torrente do rio [...]. Mas pro antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência (ANDRADE, 2002).

Seus relatos localizam-se em um lugar “entre” a ficção e a realidade; na maioria das vezes, são inventivos. Em alguns trechos do livro, é difícil saber se o que está sendo relatado de fato ocorreu; localizam-se *entre* o poético e a representação literal, o real e o ficcional.

Mário rastreia alguma coisa que se move dentro da própria viagem. Esse “alvo etnográfico” é o tempo todo atravessado pelo desvio e, talvez, pelo arrebatamento, pelo encanto por esse Brasil que, até então desconhecia. As notas de suas viagens, sejam elas em forma de diários, fotografias, breves notas ou colunas no jornal, não constituem um estudo etnográfico exatamente, mas serão substância recorrente de suas produções artísticas a partir do período da viagem até sua morte prematura, em obras como *Macunaíma*, *Na pancada do ganzá* e *Clã do jabuti*.

Assim, rastrear é considerar que tudo merece atenção, pois há uma disponibilidade ao encontro, ao imprevisível. A atenção que rastreia está em sintonia constante com o problema que motivou a viagem, como um interesse etnográfico por exemplo. Essa “viagem-livro” apresenta uma estrutura fragmentária e aberta, pontuando a natureza maleável do relato. Essa “incompletude” implica a possibilidade da criação de uma narrativa movente,



que surge da incerteza. A inventividade de Mário (por vezes em um tom de deboche) coloca-nos em dúvida a veracidade de seu relato enquanto documento que descreve a região que atravessa. Suas anotações apontam mais para uma relação com isso que chamo de substâncias em uma interpretação poética do lugar que está visitando. Essas substâncias são marcas no território que se destacam do “comum”, escapam da homogeneidade do percurso, algo que sobressai do fluxo da viagem. Esse elemento que se destaca é imediatamente incorporado. É absorvido pelo campo tátil perceptivo, formando o repertório dessa experiência.

Através de uma viagem, uma trama é formada pelos caminhos percorridos, encontros e pausas. A viagem a pé desenrola-se quase monótona, arrasta-se pelo terreno. A paisagem é a mesma e a mesma durante muitas horas. Ela se transforma tão gradativamente que mal percebemos. A paisagem vai se compondo de detalhes banais que vão compondo a imensidão de sentido de uma travessia. Do que o olho rastreia e os pés tocam, a caminhada traz uma compreensão do mundo que começa pelo chão.

O antropólogo britânico Tim Ingold (2005, 2015) propõe o que ele denomina “cultura no chão: o mundo percebido através dos pés”. Argumenta que a humanidade se construiu elogiando e valorizando as mãos, mas que, na verdade, é por meio dos pés que ocupamos e construímos o mundo, que aprendemos sobre ele.

O deslocamento a pé proporciona uma compreensão gradativa da paisagem, que se modifica a cada passo dado, mudando a perspectiva com o movimento. Alteram-se a percepção e, por conseguinte, a compreensão. Percorrer o mundo e ocupá-lo por meio da caminhada é construir e efetivar a ideia de que o espaço se mostra provisório, um movimento de ocupar e desocupar constante. Caminhar é construir o espaço continuamente enquanto se caminha.

Desde as primeiras caminhadas e deslocamentos que venho realizando em minha prática artística, identifico a relevância de um tipo de conhecimento incorporado, um entendimento dado pelo encontro com aquilo que me toca. A “experiência da caminhada” produz encontros (ou colisões) com o que passa por meu corpo, uma experiência que compreende a coleta de intensidades, desde as informações que vou acumulando sobre o território, sua história oficial, por exemplo, às sensações, como cansaço, deleite, contemplação e dor. Guardar o território, coletar substâncias, incorporar compreensões táteis, tais procedimentos agregam-se como forma de relato posterior à caminhada. A compreensão do território percorrido vai se construindo em camadas de incorporação: tocar o chão, deixar marcas, encontrar marcas, sentir o terreno.

Diana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas* (2013), estuda as diferentes contribuições do arquivo e do repertório para a construção e a manutenção do conhecimento da humanidade. A pretensão de Taylor é reexaminar essas ferramentas, o que resultaria em uma mudança metodológica, ampliando a noção do que consideramos como conhecimento em defesa de um “conhecimento incorporado” e fraturando a ideia do arquivo enquanto material duradouro digno de estudo e o repertório visto como algo efêmero, portanto, descartável.

Assim, a caminhada, o deslocamento corporal pelo território, é essencial na produção de um entendimento sobre determinado lugar, já que ela proporciona uma incorporação deste. Sentir no corpo aquilo que o território pode trazer enquanto material analisável para uma interpretação posterior.

Partindo dessa noção que Taylor nos apresenta, considero a própria *Caminhada dos Umbuzeiros* como construção que atua no campo da corporeidade desses saberes e da transmissão de saberes, por assim dizer, incorporais. Incorporo aquilo que me toca, seja a luz do sol do meio-dia, que extingue as sombras no chão, o espinho que gruda na roupa e nos acompanha durante a caminhada, as histórias contadas sobre algumas violências sofridas no passado pelos habitantes desse lugar, violências que, a propósito, deixaram marcas profundas na terra, a lama viscosa do Açude do Cocorobó, a ruína da tentativa de reconstrução da segunda Canudos, projéteis enterrados, ossos.

Em sua dimensão ritual, digamos, poética e estética, a *Caminhada dos Umbuzeiros* efetiva-se enquanto marca coletiva e comunitária, capaz de construir um novo lugar. Ela reescreve uma narrativa marcada por uma guerra e outras formas de destruição. A caminhada cria um espaço em um tempo específico. É um evento que fica nos corpos dos caminhantes e também dos habitantes do caminho, que se encontram envolvidos direta ou indiretamente com a caminhada.

Quando penso nessas narrativas em deslocamento pelo semiárido como forma de resistência, é priorizando cada vez mais as narrativas grudadas nos corpos, que compartilham de múltiplas experiências enquanto caminham, experiências coletivas, individuais, subjetivas e corpóreas, narrativas em incorporação.

A experiência de caminhar pelo sertão semiárido permitiu constatar que a *Caminhada dos Umbuzeiros* funciona como um dispositivo emancipador, poético, que dá voz às multiplicidades que compõem esse lugar. Participar desse acontecimento é construir minha interpretação desse lugar ao mesmo tempo que se constrói uma outra interpretação, mais coletiva. Cada edição da caminhada efetiva-se com a produção de narrativas diversas.



Considerando esse território, onde se dá a caminhada, como um lugar a ser construído a partir dessas experiências incorporadas pelo caminho e por seus relatos, analisando criticamente o espaço, entendendo que a história é uma coisa viva e em construção e retomando mais uma vez Walter Benjamin (1985, p. 229), esse espaço não é um lugar *homogêneo e vazio*, o qual podemos simplesmente encher de camadas temporais. Ao contrário, ele é *um tempo saturado de agoras* em confronto com o momento presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier/ Itatiaia, 2002.
- BARROS, Joana; PIETRO, Gustavo; MARINHO, Caio. *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Edição crítica organizada: Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica: vários autores. São Paulo: Ubu/Sesc-SP, 2016.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, v. 1. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MARQUES, Leônidas de Santana. As comunidades de fundo de pasto e o processo de formação de terras de uso comum no semiárido brasileiro. *Sociedade & Natureza*, v. 28, n. 3, 2016.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Sarah Hallelujah nasceu em São Paulo em 1979. É artista visual e professora do Cartes/Univasf. Também é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Mestra em Processos Criativos nas Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), compõe o grupo de pesquisa AVE. Participou de exposições individuais, coletivas e Salões de Arte. Em 2010, participou da II Trienal de Luanda, em Angola.



PAISAGEM EM TRÂNSITO TRANSE

YASMIN ADORNO

RESUMO

O artigo presente busca compreender como se dá a percepção da paisagem rodoviária, mediada pelo uso do automóvel. Para a pesquisa, foram realizadas oito viagens de carro pela rodovia BR-040 – sua extensão é de Brasília ao Rio de Janeiro. Apoiada em pesquisas sobre experiências com imagens em movimento e estados alterados de consciência, arrisco formalizar em palavras uma experiência vivida. A percepção da paisagem através da janela do carro acontece entre a revelação e o encobrimento, entre um ideal de fixação temporal da atenção e uma dispersão eventual.

INTRODUÇÃO

O presente texto busca compreender como se dá a percepção da paisagem rodoviária, mediada pelo automóvel. Para a pesquisa, foram realizadas oito viagens de carro pela rodovia BR-040, efetivada pelo Plano Nacional de Viação em 1973. Sua extensão é de Brasília ao Rio de Janeiro. Tenho a viagem como método de pesquisa por ser uma forma de aproximação corpo a corpo com o objeto analisado. Acredito que o investimento do corpo como produtor de experiências seja um caminho possível para a construção de agenciamentos epistemológicos mais localizados. A investigação das diferentes formas de perceber adicionou camadas de significados para a paisagem da BR-040; assim, proponho uma reflexão sobre a trama de relações de forças capazes de produzir modos de ver. Escrevo na busca de pensar as condições em que observei a paisagem de dentro do carro. Arrisco entender a natureza perceptiva desta experiência com o desejo de formalizar uma experiência vivida.

O interesse pela BR-040 deu-se primeiramente por conta da história de minha família, que saiu de Minas Gerais pela BR-040 e nunca mais voltou. A chegada à capital em 1967 acontece nos primeiros anos do trecho Belo Horizonte–Brasília e da inauguração da própria cidade, fundada em 1960. Minha família é como

outras que vieram para Brasília em busca do sonho moderno, e um dos grandes motores da modernidade brasileira foi a rodovia. Com as distâncias encurtadas pelas estradas, acontece um dos fluxos migratórios internos mais expressivos da história do Brasil, o êxodo rural. Já em 1970 a sociedade brasileira é predominantemente urbana. Outro aspecto que me moveu até a rodovia foi o prazer em pegar a estrada, estar em deslocamento – suspensão do tempo e do espaço cotidiano, observando a paisagem em movimento pela janela do carro, com a adrenalina e a concentração que a velocidade exige.

Quando viajo de carro a 120 km por hora, sinto meu corpo semi-imóvel e vibrante na vertigem do lançamento, como uma flecha sinérgica que corta o espaço. Minha relação com tal paisagem é intrincada com a experiência de velocidade – campos, monoculturas, vilas, cidades, mato, um espetáculo variado em 16 horas de viagem. O automóvel, uma máquina concebida no fim do século XIX, obteve um rápido prestígio, provocando a ascensão da mobilidade como um dos elementos centrais da modernidade, durante a Segunda Revolução Industrial, quando os motores elétricos e de combustão substituem em grande parte as forças animal e humana. O carro e o ônibus substituíram a carroça e os cavalos pela viagem por via terrestre; e a cada novo mecanismo reduz-se o tempo das distâncias, o que permite uma nova reconfiguração do espaço. No interior do Brasil os caminhos antes das rodovias eram abertos pelos bandeirantes, os sertanistas¹ do período da colonização que se locomoviam a cavalo. Os bandeirantes foram responsáveis por boa parte da expansão territorial nacional. Um dos caminhos abertos nessa época foi o chamado Caminho Novo, que ligava Juiz de Fora ao Rio de Janeiro. A viagem durava cerca de 1 mês a cavalo. Hoje em dia, essas duas cidades são ligadas pela BR-040, e a viagem dura cerca de 2 horas. A vitalidade do automóvel está no fato de que ele, de modo relativamente rápido, passou a ser visto como algo básico do mundo moderno – economia de tempo, utilidade, trabalho e independência, hierarquizando o entorno, modificando os ritmos de vida e logo se tornando um objeto de desejo coletivo. Foram quatro sistemas tecnológicos que dominaram a história do século passado: automóveis, máquinas de voar, comunicação

1. Os sertanistas iniciaram suas atividades durante o século XVII no Brasil. Era um grupo de homens que adentravam o sertão com o objetivo de capturar indígenas, explorar metais preciosos e conhecer riquezas naturais e espécies, tanto vegetais quanto animais. Apesar de não ser a causa que impulsionou essa atividade, o sertanismo teve grande contribuição para a interiorização brasileira. No período colonial, esses homens, que eram denominados bandeirantes, foram os principais responsáveis pela extensão das fronteiras do país, fazendo-as chegar à sua configuração atual.



eletrônica e biotecnologias (GIUCCI, 2004, p. 12). O automóvel aponta para a influência que a tecnologia tem no campo social. Seus efeitos podem ser vistos na distribuição da população, na indústria, nas vidas urbana e rural, na moradia, nas relações afetivas, na família e em muitos outros campos.

O ato de pegar a estrada pressupõe uma atenção ao movimento que seja autossuficiente e pouco subjetiva. Atuando em um espaço de liberdade restrita, a motorista que também é a observadora da paisagem deve ter o controle sobre as respostas de seus gestos. A percepção da paisagem ocorre de forma breve, o que faz com que ela aconteça entre a revelação e o encobrimento, entre um ideal de fixação temporal da atenção e uma dispersão eventual. Na contemporaneidade, a alteração na percepção, a experiência de temporalidade e os regimes de atenção estão vinculados ao desenvolvimento de novas tecnologias. A tecnologia muitas vezes realiza uma produção crescente de velocidade sobre o espaço, eliminando os obstáculos à circulação de humanos e não humanos e acelerando as relações, em uma busca constante pela economia do tempo. Para se deslocar no espaço nos dias atuais, frequentemente medimos a distância do percurso a partir do tempo que vamos nos desfazer.

O desenvolvimento e a disseminação de transportes mecanizados e também a invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens provocaram uma mudança na forma que percebemos as coisas. Em *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, de Jonathan Crary, o autor traça uma possível genealogia da atenção desde o século XIX. A atenção é tratada pelo autor como uma questão que vai além da visão e do sujeito meramente como espectador, assim como a visualidade não é pensada como um problema autônomo da visão que se autojustifica. A visão é uma das camadas do corpo que podem ser capturadas, modeladas e controladas por uma série de técnicas externas, ao mesmo tempo que também se revela uma das partes do corpo capazes de se esquivar da captura, inventando novas formas, afetos e intensidades. O termo “percepção” aqui é usado fora do sentido único da visão, incluindo também a audição e o tato, e o mais importante: formas sensoriais heterogêneas que normalmente recebem pouca ou nenhuma análise nos estudos visuais.

No decorrer do século XIX na Europa, surge nos estudos sobre a percepção e de forma um pouco súbita, elaborada por uma gama de disciplinas, a ideia de visão subjetiva. A visão subjetiva considera que a experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza do estímulo externo e mais da constituição e do funcionamento do aparelho sensorial, o que faz com que em poucas décadas

os discursos dominantes e as práticas do olhar rompem efetivamente com o regime clássico² de visualidade. Uma consequência dessa mudança foi a noção de que o funcionamento da visão depende de uma constituição fisiológica do observador, o que por vez coloca a visão em um lugar de imperfeição, não confiável e arbitrária.

A partir dos estudos sobre a percepção, surge o problema da atenção, em uma temporalidade localizada, ligado à ideia de um modelo específico de comportamento com base nas normas socialmente determinadas que habitavam o ambiente tecnológico moderno. O modelo de comportamento da época foi elaborado no contexto de um sistema econômico emergente que demandava a atenção do sujeito em um amplo leque de novas tarefas produtivas e espetaculares, cujo movimento interno foi erodindo continuamente as bases de qualquer atenção disciplinar (CRARY, 2013, p. 53). O capital e a tecnologia propulsionam a circulação e a troca de objetos com rapidez, o que vem a produzir em nós, humanos, uma capacidade de mudar o foco de atenção rapidamente, de tal forma que nos adaptamos a perceber mediante a velocidade. Diferentemente do modelo de visualidade clássica, a mobilidade, a novidade e a distração tornam-se elementos constitutivos da experiência perceptiva, fazendo com que o humano moderno se adapte a novas velocidades perceptivas e a sobrecargas sensoriais. Segundo Crary, a atenção sempre trouxe consigo as condições de sua própria desintegração, sendo atormentada pela possibilidade de seu próprio excesso, uma sensação que conhecemos bem quando tentamos ver e ouvir algo por muito tempo. Existe um limite em que a atenção se transforma de maneira quase imperceptível em um estado de transe ou até mesmo hipnótico. Para o autor, a atenção e a distração não são estados diferentes essencialmente, mas existem em um *continuum*, sendo a atenção um processo dinâmico, que se intensifica e se atenua de acordo com uma série indeterminada de variáveis.

Um fenômeno que torna apreensível o *status* ambíguo da atenção é a hipnose. Durante algumas décadas do século XIX, a hipnose esteve no difícil lugar de um modelo extremo de tecnologia de atenção. O termo “hipnose” vem do grego (*hipnos* = sono + latim *osis* = ação ou processo) e foi o britânico James

2. Como extensão do sentido dado por Jonathan Crary, a palavra “clássico” é usada para descrever teorias e práticas da visão no período de 1660-1800 que persistiram em formas parciais durante boa parte do século XIX.



Braid³ que nomeou, pois, ele acreditava que se tratava de uma espécie de sono induzido e fez uma homenagem a Hipnos, o deus grego do sono. Entretanto, o que dá origem à hipnose são as práticas de Franz Mesmer⁴ ao final do século XVIII, chamadas de magnetismo animal. O magnetismo animal consistia em uma prática que, apesar das suas conotações religiosas e até mesmo místicas, conseguiu dar conta, em termos materiais e científicos, de fenômenos que antes eram chamados de possessões demoníacas. Apoiado na teoria dos fluidos magnéticos, Mesmer acreditava que o deslocamento e a precipitação dos fluidos no interior do corpo humano tornavam possível a abertura para um sexto sentido, o qual ele intitulou de sono crítico. O sono crítico era alcançado no decorrer das sessões e era considerado um estado psíquico em que as pessoas obtinham uma extrema lucidez durante o processo, mas que ao final da sessão esqueciam o que tinham falado ou feito. O pensador e crítico francês Raymond Bellour,⁵ ao fazer uma aproximação entre hipnose e cinema, considera o estado de sono crítico como uma primeira representação tímida e selvagem do inconsciente.

Desse modo, acontece nas rodovias, causando acidentes, um fenômeno alcunhado de hipnose de estrada,⁶ um estado mental em que o motorista dirige um caminhão ou um automóvel por longas distâncias, respondendo a eventos externos da maneira esperada, segura e correta, mas sem nenhuma lembrança de ter feito isso conscientemente. O psicanalista e psiquiatra Lawrence Kubie⁷ distingue em duas qualidades o processo de hipnose, sendo uma a indução, no qual o sujeito dorme sob o efeito de uma regressão mais ou menos radical em uma fusão com o hipnotizador, sem nenhuma relação com o mundo exterior. A outra etapa seria um estado hipnótico em que o sujeito adormecido reencontra, por meio do hipnotizador, uma relação fragmentária e enigmática com o mundo exterior. Em alguns momentos da minha viagem

3. Médico cirurgião escocês, James Braid (19 de junho de 1795 – 25 de março de 1880) foi um dos pioneiros cientistas modernos a trabalhar clínica e investigativamente com o estado hipnótico e sua indução. É considerado o iniciador da hipnose científica.

4. Médico e músico alemão responsável por desenvolver o magnetismo animal.

5. Artigo publicado na revista *Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP* em 1995.

6. O termo “hipnose de estrada” foi cunhado em 1963, com base nas teorias do psicólogo americano Ernest Hilgard.

7. KUBIE, Lawrence; e MARGOLIN, Sidney. The Process of Hypnotism and the Nature of the Hypnotic State. *The American Journal of Psychiatry*, v. 100, n. 5, p. 611-22, 1944.

pela BR-040, experimentei uma superposição dessas duas qualidades, em que me senti submetida ao funcionamento do carro na rodovia, ao mesmo tempo que submersa na paisagem da janela do carro acedi a um estado próximo ao hipnótico. Não estou fazendo uma equivalência, mas, sim, uma analogia, pois, se entro em um estado de hipnose de estrada, o acidente aconteceria. Então, nesse estado comparado ao hipnótico, esforço-me para manter o foco no freio de mão, acelerador, embreagem e rodovia, processando de forma rápida as informações necessárias para dirigir com segurança. Por meio da janela do carro, observo a paisagem em movimento de forma fragmentária, desde o banco da motorista, o que vejo parece se repetir.

A janela do automóvel, feita de vidro transparente, proporciona uma sensação de desmaterialização na experiência visual. Enquanto dirigia o carro, experimentei ver a paisagem rodoviária sem escutar seus ruídos e sem perceber sua variação de temperatura. O antropólogo Tim Ingold, para pensar como conhecemos e descrevemos uma paisagem, faz uma comparação entre a visão e a audição como experiências formadoras da percepção. Assim como Jonathan Crary, o autor questiona a objetividade que delegamos à visão. Ingold propõe que, quando olhamos para algo, nos situamos à distância, mas que a experiência da audição se dá de forma diferente, pois, quando escutamos um som é como se fôssemos banhados por ele. A visão, a audição e o tato são fundamentais na experiência, respectivamente, da luz, do som e da sensação. A visão muitas vezes nos força a assistir à superfície das coisas, e ao invés de nos pensar apenas como observadores do mundo já formado, Ingold sugere que nos imaginemos como participantes, em que cada um se encontra imerso com o todo nas correntes de um mundo em formação: na luz solar, nós vemos, a chuva na qual ouvimos e o vento no qual sentimos (INGOLD, 2018, p.197). A participação nesse caso não se opõe à observação, mas é uma condição para perceber as coisas. Desse modo, a janela existe enquanto um veículo para o conhecimento e também de intermédio com o mundo, participando ativamente da constituição dos discursos da observadora. Qual discurso pode ser construído sobre uma paisagem em movimento vista desde um automóvel? O ritmo do automóvel que avança em direção ao horizonte sem recuar, por horas a fio, me provoca uma percepção da paisagem, em que a atenção une e se desintegra ao mesmo tempo. A paisagem que foi percebida mediante algumas condições específicas; a velocidade, a janela do carro, a segurança ao dirigir, o isolamento, o tempo e outras que não sou capaz de enumerar constituem minha incapacidade de fixá-la em sua inteireza na memória. E assim me lembro apenas de seus fragmentos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOUR, Raymond. A máquina de hipnose. *Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*, v. 3 n. 1, p. 1-188, 1995. Disponível em: <https://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernos-de-subjetividade-n04-1995-cinema.pdf>. Acesso em: 8 set. 2021.

CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GIUCCI, Guillermo. *A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 8 set. 2021.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2018.

KUBIE, Lawrence; e MARGOLIN, Sidney. The Process of Hypnotism and the Nature of the Hypnotic State. *The American Journal of Psychiatry*, v. 100, n. 5, p. 611-22, 1944.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Yasmin Adorno é artista visual residente em Brasília. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB) e atual mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2015, fundou o Espaço AVI, um ateliê rural aberto. No presente, trabalha no Caps II – Antônio Bispo do Rosário, junto a uma equipe multidisciplinar.

PARTE III

Espaços urbanos:
estéticas, espectros e
ornamentos





Trilhas urbanas em Brasília (fenômeno das diagonais).

Foto: Thaís Kuri, 2020.



A IN/FAMILIARIDADE [UN/HOMELINESS] DO COSMOPOLITISMO DO PÓS-GUERRA: O CASO DA ALEMANHA OCIDENTAL^{1,2}

NATALIE SCHOLZ

TRADUÇÃO: PEDRO OLIVEIRA BRAULE, PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI E YURI DE LAVOR

RESUMO

O texto de Natalie Scholz analisa um filme e sua regravação, *Franziska e Goodbye, Franziska!*, um do pós-guerra e outro do período nazista. O artigo procura, a partir das relações que os filmes estabelecem com a ideia de casa/lar, de seus ornamentos familiares e dos ornamentos de outras culturas, explicitar os problemas do cosmopolitismo posterior à Segunda Guerra e suas relações com o período anterior, flagradas na refilmagem do roteiro de 1941 em 1957.

1. A apresentação do texto, com suas imagens, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fllkC6pSSY> (Conferência 7, realizada no dia 27 jun. 2021). Mantivemos as referências em nota de rodapé, conforme o original (N. T.).

2. Os termos *unhomeliness*, *unhomely* e correlatos derivam, a própria autora cita, do conceito freudiano de *unheimlich*, cujas traduções para o português mais comuns são “estranho”/“estranhamento familiar”. Há ainda a opção por traduzir mais literalmente pelo neologismo “infamiliar”, ideia aventada por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares para as traduções recentes de Freud da editora Autêntica. Apesar de se perder a relação semântica com o termo *home*/"casa", "lar", escolhemos por, quando possível, traduzir *unhomely* por “infamiliar”. Em outros casos, termos da mesma relação podem ser traduzidos por “caseiro”, “doméstico”, “lar”, “casa”, conforme as necessidades de fluidez da tradução, sempre anotando o original entre colchetes. Sobre as citações de outros autores contidas no texto, por se tratar de material sem tradução para o português e praticamente inacessível, optamos por fazer uma versão a partir da tradução do inglês (N. T.).

INTRODUÇÃO

Histórias sobre viagens e regresso à casa têm um forte potencial mítico como formas estéticas que refletem a condição humana. Desde, pelo menos, o fim do século XVIII, algumas dessas narrativas erigiram bases culturais para os grandes projetos de construção de nações europeias, e outras acompanharam os esforços coloniais e sua violência inerente. Frequentemente, os dois tipos de narrativas estavam inter-relacionados.³ Em sua capacidade de produzir mitos, tais histórias estão relacionadas à ideia de uma “casa” [*home*] de maneira dupla. Primeiro, a casa geralmente marca o lugar onde a jornada narrada começa e termina. Em segundo lugar, a própria história pode se tornar tão familiar que é percebida como um elemento do “lar” [*home*] cultural de alguém. No momento presente, muitas histórias em circulação, que já foram um “lar” cultural familiar, são reexaminadas criticamente por sua qualidade mítica e suas maneiras problemáticas de distorcer o passado. Enquanto isso, os artistas usam sua criatividade para retrabalhar e transformar velhos mitos, a fim de contar histórias sobre viagens e sobre a casa de novos ângulos, ajudando-nos a transcender algumas das restrições imaginativas enraizadas em histórias mais antigas. Assim, *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra, transforma radicalmente as histórias europeias de aventura e descoberta na América do Sul; e *Roma*, de Alfonso Cuarón, faz algo igualmente radical com as noções europeias burguesas de casa [*home*] e família.⁴

Quando grandes histórias que definem a cultura passam por um escrutínio intensificado, o trabalho de um historiador é profundamente afetado de muitas maneiras. Em meu próprio trabalho como historiadora cultural da Europa Ocidental, fiquei particularmente fascinada pela experiência coletiva do fim da Segunda Guerra Mundial como uma profunda crise política, material, moral e cultural e pela forma como, em reação a esse momento, foi criada uma história de muito sucesso. Essa história construiu um “Ocidente” do pós-guerra que se renovou de uma forma quase mágica e, portanto, se reafirmou como um farol da modernidade. Nessa narrativa, a recuperação e o “milagre econômico” da Alemanha Ocidental ocupam um lugar especial como país-modelo do Ocidente, apesar de a República Federal ter sido o Estado sucessor do Terceiro Reich, cujas

3. Ver, por exemplo, Susanne Zantop em *Colonial Fantasies. Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870* (Duke University Press, 1997).

4. *El abrazo de la serpiente*, Colômbia, Venezuela, Argentina, 2015, dirigido por Ciro Guerra; *Roma*, México, 2018, dirigido por Alfonso Cuarón.



violentas campanhas de guerra na Europa haviam sido inicialmente responsáveis pela crise profunda. Durante os primeiros 15 anos após a Segunda Guerra Mundial, surgiu um mito coletivo sobre a sociedade da Alemanha Ocidental e seu lugar na história, que teve o poder de fazer esse tipo de contradição desaparecer de vista. No centro desse mito estava a crença de que o consumo e a exportação de mercadorias industriais distanciaram e redimiram a Alemanha Ocidental do passado nazista e colocaram o país diretamente no presente de um “Ocidente” do pós-guerra que se imaginava em progressão cosmopolita.

A ideia de cosmopolitismo que sustentou esse novo mito sobre a Alemanha Ocidental também permeou discursos em outros países da Europa Ocidental e nos Estados Unidos, e foi propagada por exposições patrocinadas pelo Plano Marshall. Essa versão de cosmopolitismo corroborou a promessa de um consumismo que resultaria da produção industrial modernizada com base nos princípios tayloristas de produtividade e do livre-comércio internacional de mercadorias no hemisfério ocidental.⁵ Os principais protagonistas dessa história mítica do cosmopolitismo do pós-guerra não eram os humanos, mas as próprias mercadorias. Essas mercadorias nasceram milagrosamente do poder impessoal de máquinas alimentadas pela criatividade humana e viajaram ao redor do mundo para conectar pessoas através das fronteiras nacionais, criando uma pacífica “comunidade” globalizada de consumidores modernos.⁶ Esse tipo de cosmopolitismo de consumo também estava ligado a uma certa compreensão da estética moderna, cujos aspectos centrais influenciaram a arquitetura moderna e o *design* de interiores dos países ocidentais e deram forma à noção difundida de uma “casa moderna” [*modern home*] repleta de mercadorias produzidas nos vários países do Ocidente.⁷

5. KROEN, Sheryl. Robinson Charley: The Ideological Underpinnings of Atlantic History. In: LINDSAY, Lisa A.; SWEED, John Wood (Eds.). *Biography and the Black Atlantic*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014. p. 66-89, 295-299; CASTILLO, Greg. *Cold War on the Home Front. The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; ELLWOOD, David W. The Propaganda of the Marshall Plan in Italy in a Cold War Context. *Intelligence and National Security*, v. 18, n. 2, p. 225-36, 2003.

6. Uma análise sobre o Volkswagen Beetle como exemplo conspicuo desse mito pós-guerra pode ser lida em: SCHOLZ, Natalie. Ghosts and Miracles. The Volkswagen as Imperial Debris in Postwar West Germany. *Comparative Studies in Society and History*, v. 62, n. 3, p. 487-519, 2020.

7. BARNHISEL, Greg. *Perspectives USA* and the cultural Cold War. Modernism in Service of the State. *Modernism/Modernity*, v. 14, p. 729-754, 2007; CROWLEY, David; PAVITT, Jane (Eds.). *Cold War Modern Design 1945-1970*. London: V&A Publishing, 2008; MCDONALD, Gay. The Modern American Home as Soft Power: Finland, MoMA and the “American Home 1953”. *Journal of Design History*, v. 23, n. 3, p. 387-408, 2010.

A visão da modernidade capitalista subjacente a esse mito definiu-se como atemporal e radicalmente nova. Nesse contexto, a estética cosmopolita do pós-guerra contribuiu para uma percepção da modernidade do consumidor que efetivamente a arrancou dos contextos históricos concretos. Em sua série *House Beautiful. Trazendo a guerra para casa (1967-1972)*, a artista norte-americana Martha Rosler injetou a realidade da Guerra do Vietnã em curso em fotos de modelos de interiores modernos.⁸ Aplicando a técnica da fotomontagem, seu trabalho remontou o que a cultura de consumo dominante apresentava como polos opostos. Se a casa [*home*] moderna foi codificada como cosmopolita nas décadas de 1950 e 60, e se o cosmopolitismo foi entendido como um projeto de paz, essas imagens perturbaram fundamentalmente essas suposições. Nos discursos dominantes, o lar [*home*] moderno deveria ser um lugar separado das realidades da guerra, um lugar ideal para o qual os soldados americanos, *GIs*, que lutaram no Vietnã deveriam *voltar* depois de sua jornada heroica para defender o modo de vida ocidental no exterior. Ao justapor imagens que geralmente eram vistas como pertencentes a espaços separados – culturais e geográficos –, a série de Rosler, *House Beautiful*, destruiu essa narrativa e, assim, tornou o caseiro [*homely*] pouco familiar [*unhomely*] e o familiar estranho [*uncanny*]. Ao fazer isso, as imagens substituíram o cosmopolitismo ficcional da casa [*home*] como uma unidade de consumo moderna pelo violento “cosmopolitismo” da guerra como o contexto histórico genuíno dessa casa, geralmente escondido sob suas superfícies brilhantes.

Há uma afinidade eletiva entre o trabalho de Rosler, seus efeitos no espectador e meus próprios encontros inesperados nos arquivos do período pós-guerra, onde o material apareceu repetidamente em contextos aos quais não pertencia de acordo com o conhecimento habitual. O lar [*home*] da cultura de consumo do pós-guerra, que eu esperava que obedecesse a uma certa estrutura de percepção, acabou sendo assombrado por coisas que apareciam no lugar “errado”. Comecei a explorar como os textos e imagens do período encapsulavam conexões históricas perturbadoras e, simultaneamente, tornavam essas mesmas conexões invisíveis. Esse efeito funcionou principalmente por meio do poder icônico, silencioso e aparentemente a-histórico do mundo material

8. Pode-se ver uma seleção de fotografias dessa série em: <https://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-1967-1972>. Uma análise aprofundada da série é fornecida por August Jordan Davis em *Bringing the War Back Home. The Anti-War Photomontages of Martha Rosler (1967-2008)* (Ph.D. University of Liverpool, 2011).



das mercadorias, que são as coisas mesmas que tornaram “bela” a casa da Alemanha Ocidental do pós-guerra.⁹

AN UNHOMELY HOME – “UMA CASA NÃO CASEIRA”

Em 1957, foi lançado na Alemanha Ocidental um longa-metragem intitulado *Franziska*, que contava a história de um amor entre uma mulher que encontra seu lugar na Alemanha Ocidental como *designer* de bijuterias modernas e seu marido Stefan, que vive uma vida sem raízes, viajando pelo mundo como repórter.¹⁰ Depois de ter redecorado com bom gosto a antiga casa [*home*] de Stefan, Franziska desenvolve sua própria carreira e vende suas joias para “Munique”, “Chicago” e “Baltimore”. O final feliz acontece quando Stefan, o marido, acaba se tornando o editor fotográfico de uma famosa revista de estilo de vida da Alemanha Ocidental. Em um momento em que o chamado “milagre econômico” estava a todo vapor na Alemanha Ocidental, o filme *Franziska* deu à estética da casa um papel crucial na definição dos dois personagens principais e seus desafios. Ao fazê-lo, ecoou muitas das ideias difundidas em revistas de estilo de vida e jornais da época. A mistura caótica de souvenirs globais e móveis antiquados na antiga casa de Stefan incorpora a deficiência moral deste, enquanto Franziska cria para ambos um lugar – moral e esteticamente – adequado na Alemanha Ocidental do pós-guerra e no mundo ocidental. Quando Stefan finalmente entende o valor desse tipo de casa, os dois resolvem o conflito e tornam-se cidadãos bem-sucedidos da globalização da república de consumidores da Alemanha Ocidental.¹¹

Franziska encaixa-se muito bem na ênfase do momento no *design* de interiores e na internacionalização. Em 1952, a exposição do Plano Marshall – “Estamos construindo uma vida melhor” – apresentou com sucesso a ideia de uma

9. Minha abordagem é influenciada pelo conceito de mito de Roland Barthes. Enquanto Barthes expôs o trabalho ideológico do mito dentro de uma estrutura marxista que pressupunha uma estrutura social burguesa em grande parte imutável, foco sobretudo como mitos pós-guerra trabalharam com (e criaram certas percepções sobre) rupturas histórico-temporais, rastreando sua genealogia no tempo através dessas rupturas. Cf. BARTHES, Roland. *Mythologies*. Selecionado e traduzido por Annette Levers. London: Vintage Books, 2009.

10. Mais tarde, o filme também circulou sob o título *Auf Wiedersehen, Franziska!* (FRG 1957, CCC Filmkunst Production), dirigido por Wolfgang Liebeneiner.

11. Tomo emprestado o termo “república de consumidores” de: COHEN, Lizabeth. *A Consumer's Republic. The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. New York: Vintage Books, 2004.

estética reconhecidamente moderna da casa [*home*] na Europa Ocidental e nos Estados Unidos.¹² A ideia não foi apenas bem-vinda nas publicações intelectuais da Alemanha Ocidental, mas também em revistas populares de estilo de vida. Em 1957, a exposição internacional de arquitetura *Interbau* em Berlim ajudou a moldar a imagem pública da Alemanha Ocidental como parte de um Ocidente definido pela arquitetura e pelo *design* de interiores modernos, exibindo móveis de *designers* internacionais.¹³ No mesmo ano, uma importante revista feminina convidou os leitores a se imaginarem como os habitantes “alegres, sociáveis e cosmopolitas” de interiores decorados com objetos de diferentes países ocidentais.¹⁴ No discurso do internacionalismo do *design* moderno, sua manifestação semelhante em diferentes países ocidentais refletia uma “semelhança” cultural básica.¹⁵ A cenografia do filme *Franziska* assemelhava-se aos aconchegantes modelos de interior internacionalizados promovidos pelas revistas de estilo de vida da Alemanha Ocidental, enquanto a exportação das bijuterias por Franziska acentuava as relações comerciais globais da Alemanha.

Franziska, portanto, reflete de muitas maneiras uma história familiar sobre um caráter cosmopolita em evolução do consumismo pós-guerra e da modernidade estética na Alemanha Ocidental. Nessa história, a modernidade do consumidor foi um mediador crucial que permitiu à Alemanha Ocidental se abrir para um futuro como um membro vital do mundo ocidental, deixando para trás o passado violento e nacionalista do Terceiro Reich. Encontrei o filme no início de meu processo de pesquisa, muitos anos atrás, e fiquei animada com a forma como ele encapsulava perfeitamente tantos aspectos do imaginário popular e político da época que eu havia discernido em outro material. Depois de um tempo, porém, descobri que o filme era uma refilmagem de um filme nazista de 1941, intitulado *Goodbye, Franziska!*¹⁶ Em grande medida, a refilmagem contava a mesma história do original, com duas exceções: no original, Franziska acaba abandonando sua carreira como *designer* e, mais importante, o personagem

12. CASTILLO, Greg. Domesticating the Cold War. Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany. *Journal of Contemporary History*, v. 40. n. 2, p. 261-288, 2005.

13. HEILIGER, Otto. Architektur. Interbau. *Der Spiegel*, n. 48, p. 48-53, 31 jul. 1957; LIETZMANN, Sabina. Wohnen im fließenden Raum. Impressionen von der Interbau in Berlin. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, p. 11-12, 25 jul. 1957.

14. Das Brigitte-Zimmer, *Brigitte*, n. 13, p. 20-21, jun. 1957.

15. Deutscher Werkbund Berlin (Ed.), *Wohnen in unserer Zeit. Wohnungsgestaltung der Interbau*, publicado por ocasião da Interbau Berlin 57 (Darmstadt: Verlag Das Beispiel, 1957, p. 2-3).

16. *Auf Wiedersehen, Franziska!*, Alemanha, 1941, Terra-Filmkunst GmbH, dirigido por Helmut Käutner.



masculino percebe o valor da casa [*home*] de sua família para saber por que ele tem que deixar sua casa novamente e “defendê-la” como um soldado no início da guerra nazista.

Esse final deu a *Goodbye, Franziska!* um significado político nítido. O filme estreou em abril de 1941, apenas dois meses depois de a Alemanha atacar a União Soviética e começar aquilo que os historiadores chamam de “guerra de extermínio” no Oriente.¹⁷ O principal objetivo dessa segunda fase da guerra era estender o império alemão à Europa Oriental de modo colonizador. Sua agenda racista manifestou-se na guerra extraordinariamente brutal contra os habitantes nativos considerados “racialmente inferiores” e no assassinato sistemático da população judia e de outros grupos excluídos. Conduzindo ao começo dessa fase da guerra, *Goodbye, Franziska!* foi um grande sucesso junto ao público alemão e possivelmente exerceu um papel na conquista do apoio dos alemães.¹⁸ O filme contava a história de como a persistência feminina e um lar [*home*] alemão ideal ajudaram a canalizar a forma aventureira e sem raízes do personagem masculino em sua disposição para servir ao bem maior da família e da nação.

A descoberta desse filme produziu um enigma quando se trata de entender sua refilmagem. O que significava que esse filme do pós-guerra – que tão perfeitamente representava elementos culturais em geral interpretados como um modo de definir a Alemanha Ocidental *para além* de seu passado nazista – fosse, na verdade, a refilmagem de um filme profundamente enredado na cultura nazista?¹⁹ Assim como a série *House Beautiful*, de Rosler, esse novo *insight* repentinamente juntou pedaços do passado que normalmente eram percebidos como separados, e assim fizeram aparecer como infamiliars [*unhomely*] pedaços normalmente apresentados como familiares [*homely*]. A descoberta dessa refilmagem levou-me a uma jornada inesperada para visitar alguns pilares simbólicos e narrativos da modernidade do consumidor da Alemanha Ocidental e explorar sua relação cultural com histórias de violência.

17. HEER, Hannes; NAUMANN, Klaus (Eds.). *War of Extermination. The German Military in World War II*. New York: Berghahn, 2009.

18. De acordo com o *Deutsche Tagespost* de 1957, o primeiro filme *Franziska* foi “o sucesso do ano de 1941”. Ver “Auf Wiedersehen, Franziska. Ruth Leuwerik auf Marianne Hoppes Spuren Ihr Partner Carlos Thompson”, *Deutsche Tagespost*, 14 jun. 1957.

19. *Goodbye, Franziska!* ainda foi exibido nos cinemas do Terceiro Reich até 1944. Ver a base de dados austríaca Anno: <http://anno.onb.ac.at/> (22 jan. 2019).

A modernidade cosmopolita do pós-guerra surgiu, a partir dessa exploração, com um caráter mítico contado e recontado, até que fosse percebido como uma verdade autoevidente. Essa história mítica encapsulava traços de relações de violência, passadas e presentes, em uma forma que tornava tais traços invisíveis. Ao fazê-lo, contudo, continuava uma estrutura que havia, de início, permitido essas relações de violência.

EM CASA NO MUNDO 1957/1941

Goodbye, Franziska!, de 1941, transmite aspectos centrais da visão de mundo dos nazistas e conecta a moralidade e estética do lar [*home*] a visões de um império alemão em agressiva expansão. O filme também expõe os perigos alienadores de imergir a si mesmo em culturas exóticas e traz à tona o sacrifício e a persistência femininos.²⁰ A refilmagem de 1957 substitui o prospecto do original de um futuro brilhante a ser assegurado por meio de um expansionismo militar ao destacar a promessa pacífica tanto dos consumismos estéticos quanto do *boom* de exportação da Alemanha Ocidental. Esse novo final, por óbvio, desviou-se de forma aguda do projeto nazista de conquistar violentamente um novo *espaço vital* [*living space*] colonial no Oriente que deu forma a *Goodbye, Franziska!*.

Interpretar o *Franziska* de 1957 à luz do *Goodbye, Franziska!* de 1941, todavia, traz uma nova perspectiva quanto à promoção da estética do lar [*home*] moderno pós-guerra e à relação imaginada dos consumidores da Alemanha Ocidental com o mundo em geral. Em 1941, a versão nazista da conquista colonial em sua relação próxima com o bom lar [*home*] alemão foi apresentada como a alternativa necessária à vida aventureira do personagem masculino, que o alienava de seu lar [*home*], sua nação e seu *Volk*. Em 1957, esse resultado foi substituído pelo sonho consumista de um mundo bem organizado e esteticamente harmonioso, embutido em uma rede transnacional de circulação de mercadorias. Esse sonho consumista, no entanto, ainda estava relacionado ao mundo em geral de uma maneira que continha muitos ecos do filme original. O filme *Franziska* de 1957

20. Quanto ao caráter ideológico e propagandístico do filme em geral, ver: COURTADE, Franzis; CADARS, Pierre. *Geschichte des Films im Dritten Reich*. Munich/Vienna: Carl Hanser Verlag, 1975. p. 213-214; REIMER, Robert C. Turning Inward: An Analysis of Helmut Käutner's *Auf Wiedersehen, Franziska*; *Romanze in Moll*; and *Unter den Brücken*. In: REIMER, Robert C. (Ed.). *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich*. Rochester: Camden House, 2000. p. 214-239.



transmitiu sua mensagem pós-guerra ao revisitar, reproduzir e adaptar muito da história original e de seus significados políticos implícitos. O filme representou o mundo fora do Ocidente com um caráter exótico encantador, desorientador e pernicioso, que deveria ser controlado, domesticado e integrado a uma casa projetada nas linhas de princípios estéticos moralizados.

Ao centro de ambas as narrativas cinemáticas há a ideia de um modo certo e um errado de estar em casa no mundo. Franziska incorpora o modo *certo* com seu senso de dever, enquanto o personagem masculino, que se chama Stefan em 1957 e Michael em 1941, incorpora o modo *errado* com sua vida instável e desenraizada. Em suas jornadas aventurosas, o personagem masculino corre o risco de ser sugado e se perder em mundos exóticos. Por meio desses temas e de sua encenação visual e aural, os filmes reforçam estereótipos negativos e positivos ao pôr em contraste cenas estrangeiras e domésticas. Em um momento crucial das duas versões do filme, o personagem masculino recebe uma carta informando-o sobre o nascimento de seu filho na Alemanha, enquanto ele se encontra festejando em um bar em um cenário exótico, cercado por mulheres lascivas e jazz. Com sua exposição ao excesso alcoólico e sexual, a cena mostra os perigos de uma vida desenfreada em um meio caótico, cultural e racialmente misto, em contraste com o bem-ordenado lar [*home*] alemão, habitado por Franziska e seu filho, para os quais o personagem masculino retorna prontamente com a resolução de se casar e entrar em uma vida respeitável.

Crucialmente, no entanto, o filme identifica de modo sistemático esse contraste de personagens e “estar-no-mundo” ao relacionamento igualmente contrastante dos dois personagens principais com a cultura material doméstica. O perigo do afastamento do personagem masculino de suas raízes culturais é retratado em sua antiga casa herdada, caracterizada, acima de tudo, pela mistura caótica, sobrecarregada e eclética de mobílias velhas e suvenires exóticos advindos do mundo todo. Quando Stefan/Michael guia Franziska por sua casa, ele explica que os pega aleatoriamente em algum lugar e rapidamente perde seu interesse neles. Franziska rejeita moralmente a relação dele com os objetos enquanto reconhece o valor estético de algumas peças exóticas. Essa oposição entre os dois personagens é ainda mais bem estabelecida quando eles se encontram pela segunda vez em Berlim, onde Franziska, nesse meio-tempo, começou uma vida independente como *designer*. Os dois filmes constroem uma oposição aguda entre o interior eclético da casa herdada por Michael/Stefan e o apartamento moderno em Berlim de Franziska, que ela descreve como uma incorporação de seu caráter.

No filme de 1941, a casa antiga de Michael reaparece reddecorada por Franziska com paredes brancas, mais bem-ordenado e mais espaçoso. Em vez de objetos exóticos, vemos poltronas antigas recém-reformadas com elegantes estampas em caxemira. Por mais que não seja um interior moderno em estrito senso, ele certamente evoca princípios Werkbund com seu claro arranjo espacial e ordem estilística. A incorporação seletiva de dois objetos exóticos lhes dá um lugar apropriadamente subordinado dentro da estética adequada de uma casa alemã.

Considerando que alemães encontraram a politização fascista da “*living culture*” [*Wohnkultur*] alemã, no sentido de princípios Werkbund de estética moderna, em incontáveis mídias da época, o uso habilidoso pelo filme do mundo silencioso de objetos fortaleceu sua mensagem ideológica.²¹ O *design* do *set* e seu lugar na narrativa ligam estreitamente a conversão de Michael ao valor da vida familiar com ideias dominantes sobre o significado da estética do lar [*home*], como foram disseminadas durante o Terceiro Reich. Quando Franziska reddecora o que antes era a casa ecleticamente mobiliada de Michael, ela a integra a um novo nacional, como um todo, em construção. Quando Michael é chamado a servir à causa de uma Alemanha Grandiosa, ela lhe explica que seu desejo de “conquistar mundos a qualquer custo” faz sentido apenas em sua conexão com o “lar” [*home*] – que efetivamente significava a casa alemanizada do projeto Nacional-Socialista.²²

No filme de 1957, o interior da casa reddecorada de Stefan é igualmente contrastado com o mundo exótico no qual os limites entre Europa e não Europa, branco e não branco se dissolvem. Os alegres acentos amarelos do interior da casa da família são reminiscentes das cores vivas que eram promovidas enfaticamente em revistas da época como parte de uma casa moderna internacionalizada, que atualizou os princípios Werkbund para a era pós-guerra. As paredes brancas podem ser vistas nesse contexto como uma metáfora para o direcionamento

21. Sobre o *design* moderno e o Werkbund durante o nacional-socialismo, ver: BETTS, Paul. *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 23-73; CAMPBELL, Joan, *The German Werkbund. The Politics of Reform and the Applied Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1978. p. 243-288; WEISLER, Sabine (Ed.). *Design in Deutschland 1933-45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im, Dritten Reich*. Gießen: Anabas-Verlag, 1990; NERDINGER, Winfried (Ed.). *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*. München: Prestel-Verlag, 1993; SCHÄFFERS, Stefanie. *Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung ‘Schaffendes Volk’, Düsseldorf 1937*. Düsseldorf: Droste-Verlag, 2001.

22. Citação de Emi Ehm. Auf Wiedersehen, Franziska! *Völkischer Beobachter*, Vienna, 17 maio 1941, p. 4.



de Stefan à vida sedentária “branca” que contém seguramente os elementos “negros” restantes na forma de máscaras africanas em suas paredes.

No fim do filme de 1941, mapas mostram o movimento do Exército antes de Michael sair para a guerra. No fim do filme de 1957, vemos Stefan em seu papel como editor fotográfico, parado em frente ao mapa-múndi dentro do interior moderno do escritório da revista, dando conselhos de viagens à Ásia a seus correspondentes. As últimas cenas mostram o casal reconciliado dentro de um apartamento recém-alugado brilhante e moderno, mas ainda vazio. Críticos do filme de 1957 frequentemente o compararam com o original, cujo emaranhamento com a propaganda nazista era referido de uma maneira autoevidente.²³ O novo final foi apreciado como uma virada moralmente melhorada ou “redentora” do enredo, mas também criticado como implausível. Para muitos críticos, a memória do *Goodbye, Franziska!* de 1941, por óbvio, estava conectada fortemente com um sentimento passado de se sentir “em casa”.

A estética da casa e seu relacionamento com mundos estrangeiros são aspectos cruciais de como esses dois filmes procuram produzir uma verdade emocional. Após a guerra, uma nova percepção do relacionamento cultural entre o lar [*home*] e o mundo foi construída nas bases de “economias afetivas” cujas histórias estavam ao mesmo tempo presentes e ocultas.²⁴ A casa moderna da Alemanha Ocidental foi supostamente redimida de seu passado por um cosmopolitismo estético que emergiu ele mesmo de um contexto cultural de um Ocidente ainda não pós-colonial.

O MODERNO COSMOPOLITA E SEUS OUTROS

Se usarmos o termo “cosmopolita” para descrever a internacionalização da casa moderna na Alemanha Ocidental, ele não deve ser entendido como inequivocamente inclusivo. Estudar os significados dessa internacionalização por um ângulo crítico requer reconhecer a longa história intelectual do cosmopolitismo como um projeto de paz que foi concebido, nas palavras de Walter Mignolo, “de uma localização particular: a da Europa, das mais

23. Todas as resenhas estão conservadas no arquivo, *Auf Wiedersehen, Franziska!*. Presseecho, Artur Brauner-Archiv im Deutschen Filminstitut – DIF e.V.

24. AHEMD, Sarah. Affective economies. *Social Text*, v. 22, n. 2, p. 117-139, 2004.

civilizadas nações”.²⁵ No intuito de evitar reproduzir esse padrão, é necessário aplicar um pensamento de fronteira [*border thinking*] e observar o discurso do internacionalismo pós-guerra focando as realidades – pessoas, objetos e aparências estéticas – que estão posicionadas em, ou fora de, suas fronteiras.

O discurso sobre o *design* moderno na Alemanha conectado ao Werkbund alemão, que foi fundado em 1905, promoveu continuamente a ideia de moldar a cultura nacional como “um todo orgânico e estético”, transformando espaços públicos e privados de acordo com as novas ideias sobre boas formas.²⁶ Para o Werkbund, a superioridade e a pureza inerentes à boa forma alemã eram também destinadas a ajudar a conquistar mercados mundiais e legitimar a dominação global. Esse discurso influente é mais conhecido por suas tentativas de desenvolver uma estética socialmente inclusiva e descartar os restos de hierarquias feudais disfarçados de estilos historicistas decorativos. Ao mesmo tempo, no entanto, uma de suas características centrais foi como ele combinou crenças em uma superioridade nacional, e também racial, comum em toda a Europa, com uma dicotomia moral fundamental entre boa e má forma.²⁷

As suposições subjacentes sobre a estética e a nação continuaram a moldar profundamente políticas e propagandas nazistas durante o Terceiro Reich. Nesse contexto radicalizado, o sempre excluído “outro”, o lado feio da boa forma, tornou-se um “outro” que estava alinhado à cultura racializada do Terceiro Reich. Essas ideias eram também relacionadas ao contexto amplo do colonialismo europeu. Para dar um exemplo: a revista *Inner-Dekoration*, que era próxima ao Werkbund, publicou um artigo em 1938 que definia “estilo” como um resultado necessariamente advindo das “formas humanas” da raça e da nação:

25. MIGNOLO, Walter D. The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. *Public Culture*, v. 12, n. 3, p. 721-748, 735, 2000.

26. JENKINS, Jennifer. The Citizen at Home. *Wohnkultur* before World War I. In: ELEY, Geoff; PALMOWSKI, Jan (Eds.). *Citizenship and National Identity in Twentieth-Century Germany*. Stanford: Stanford University Press, 2008, p. 95-107, citação 104.

27. HARDTWIG, Wolfgang. Kunst, liberaler Nationalismus und Weltpolitik. Der deutsche Werkbund 1907-1914. In: *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994. p. 246-273; MACIUIKA, John. *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*. Cambridge UP, 2005; CONRAD, Sebastian. *Globalisation and the Nation in Imperial Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 353-356. Para uma análise que enfatiza a dicotomia entre formas boas e más, ler: JARZOMBEC, Mark. The “Kunstgewerbe”, the “Werkbund”, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 53, n. 1, p. 7-19, 1994.



Oficiais europeus, inclusive missionários, que servem nas colônias precisam voltar à Europa de tempos em tempos [...] de modo a resgatar a forma humana europeia que eles perdem gradualmente nos países de pessoas de pele escura.²⁸

O “outro” racial representa a ausência de uma “expressão de vida” civilizada e evoca um perigo existencial de alienação com que europeus, e alemães, se deparam caso se envolvam muito intensamente com culturas não europeias.²⁹

Em 1952, a exibição do Plano Marshall – “Estamos construindo uma vida melhor” – havia introduzido com sucesso a ideia de uma estética do lar [*home*] reconhecidamente moderna na Europa Ocidental e nos Estados Unidos.³⁰ Precisamos estar interessados nas “fronteiras” do cosmopolitismo do pós-guerra para perceber que, por mais que *GIs* negros tivessem virado parte da vida cotidiana da Europa Ocidental, americanos negros estavam ausentes de todas as imagens promovendo o lar [*home*] americano no exterior e o estilo de vida que ele representava. Que ser ocidental implicava ser branco era um fato aceito como autoevidente e, desse modo, também informou as concepções pós-guerra da casa moderna.³¹ Embora a evocação explícita da raça tenha desaparecido do discurso pós-guerra da Alemanha Ocidental sobre a casa moderna, a dicotomia entre a boa forma moralizada e os desvios duvidosos dela permaneceu soberana. Esse contraste, eu argumento, continuou implicitamente a corroborar uma divisão colonial do mundo. Ao passo que o desenvolvimento desse discurso pós-guerra se entrelaçava com o conceito emergente de Ocidente, seu internacionalismo refletia necessariamente a exclusividade europeia e branca desse “Ocidente”.

A revista da Alemanha Ocidental *magnum* foi fundada em 1953 para prover um fórum internacionalista ocidental sobre o caráter moderno do presente,

28. MICHEL, Wilhelm. Vom “Stil” und was damit zusammenhängt. *Innen-Dekoration*, n. 12, p. 404, 1938.

29. *Ibidem*.

30. A revista do Werkbund *Baukunst und Werkform* publicou uma versão impressa dessa estratégia de exibição visual junto ao artigo de Alfons Leidl sobre a exibição do Plano Marshall. Ver: LEIDL, Alfons. Die Wohnkultur der westlichen Völker. *Baukunst und Werkform*, n. 12, p. 39-50, dez. 1952.

31. A historiadora da arquitetura Dianne Harris tem mostrado recentemente como o imaginário e a prática de casas modernas nos crescentes subúrbios norte-americanos deram continuidade à segregação racial estrutural sob novas formas. Ver: HARRIS, Dianne. *Little White Houses. How the Postwar Home Constructed Race in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Sobre a segregação racial como parte da movimentação pós-guerra para os subúrbios nos EUA, ver também: COHEN. *A Consumer’s Republic*, p. 194-256.

prestando atenção especialmente à forma estética de objetos ordinários. O editorial do primeiro número reformulou uma visão totalizante da sociedade como um todo orgânico e abraçou o *design* moderno como a expressão de um “novo tipo histórico de humano”, chamando qualquer um que “evite esse desenvolvimento” de “desajustado”.³² As imagens apresentavam arquiteturas e *designs* modernos dos Estados Unidos, da Alemanha, da Áustria, da Suíça, da Suécia, da Dinamarca, da Itália e, ocasionalmente, da França e da Inglaterra. As legendas informavam os leitores sobre os *designers* dos objetos e sua origem nacional, a justaposição de imagens informava-os sobre o fato de que eles estavam se deparando com uma aparência esteticamente homogênea do Ocidente.³³

Para a exibição *Interbau* de 1957, arquitetos de países diferentes construíram modelos de habitação social para edificar o novo bairro de Hansa em Berlim Ocidental. A maioria dos arquitetos e *designers* de interiores veio de partes do norte da Europa (especialmente Alemanha e Escandinávia); um pequeno número era francês e italiano. O Brasil foi representado por Oscar Niemeyer e os Estados Unidos, por Walter Gropius.³⁴ O Werkbund publicou um livro que registrava os *designs* dos interiores dos edifícios *Interbau*. O texto saudava o projeto por sua “harmonia global” e os *designers* internacionais por estabelecerem um relacionamento orgânico entre o espaço doméstico e “o ser humano de hoje”.³⁵ A homogeneidade estilística dos modelos de interiores apareceu como a paisagem dos sonhos de um mundo social ideal. O que *não* harmonizava com esses espaços projetados, no entanto, foi visto como uma catástrofe moral, correndo o risco de ficar apartado do social em si. Tanto na primeira edição da *magnum* quanto na publicação *Interbau* do Werkbund, o proclamado caráter internacional do *design* e da arquitetura modernos foi usado para reformular em um nível supranacional suposições antigas acerca do relacionamento entre as estéticas de objetos cotidianos e as imperturbadas “harmonia” e homogeneidade sociais atribuídas previamente à nação alemã. O internacionalismo dessa fantasia teve sua própria estrutura com *designers* alemães, escandinavos e alguns suíços dominando a cena.

32. Wieso modern. *magnum*, n. 1, p. 25-26, 1953.

33. Uma ênfase germânica apareceu também nas legendas, apresentando Richard Neutra, um cidadão americano de ascendência judia austríaca, como “o arquiteto austríaco nos EUA” (*magnum*, n. 1, 1953).

34. Ver: Deutscher Werkbund Berlin, *Wohnen in unserer Zeit*, n. 81.

35. *Ibid.*, p. 2-3, 6-9.



A exclusão, na premissa de hierarquias culturais e raciais, foi elaborada nesse discurso de uma maneira sutil. Um volume ilustrado sobre arquitetura e *design* de interiores modernos internacionais, publicado na Alemanha Ocidental em 1955, apresentou casas que foram construídas por arquitetos do mundo todo e se ergueram na Alemanha, na Itália, nos Países Baixos, nos Estados Unidos, no Japão, na Suíça e na África do Sul. De acordo com o autor, a casa sul-africana poderia perfeitamente ser encontrada na Alemanha, pois “as ideias sobre o habitar e o morar modernos são obviamente compartilhadas pelas pessoas progressistas no mundo todo”, acrescentando que “esse pensamento produz muita esperança e de algum modo, no subconsciente, a crença em um desenvolvimento orgânico de nossa comunidade mais de acordo com a vida mesma”.³⁶ A África do Sul, na época, já havia recebido críticas internacionais por instalar um sistema de segregação racial chamado *apartheid* em 1948.³⁷ Incluir o país dessa maneira em 1955 significou que a “comunidade” internacional em relação a uma casa moderna globalizada, na visão do livro, deveria ser branca.

AS FANTASIAS EXÓTICAS DA CASA MODERNA

Convidar os leitores a mobiliarem suas casas com objetos de *design* de diversos países era, certamente, uma inovação em relação ao passado nazista. Essa nova tendência cosmopolita, no entanto, não incluiu países não europeus ou não ocidentais da mesma maneira. O exotismo e os padrões de pensamento orientalistas tiveram um papel significativo na cultura popular pós-guerra e adentraram o discurso alemão ocidental quanto ao *design* moderno.³⁸ O tapete oriental, com sua presença de séculos na cultura europeia, ocupou um lugar especial, representando tanto a diferença oriental quanto o conhecimento ocidental especializado sobre tradições orientais. Os tapetes orientais também vinham sendo regularmente integrados aos interiores modernos dos anos 1920 em diante. A partir de meados dos anos 1950, o tapete oriental estava presente mais uma vez na Alemanha Ocidental como um produto de qualidade *alemã*,

36. KOCH, Alexander. *Praktisch Bauen + schön Wohnen = glücklich Leben*. Stuttgart: Alexander Koch, 1955. p. 46.

37. DUBOW, Saul. Smuts, the United Nations and the Rhetoric of Race and Rights. *Journal of Contemporary History*, v. 43, n. 1, p. 45-74, 2008, especialmente 47-48; ver “Malan nationalists want total segregation”. *Life Magazine*, p. 114, 18 set. 1950.

38. SIMON, Sunka. Der vord're Orient. Colonialist Imagery in Popular Postwar German *Schlager*. *The Journal of Popular Culture*, v. 34, n. 3, p. 87-108, 2000.

produto que habilmente se apropriou da influência estrangeira e era compatível com interiores modernos.³⁹

Embora o “africano” e o “oriental” suscitasse diferentes conjuntos de associações, ambos eram identificados com culturas inferiores e falta de civilização, de maneira tal que foi possível posicionar os ideais de consumo pós-guerra contra eles e acima deles. Um anúncio que continha ambas as versões de exotismo foi publicado em março de 1958 pela Besmer Carpets.⁴⁰ Ele mostra cinco adultos, alguns acomodados em um sofá moderno, outros em pé ao redor deste e de uma mesa de madeira, na borda extrema de um grande tapete oriental. No centro da cena, o homem da casa sorri e aponta com seu indicador para uma máscara africana, sustentada por uma mulher a seu lado. Na outra mão, o homem segura uma brochura impressa. Uma segunda máscara africana está sobre a mesa. O que faz desse anúncio especial é a combinação do tapete oriental com itens de interior modernos e objetos africanos. Por meio da relação física entre as pessoas e esses objetos, a cena irradia um senso de mestria e propriedade cultural. O homem aponta para a máscara com um gesto que fala tanto de seu conhecimento especializado quanto de seu orgulho como dono. Enquanto o tapete, chamado de “obra-prima”, representa a apropriação europeizada de uma influência cultural estrangeira pela esfera idealizada da casa moderna, a máscara é posicionada como um objeto estrangeiro exótico que é subjugado por um regime superior de conhecimento e poder.

Publicado apenas um ano depois de *Franziska* chegar às telas de cinema, o anúncio mostra semelhanças com o uso de máscaras africanas no filme. Na casa redecorada em Passau, as máscaras africanas ocupam um lugar especial. Elas pairam na cena em que o pai de Franziska dá um sermão em Stefan antes de aceitá-lo como genro e estão visíveis quando Franziska acusa Stefan, durante uma discussão central, de tratá-la como a uma de suas “curiosidades agradáveis”.⁴¹ É possível, portanto, ler a presença das máscaras africanas não apenas como um sinal da expertise estética de Franziska, mas também como uma advertência do perigo iminente de que Stefan recaia em um mundo de

39. ERDMANN, Kurt. *Europa und der Orientteppich*. Berlin and Mainz: Florian Kupferberg, 1962; Ein Brigitte-Zimmer für ihn: Hier arbeitet der Hausherr. *Brigitte*, n. 19, p. 66-67, 9 set. 1958.

40. “Der Besmer – ‘Micado’ ist ein Meisterstück”, anúncio do tapete Besmer, *Constanze*, n. 6, 19 mar. 1958, p. 67.

41. A segunda cena está disponível no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=G_1POm3V9Bw. Acesso em: 10 ago. 2021.



ambiguidade cultural e racial que o aliene de sua casa. O lançamento do filme coincidiu com uma atenção crescente em relação a antiguidades e objetos de arte não europeus em revistas de estilo de vida. A revista *Constanze* relatava o explosivo negócio de antiguidades e convidava os leitores a “brincarem de exploradores”, desvendarem os “segredos” dos objetos e estabelecerem com estes uma “relação interna”. O artigo apresentava uma parede inteira cheia de máscaras não europeias cuja função original, explicava, era “afastar demônios”.⁴² Máscaras africanas e outras obras de arte “primitivas” eram, ainda assim, uma visão rara nas representações pós-guerra de interiores modernos.⁴³

Daniel Sherman identificou um tipo específico de “fantasia cosmopolita” em revistas francesas do início dos anos 1960, fantasia que combinava o *design* de interiores moderno e objetos de arte primitivos, evitando ideias mais antigas sobre hierarquias estéticas. Contra o pano de fundo da Guerra da Argélia, esse novo “estilo de associação” oferecia “aos franceses uma maneira de reafirmar seu *status* global com base em sua proeza cultural transnacional, e não na dominação imperial”.⁴⁴ Enquanto revistas de *design* francesas ainda apresentavam interiores “coloniais” até 1960, obras de arte primitivas e o “oriental” emergiram, nas páginas de *design* da Alemanha Ocidental ao final dos anos 1950, como exóticas no sentido do “espaço de um Outro, fora e além dos confins de uma ‘civilização’”, e assim convidavam leitores alemães a assumirem um lugar de conhecimento superior enquanto consumidores ocidentais.⁴⁵

Mesmo sem um império colonial além-mar em violenta dissolução, a contínua descolonização na África deixou suas próprias marcas no discurso alemão

42. “Keine Angst vor Antiquitäten!”. *Constanze*, n. 12, p. 28-20, 30 maio 1956. O número da *Constanze* em que o anúncio da Besmer apareceu pela primeira vez também apresentava um artigo sob o título “A arte não tem de ser cara”, sobre moldes de gesso de esculturas egípcias, assírias e budistas a preços acessíveis. “Kunst muss nicht teuer sein”, *Constanze*, n. 6, 19 mar. 1958.

43. No *Innen-Dekoration* dos anos de nazismo, objetos exóticos eram igualmente escassos. Ocasionalmente, pequenos artefatos não europeus apareciam em modelos de interiores, mas tais exemplos não eram acompanhados de discurso: uma máscara asiática aparece no fundo de um interior projetado por um arquiteto alemão dos Sudetos, *Innen-Dekoration*, n. 12, p. 402, 1938; uma máscara africana aparece na parede de um “apartamento de um amigo das artes”, *Innen-Dekoration*, n. 10, p. 287, 1941.

44. SHERMAN, Daniel J. Post-Colonial Chic: Fantasies of the French Interior, 1957-62. *Art History*, v. 27, n. 5, p. 770-805, 2004; SHERMAN, Daniel J. *French Primitivism and the Ends of Empire, 1945-1975*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. p. 83.

45. BONGIE, Chris. *Exotic Memories. Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*. Stanford University Press, 1991. p. 4-5.

ocidental. Em 1956, a revista *Constanze* anunciava: “Os ‘selvagens’ não vivem tão desconfortavelmente, afinal de contas”, e apresentava exposições de um museu étnico em quatro fotografias com uma jovem sorridente tentando sentar-se em ou comer com “utensílios domésticos” de Camarões, do Congo e do Amazonas, utensílios que eram todos caracterizados como “surpreendentemente simples, funcionais e mesmo belamente fabricados. Eles se encaixam de maneira exata com o ambiente e com as pessoas que os utilizam. Algo que não pode ser dito sobre algumas das mobílias modernas em nossas casas”.⁴⁶

Incluir, de tal maneira irônica, obras de arte africanas na área da vida moderna com sua ênfase típica sobre o “simples” e o “funcional” efetivamente sublinhava a posição dessas obras fora de qualquer civilização séria. A ambiguidade da peça, no entanto, indicava que *algo* havia começado a se deslocar, e que os jornalistas começavam um grande esforço para modificar as suposições profundamente entranhadas quanto a hierarquias raciais. Oito meses depois, a mesma revista declarava, autorreflexivamente, que a recente independência de Estados africanos precisava mudar “nossa imagem dos negros”, que começavam a “estudar astrofísica”, enquanto “em nossos pensamentos ainda decoramos essas pessoas com pérolas de vidro e bandeiras de algodão coloridas”.⁴⁷

No filme *Franziska*, de 1957, a personagem titular emerge como a heroína atual para o milagre econômico da Alemanha Ocidental, porque vende suas joias a consumidores no mundo transatlântico mais amplo. Esse sucesso ecoa o prestígio reavido pela República Federal em um hemisfério ocidental que se definia como cosmopolita, mediante relações internacionais de troca e um consumismo informado por um *design* moderno que viera a definir a estética do “Ocidente”. Quando essa geografia moral pós-guerra ganhou relevo cultural, no entanto, ela ainda repousava na suposição fundacional de uma superioridade branca e europeia, apesar do fato de que esse fundamento simultaneamente começava a decompor-se. Em uma cena, Franziska trabalha em suas joias enquanto seu filho brinca no chão, a seu lado. Quando ela pergunta ao filho “Bertie, o que você está fazendo aí?”, ele responde “anéis de nariz para os negros”.⁴⁸ A revista

46. “Die ‘Wilden’ wohnen gar nicht so unbequem: Sitzen Sie doch mal afrikanisch!”. *Constanze*, n. 6, p. 115, 7 mar. 1956.

47. “Unser Weltbild hängt schief! Constanze fotografierte junge Ausländerinnen: Wir kommen direkt aus Afrika”. *Constanze*, n. 24, p. 36-39, 14 nov. 1956.

48. Essa cena também foi percebida por Annette Brauerhoch: “Fräulein” und Gls. *Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Nexus, 2005. p. 227.



Brigitte já havia relatado em 1954 a influência da indumentária cerimonial tribal africana sobre as bijuterias europeias modernas.⁴⁹ Embora tal influência seja estilisticamente discernível nas peças de joalheria exibidas em *Franziska*, a cena, por outro lado, ilustra como uma África primitiva imaginada serve como um ponto de referência negativo em relação à contribuição positiva de *Franziska* a uma Alemanha Ocidental orientada para a exportação.⁵⁰

PENSANDO COM O INFAMILIAR [*UNHOMELY*]

De acordo com Homi Bhabha, “o infamiliar [*unhomely*] é o choque do reconhecimento do mundo-na-casa, da casa-no-mundo”.⁵¹ Nos romances pós-coloniais que Bhabha discute, o “infamiliar” traz um indizível e doloroso passado à esfera mesma, a casa, que deveria proteger-se dele. O “infamiliar” [*unhomely*] de Bhabha é uma tradução literal do “*unheimlich*” (estranho) de Freud, que o havia definido como “o que fora uma vez *heimisch*, doméstico, caseiro, familiar”, acrescentando que “o prefixo ‘un’ é o símbolo [*token*] do recalque”.⁵² A dinâmica familiar, caseiro [*homely*] versus infamiliar [*unhomely*] (*heimisch vs. unheimlich*), na formulação de Freud, depende de uma experiência que muda pelo tempo. O infamiliar aparece quando o recalcado rompe a superfície do consciente no que costumava ser caseiro e familiar. O recalcado sempre esteve lá, mas seu *status* agora mudou. Ele costumava ser contido dentro da casa [*home*] de modo a preservar o caráter caseiro dessa casa, no sentido de familiar, seguro e confortável. Quando o infamiliar pode ser experimentado, essa contenção, portanto, já deve ter desenvolvido algumas rachaduras.

O filme *Franziska*, de 1957, construiu um mundo firmemente posicionado no presente e orientado para o futuro brilhante da Alemanha Ocidental como país-modelo do Ocidente. Ele mostrou a gênese de uma casa para a qual o personagem masculino retorna ao transformar sua vida aventureira, de viagem para mundos exóticos alienantes, em uma vida que se encaixa no novo cosmopolitismo consumidor. Descobrir o filme nazista original *Goodbye, Franziska!*, contudo, repentinamente expôs o *Franziska* pós-guerra como saturado por “passados

49. “Aus Afrika nach Europa”. *Brigitte*, n. 25, p. 33, 1º dez. 1954.

50. Ver também o anúncio “Wie die Neger!”, SABA Radio advertisement. *Constanze*, n. 7, p. 43 mar. 1950.

51. BHABHA, Homi. The World and the Home. *Social Text*, n. 31/32, p. 141-153, citação 141, 1992.

52. BHABHA, Homi. The World and the Home. p. 146-47.

irrepresentados que assombam o presente histórico”.⁵³ O vínculo estreito conectando os dois filmes pela ruptura histórica de 1945 era autoevidente e não problemático para seus espectadores contemporâneos, mas me confrontou com uma realidade que experimentei como infamiliar [*unhomely*] por duas razões: primeiro, o cosmopolitismo pós-guerra ainda funciona como uma “casa” [*“home”*] cultural; segundo, o recalcado que contém já rachou a superfície.

O resultado da Segunda Guerra Mundial *não* foi um momento pós-colonial, porém gerou mitos, incluindo-se histórias sobre viajar e regressar à casa as quais, consciente ou inconscientemente, ainda informam muito de nosso pensamento. A atração do cosmopolitismo moderno como imaginário político na Alemanha Ocidental consistia, em uma medida considerável, em sua capacidade de obscurecer sua própria história e transmitir mundos visuais e narrativos que pareciam familiares [*homely*] porque ambos continham e ocultavam as marcas de um passado e um presente violentos dentro de si. O poder desse mito apoiava-se no entrelaçamento histórico de um – ainda superficial – consenso pós-fascista na Alemanha Ocidental e um – enfraquecido, mas persistente – paradigma colonial que incluía a superioridade branca e dominava a maior parte do “Ocidente”. Como o legado do colonialismo em todas as suas formas é reconhecido hoje como um dos maiores desafios culturais no caminho de um futuro mais humano e menos destrutivo, o recalcado pode aparecer na forma de um sentimento infamiliar [*unhomely*] que nos urge a enfrentar a estranheza de nossa própria casa e perguntar, com Toni Morrison: “por que minha chave encaixa na fechadura?”.⁵⁴

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA E DOS TRADUTORES

Natalie Scholz é professora assistente de História Moderna e Contemporânea do Departamento de História da Universidade de Amsterdam. PhD em História, pela Universidade de Münster. Sua pesquisa é focada na intermediação cultural e emocional entre regimes políticos modernos e identidades étnicas, (trans) nacionais e de gênero.

Priscila Rossinetti Rufinoni é mestre em História da Arte e doutora em Filosofia, ambos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professora

53. BHABHA, Homi. *The World and the Home*. p. 147.

54. BHABHA, Homi. *The World and the Home*. p. 141.



de Filosofia e Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Entre as principais publicações, estão os livros *Juízos estéticos: Kant e a arte moderna*, publicado em 2019 pela UnB, e *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*, publicado em 2006 pela CosacNaify/Fapesp.

Pedro Oliveira Braule é mestrando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB). Bacharel em Arquitetura pelo Centro Universitário de Brasília. Pesquisador do Ambiente 33 – Especialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.

Yuri de Lavor é graduando em Filosofia pela Universidade de Brasília (UnB). Membro da equipe editorial da *Pólemos* – Revista dos Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília.



RUÍNAS, PAISAGENS URBANAS E ORNAMENTOS: A EDUCAÇÃO DO OLHAR COMO FORMAÇÃO ESTÉTICA. NOTAS SOBRE AS VIAGENS DE SIMMEL À ITÁLIA

WANDERSON BARBOSA DOS SANTOS

RESUMO

O fio reflexivo de nosso argumento é uma aproximação entre o conceito de formação cultural e os escritos de viagem [*Reisenschriften*] de Georg Simmel sobre as cidades italianas de Roma, Florença e Veneza. Na história intelectual alemã, o conceito de *Bildung* (formação cultural) tem papel preponderante entre ensaístas, literatos e cientistas. Os ensaios de Simmel sobre as cidades italianas refletem sobre os princípios de cultivo da personalidade e da formação humanista e, nesse sentido, inserem-se em uma ampla tradição de pensadores alemães como Moritz e Goethe.

INTRODUÇÃO

Na história intelectual alemã, o conceito de *Bildung* (*formação cultural*) tem papel preponderante entre ensaístas, literatos e cientistas. O movimento do conceito de formação cultural assume para a intelectualidade alemã um lugar de protagonismo, sobretudo ao se apresentar como um conceito crítico aos atributos da formação moderna burguesa. Em contraponto à ideia de especialização do trabalho, o conceito de *Bildung* congrega as intenções de formação multifacetada do indivíduo, do cultivo da personalidade harmônica, da incorporação da experiência estética e do protagonismo das artes na educação humanista do indivíduo.

O fio reflexivo de nosso argumento é uma aproximação entre o conceito de formação cultural e os escritos de viagem [*Reisenschriften*] de Georg Simmel sobre as cidades italianas de *Roma, Florença e Veneza*. As viagens realizadas pelo

autor nos anos de 1898, 1906 e 1907 são decisivas para um aperfeiçoamento das questões estéticas que circundam o conceito de formação cultural. Os ensaios de Simmel sobre as cidades italianas refletem sobre os princípios de cultivo da personalidade e a formação humanista e, nesse sentido, inserem-se em uma ampla tradição de pensadores alemães como Karl Philipp Moritz e Johann Wolfgang Goethe. Nosso argumento divide-se em duas partes complementares. No primeiro momento, olhamos a questão do ponto de vista dos ensaios de Simmel. Na etapa conclusiva, destacamos como os ensaios do autor inserem-se em uma tradição de viagens de formação cultural.

AS VIAGENS DE SIMMEL - ROMA, FLORENÇA E VENEZA

Nos ensaios *Roma* (1898), *Florença* (1906) e *Veneza* (1907), Simmel transita no universo cultural italiano, movimentando-se no terreno conceitual do ideal de *Bildung*. Sua interpretação leva em consideração o papel da concepção de cultivo individual, da personalidade multifacetada e do desenvolvimento humanista e seu papel essencial na configuração conceitual de *Bildung*. A própria concepção de viagem que contorna seus ensaios passa a compor o panorama crítico do conceito de formação, na medida em que viagem significa acréscimo de experiência e enriquecimento a partir do desconhecido, isto é, um reaprendizado.

Nos escritos de viagem de Simmel, a formação cultural entrelaça-se com uma compreensão do lugar da cultura italiana na formação de uma ideal humanista de desenvolvimento individual. Do ponto de vista de uma leitura da história das ideias, os ensaios de Simmel reforçam os laços entre a intelectualidade alemã e as paisagens culturais italianas que, desde Goethe e Moritz, instituem uma primazia da viagem de formação como parte constitutiva de um processo de aperfeiçoamento estético e intelectual. O ensaio de Simmel sobre *Roma* interroga justamente a questão da contemplação da cidade como obra de arte.

Uma cidade como obra de arte congrega os diferentes fragmentos arquitetônicos em uma noção de totalidade. A sintonia entre as partes descontínuas da cidade é conferida por uma visão de harmonia entre as particularidades que definem uma configuração estética. Para Simmel, Roma desafia a noção de totalidade orgânica ao se apresentar como fluxo entre passado e presente. Isto é, do fragmento da ruína à construção moderna, a cidade impõe uma nova concepção de ambiente estético. Roma, como cidade obra de arte, realiza-se na forma específica de harmonização que Simmel aponta em uma concepção de atemporalidade.

Do ponto de vista do ideal de formação cultural, Simmel sublinha a imposição de um tipo específico de contemplação de Roma. Para ele, a cidade reivindica



um aperfeiçoamento do olhar, na medida em que o descompasso entre a construção milenar e a edificação contemporânea depende de uma dilatação das capacidades imaginativas do observador. Para absorver a aparente contradição temporal, no entender de Simmel, deve-se repensar a concepção de tempo como uma totalidade essencialmente disruptiva. A ruína é a síntese dessa visão porque desvela a memória histórica marcada na decomposição do objeto. O ponto central é, portanto, a persuasão da cidade de Roma que impõe um reaprendizado ao observador. Ele necessita direcionar seu olhar para a compreensão das configurações estéticas da cidade e sua totalidade histórica disruptiva.

No que diz respeito ao ensaio sobre *Florença*, Simmel relembra o papel da cidade no renascimento cultural. Para ele, Florença é representativa de uma postura espiritual de valorização do cultivo da interioridade. Em um sentido mais amplo de crítica moderna, a cidade atua como um contrapeso no argumento de Simmel, visto que a valorização das potencialidades individuais e o cultivo humanista da personalidade, presentes no Renascimento, aparecem como a antítese da posição burguesa de uma formação especializada e circunscrita à técnica. Para Simmel, o ambiente cultural de Florença é propício para uma noção de individualidade sensível ao aspecto estético da formação. A arte é o elemento constitutivo da formação e atua como uma mediação entre o cultivo individual e a objetividade da cultura histórica. Florença é, na leitura de Simmel, representativa de uma postura harmoniosa entre estética, e a formação cultural, cultivo individual e mediação artística. Seu entendimento sobre o caráter harmonioso da cidade pode ser sintetizado:

Entende-se por que aqui surgiu o Renascimento, temos a primeira sensação de que toda beleza, todo o significado que aspira a arte é uma entidade surgida da aparência natural das coisas e que os artistas do Renascimento, incluindo os de maior estilização, tinham razão ao pensar que somente copiavam a natureza.

Aqui a natureza se tornou espírito, sem abandonar a si mesma (SIMMEL, 2007, p. 38).

No ensaio sobre *Veneza*, Simmel escolhe o caminho da interpretação comparativa. Para ele, a arquitetura veneziana é vista no contraponto com as cidades de Roma e Florença. A arquitetura de Veneza inspira um império de artificialidade, tese que Simmel desenvolve em seu ensaio. O mascaramento da vida, a ornamentação arquitetônica e o ocultamento na superfície do adorno são representativas para Simmel de uma tentativa de disfarce da cultura, ou melhor, uma vitória da cultura objetiva. A cidade é para o pensador alemão a síntese de uma união entre arquitetura e arte que solapa os impulsos da expressividade individualizados.

A concepção de arte que orienta Simmel está atrelada a uma ideia de que o cultivo da subjetividade depende da fluidez da liberação do espírito. Nesse sentido, os esforços de contenção e repressão da interioridade são alvos de sua crítica no ensaio sobre Veneza. O ponto que Simmel dirige sua crítica é o da excessiva teatralidade da cidade e a condição desacoplada entre arte e vida.

Esta é a tragédia de Veneza que a converte em símbolo de uma ordem única de nossas formas de concepção de mundo: que a superfície, que se desprende da profundidade, a aparência, em que já não reside o ser, que se comporta apesar de tudo como algo completo e substancial, pelo conteúdo de uma vida realmente apta a ser vivida (SIMMEL, 2007, p. 48).

Como conjunto, os ensaios de Simmel sobre as cidades italianas de *Roma*, *Florença* e *Veneza* contribuem para a compreensão das particularidades do conceito de formação cultural. Cada cidade à sua forma representa um atributo relevante na perspectiva da formação estética. O reconhecimento da cidade como obra de arte e o cultivo de uma observação sensível às dimensões estéticas e históricas são atributos decisivos da formação multifacetada do indivíduo. A mobilização de ideais como de subjetividade, cultivo da interioridade, personalidade estética e sensibilidade artística são as chaves utilizadas por Simmel para introduzir suas reflexões sobre as cidades italianas no ideal de *Bildung*.

Há nesses escritos de viagem de Simmel a caracterização de uma postura para a formação estética que podemos sintetizar como uma forma de educação do olhar. O papel da contemplação e da sensibilidade para a arte e a estetização da cidade compõem uma configuração do ideal de formação cultural simmeliano. Nesse aspecto, as cidades italianas mostram-se decisivas para um panorama cultural e artístico de desenvolvimento de uma sociabilidade que combina de forma dialética cultura e natureza. Ao trabalhar com as dualidades das cidades italianas, ele retoma os debates históricos presentes em outros relatos de viagem italianos, como os de Moritz e Goethe. Lendo os ensaios *Roma*, *Florença* e *Veneza*, de Simmel, como escritos de viagem, podemos reuni-los em torno da seguinte tese: a formação cultural assume sua expressão por excelência na ideia de um aperfeiçoamento do olhar estético, tendo a arte e a viagem se afirmando como mediação para o cultivo da personalidade estética e da interioridade do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse conjunto de ensaios simmelianos, pensamos algumas características de uma concepção de educação estética constitutiva para um ideal de formação cultural. Nesse sentido, os escritos de viagem sobre a Itália foram importantes



para sinalizar um certo imaginário sobre arte e cultura, recorrentemente presente em autores alemães, como é o caso de Simmel, mas também de Moritz e Goethe. Nesses escritos de viagem, a própria noção de viagem aparece como forma de aprimoramento. Sobre isso, o artigo de Octavio Ianni intitulado “A metáfora da viagem” situa a viagem como uma forma de conhecimento e como um meio de formação, já que polos opostos entram em contato, como o familiar e o desconhecido, o eu e o outro. Nessa ligação entre estranhos, nasce a experiência renovada. A viagem representa, portanto, o deslocamento que pode ser entendido em seu sentido físico ou imaginário, mas que sempre se dirige a uma nova configuração da experiência: “à medida que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades” (IANNI, 2003, p. 31).

A viagem no sentido epistemológico é a forma de transfiguração e de criação da experiência renovada. Voltando aos escritores alemães, as viagens para a Itália compõem um panorama importante para o conceito de formação cultural. Nos relatos, são mobilizadas ideias como a de apreciação estética, sensibilidade para as paisagens naturais, contemplação artística e aperfeiçoamento da personalidade. Nos escritos de viagem de Karl Phillip Moritz (2007) de 1786 e 1788, a Itália é definida como o “solo clássico” onde os conceitos de *belo* e *sublime* são parte do ideal de formação humanista que valoriza um universo sentimental e artístico. No entanto, essa visão sobre a Itália tem nas palavras de Goethe um sentido ainda mais forte.

O relato de viagem de Goethe à Itália de 1786 a 1788 evoca algumas características para a ideia de formação cultural, como a noção de desenvolvimento harmônico e o cultivo individual multifacetado. A experiência da viagem para Goethe é tão decisiva que o grande poeta alemão descreve essa experiência em termos de um “renascimento” pessoal.

O renascimento que me transforma de dentro para fora segue seu curso. Por certo, eu acreditava que fosse aprender de verdade, mas não pensei que fosse ter que voltar à escola primária, que precisaria desaprender, ou verdadeiramente reaprender tanto (GOETHE, 1999, p. 178).

A viagem é, portanto, o meio de obtenção da experiência, no sentido mais preciso de sua relação com o ideal de formação cultural. O romance de formação goetheano ilustra o ponto. No livro, a formação de Wilhelm Meister contrasta com o tipo de qualificação do mundo burguês. O rompimento determinante para os caminhos de Wilhelm Meister no romance é apresentado nas características de um aprendizado humanista e inclinado para uma

sensibilidade estética. Em uma passagem do romance, Wilhelm Meister descreve suas intenções subjetivas de formação.

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. [...] Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. [...] Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo (GOETHE, 2009, p. 284-287).

Nessa passagem do romance de formação de Goethe, são mobilizadas as ideias que norteiam uma concepção de formação cultural, entendida no sentido do desenvolvimento harmônico da personalidade em afinidade com uma inclinação artística e de cultivo do caráter multifacetado do indivíduo. A formação humanista é mediada pelas artes e pela viagem. Ela é apresentada como o contraponto ao aniquilamento humano na especialização do trabalho moderno, tese desenvolvida no ensaio que Lukács (2009) confere ao romance de formação goetheano. A formação sensível ao mundo das artes opera, portanto, no contraponto às deformações do mundo burguês e à estreiteza do indivíduo especializado. O que o romance sublinha é, portanto, um ideal de formação humanista. O próprio romance de formação de Goethe pauta a viagem como meio de formação e obtenção de experiências juntamente à mediação artística – no caso, o teatro.

Visto sob a perspectiva de uma história intelectual, observamos no ideal de formação uma ponte entre os relatos de viagem de Moritz, Goethe e Simmel. A ponte entre os autores é a valorização da viagem como processo de formação cultural. No exame desses escritos, também encontramos uma espécie de realocamento da cultura italiana no ideal dos autores alemães. A Itália passa a representar o exemplo de um momento histórico de harmonia entre o desenvolvimento da cultura e a formação humanista multifacetada do indivíduo. O Renascimento italiano constitui, para eles, um ponto de passagem para uma cultura humanista e propícia para um desenvolvimento mediado pelas artes. Tanto que os próprios escritos de viagem dos autores podem ser tomados como ensaios de educação: educação do olhar, educação estética e educação cultural.



O ideal de formação que se encontra no pano de fundo dos escritos de viagem de Moritz, Goethe e Simmel condensa aspectos estéticos, humanistas e artísticos fundamentados em uma imagem da cultura italiana. Em um sentido crítico, esse ideal de formação aponta para uma libertação do indivíduo das amarras da especialização burguesa, bem como para uma formação humanista que toma como mediação as artes e as viagens como meios de educação e desenvolvimento da personalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. O último classicismo. In: *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Leya, 2012. p. 348-462.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LUKÁCS, Georg. Posfácio [Goethe und seine Zeit]. In: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788: nas cartas de Karl Philipp Moritz*. São Paulo: Humanitas Editorial/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SIMMEL, Georg. *Roma, Florencia, Venecia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

SIMMEL, Georg. A aventura. In: *Simmel e a modernidade*. Brasília, Universidade de Brasília, 2014.

SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Wanderson Barbosa dos Santos é sociólogo e doutorando pela Universidade de Brasília (UnB). Tem como campo de pesquisa: teoria crítica da sociedade, sociologia da arte, sociologia da literatura e obras de Walter Benjamin e Georg Simmel.



AS PLACAS DE SAN TELMO

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI

RESUMO

O texto procura, ao percorrer a face turística de uma metrópole da América Latina, ler seus ornatos como hieróglifos de um trabalho especializado perdido. O percurso do ensaio salta, assim, de Buenos Aires a São Paulo, com uma passagem por Brasília, para ler na face das cidades suas cifras secretas, que são as forças anônimas de um trabalho coletivo.

Parque do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...
 oh larguezas dos meus itinerários!...
 Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
 num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
 do bicho de mármore parido no *Salon*...
 Prurido de estesias perfumado em rosais...
 o esqueleto trêmulo do morcego...
 Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
 que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
 onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
 “Meu pai foi rei!
 – Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi.”
 Onde tuas bananeiras?
 Onde teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
 Contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!
 Crônica em mau latim
 cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...
 (MÁRIO DE ANDRADE, “Anhangabaú”, 1983)

INTRODUÇÃO

Ao caminhar por Buenos Aires, como pelas cidades americanas remodeladas no século XIX-XX, não é difícil maravilhar-se pelas elegantes grades de ferro, como galhos de plantas artificiais, pelos peitoris das janelas, pelos múltiplos ornamentos citando todas as culturas, ora monumentais, ora pequeninos, pelas fechaduras, trincos, corrimãos, profusão de ofícios secretos, que implicavam uma dezena de ordens artesanais próprias, com seus segredos, a colonizar a nova cidade em um fluxo construtivo de obreiros artistas. Algo que se perdeu na nova ordem atual do trabalho, na qual estar empregado é ocupar algum lugar abstrato ou, quando muito, intermediar algum serviço alheio. Já havia me ocorrido pensar na força criativa sem função que, para mim, emanava dos jovens viajantes, em sua maioria europeus, empenhados, de um modo metódico e técnico, em escaladas e trilhas em El Chálten, assentamento recente, turístico por excelência. Como se a energia criativa precisasse tomar alguma forma, dirigir-se a alguma função, com toda a aplicação de um trabalho.

SAN TELMO

Em San Telmo, Buenos Aires, chamam a atenção – e hoje marcam uma fisionomia turística – as placas de esmalte brilhante um pouco ingênuas com suas volutas graúdas, como aquelas de antigos parques de diversão. As formas eram pintadas em três tons, para simular relevo e dar tridimensionalidade tanto aos florões e guirlandas como às letras festivas. Nesses festões brilhantes, cuja ingenuidade fala antes de um deslocamento de formas de fazer, a fantasmagoria moderna desenha também o caminho de uma segunda colonização das cidades do Novo Mundo, e os ornamentos, já decalcados anteriormente de um “barroco universalizado”, decalam-se então em outras formas mais modernas, semi-industriais.

A ideia de fantasmagoria, evidentemente, é um conceito de Marx, quando, no primeiro capítulo de *O capital*, explicita o valor que permite à mercadoria a contradição de ser imanente a ela sua habilidade de troca e, em última instância, ser ela mesma gelatina de trabalho humano abstrato, “enquanto valores – escreve Marx – todas as mercadorias são apenas medidas determinadas de tempo de trabalho cristalizado” (MARX, 1988, p. 48).

O caráter misterioso, que faz da forma mercadoria um hieróglifo social, é que o trabalho social assume uma forma quantitativa abstrata, o que redundava em



relações sociais retificadas em produtos – como se as mercadorias fossem sozinhas ao mercado – ou seja, seu caráter mágico reside “simplesmente no fato de que ela reflete aos homens características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos desse trabalho”. Mas a fantasmagoria é forma-mercadoria histórica, localizada no tempo e no espaço, pois o próprio Marx aponta para o desvanecimento dessa névoa mágica – dessa alma encantadora das ruas –, assim que mudamos nossa perspectiva: “toda a magia e fantasmagoria que enevoa os produtos do trabalho na base da produção de mercadorias desaparece, por isso, imediatamente tão logo nos refugiemos em outras formas de produção” (MARX, 1988, p. 71-73). Hieróglifos sociais, gelatina de trabalho, esses objetos brilhantes brotam das fachadas da nova cidade pelos ornamentos coletados em todas as eras e locais da terra. Brotam nas fachadas, como tumescência *art nouveau* (ou pseudorenascentistas, pseudoqualquer época/lugar, pseudojaponesas, egípcias...) de uma subjetividade ofegante, extremada porque também ela é cristal mercadológico, cobrindo as cidades de todo o globo por uma espécie de floração técnico-orgânica universal.

SÃO PAULO

Mas, lição de Marx, cada modo de produção próprio é histórico e não abstrato. O modo de produção das cidades do Novo Mundo, ao mesmo tempo campo para consumo excedente e lugar de espoliação, também merece ser diferenciado. Nas cidades do Novo Mundo, sonha-se um deslocamento; sonha-se, na saudade do Anhangabaú de Mário de Andrade, outra cidade. O aprendiz dos pequenos trabalhos ainda boceja como o lavrador afiando a faca, mas decora as metrópoles selvagens formado na grade do ornato importado, cujo ensino técnico era estimulado para a ordem geral. Mas o aprendiz procura nessa regra geral o elemento local. Anhangabaú – língua perdida, ao mesmo tempo saudade de córrego em que cantam sapos e ambição das cavernas europeias sob o Theatro Municipal das óperas alienígenas, sem ser mais isso que aquilo, na dialética de não ser e ser o outro, em suspenso: palimpsesto.

O desejo de ser moderno pede um artesanato urbano, com seu mobiliário de postes, escadarias, esculturas que correm velozes no horizonte dos carros, assim, proporcionou também uma nova ordem de formação de artesãos, os Liceus de Artes e Ofícios, as escolas técnicas. Fundadas no primeiro quarto do século XIX, em 1856 no Rio de Janeiro, mais tardiamente, 1873 em São Paulo, são instituições destinadas à formação de classes operárias livres, voltadas a

um novo tipo de trabalho, moderno, no mais auspicioso dos mundos, industrial. A situação propiciada pelas escolas técnicas pode ser compreendida na imagem do ornato e na reverberação do discurso em torno da ornamentação e da didática de seu aprendizado, visto como ensino civilizatório para as novas classes urbanas. Muito se apostou – e volta e meia se aposta – nessa espécie de educação técnica “para o trabalho”.

Que hieróglifos sociais são esses ornatos, impostos aos jovens copistas com tanta ênfase pelo ensino técnico? Nos anos 1910-20, quando Domiziano Rossi fez o desenho para o Palácio das Indústrias, centro de exposição para uma cidade nova, São Paulo, o estandarte do prédio era portado por uma Quimera. Local para feiras agroindustriais, a construção com elementos arquitetônicos do medievo e da primeira Renascença toscana seria o centro de um cenário de modernização, espaço-jardim que viria, então, coroar a nova várzea, antes alagadiça, saneada pela engenharia moderna. O progresso, simbolizado à exaustão, encena-se tanto pelas alegorias greco-romanas, como o carro de bois puxado por Ceres, deusa da opulência da terra, quanto pelos sinais míticos da eletricidade nos faróis que encimam a construção. No contexto semântico do ecletismo professado pelo escritório de Ramos de Azevedo, ícone da modernização da velha São Paulo, o excesso virtuosístico dos estilos, o teatro do diverso é, em si mesmo, outra figura do progresso. O diverso, o eclético, o misto, tal qual a grande Quimera, grifo heráldico, alegoriza esse devir maravilhoso, ao mesmo tempo técnico e tradicional, agroindustrial.¹

O desenho de ornato, retirado do relatório da Superintendência do ensino técnico de São Paulo de 1939,² escola destinada a formar as classes imigrantes e operárias urbanas, pode ser contrastado ao desejo de ser nacional da frisa decorativa de desenhistas como Correia Dias, artista erudito de circulação na imprensa da capital, Rio de Janeiro. Nos barrados publicados em *Ilustração brasileira*, vemos o uso de tucanos, flores amazônicas e mesmo insetos nas frisas decorativas. Ordem, disciplina operária, ornato e nação conjugam-se de alguma forma muito própria nessa gelatina social, como nos ecos do Anhangabaú de sonhos selvagens que soam nas cavernas civilizadas do teatro pseudofrancês. A

1. Pela brevidade da apresentação, sobre mais especificações quanto ao ensino técnico no início do século XX indico consultar minha tese: “Quimeras da modernidade”. Tese de doutoramento em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2017. Ela traz também a imagem da Quimera citada no texto.

2. Para ver as imagens citadas: MARI, Marcelo; CALHEIROS, Alex; RUFINONI, Priscila. *Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB*. Brasília: UnB, 2014.



adesão às formas modernas tardias, quando já se escrevia contra esse excesso decorativo na Europa – o texto de Adolfo Loos é de 1908 –, é própria a uma modernidade que nos chega em ondas reflexas, não com atraso exatamente, mas com certa demora que, à deriva, anseia por ser substituída por outra onda abruptamente, sem nuances de passagens. Em *Ornamento e crime*, apesar de seu tom evidentemente modernista, seu purismo de asceta já tão criticado, Loos avança uma crítica que deve ser ouvida:

E se o ornamento desaparecesse completamente do mercado mundial, progresso que se realizará talvez dentro de mil anos, a duração normal do dia de trabalho reduzir-se-ia só por essa razão de oito para quatro horas porque hoje ainda metade do trabalho total realizado no mundo é consagrado à produção do ornamento...

O ornato, não estando já ligado à nossa cultura por nenhum elo orgânico, deixou de ser um meio da sua expressão (LOOS, 1972, p. 44).

Aposta em uma emancipação do trabalho pelo desaparecimento modernista do ornato? Mas, ao desaparecimento dessas pequenas confrarias de feiticeiros, artifices que davam à subjetividade retificada e alheia, forma, desenho, madeira, pedra, contrasta a operacionalidade do trabalho modernista, trabalho dos operários de Brasília, não apenas anônimos como os demais, mas também sem necessariamente um domínio técnico próprio. Lançados ao capricho do projeto, como o jogador que Walter Benjamin tematiza em seu texto sobre Baudelaire, são homens entregues ao acaso das cartas ou dos dias, pois presas de um jogo sem experiência prévia, um jogo/trabalho para expropriados. À paulatina desvalorização dos objetos de trabalho quando o capital já não os habita e ilumina, na América, soma-se o desaparecimento das populações que lhes deram forma: os Guarani, os negros escravizados, os artesãos, os operários de Brasília. Soma-se, nesse devir histórico, ao apagamento da mão do artífice a expropriação da especialidade.

O novo trabalho, liso, modular, cada vez mais cristaliza essa gelatina social em superfícies sem apego, sem lugares de memória, sem qualidades ou matérias – sem qualificação técnica que seja, sem especialização alguma. Trabalho como puro tempo e força, energia em estado puro. Não à toa damos a essas superfícies de concreto alguma ambivalente vida fantasmática. A “nacionalidade” que parecia querer se inculcar nos elementos técnicos-decorativos os abandona assim que o capital passa a outra forma, associando, agora, pelo menos no Brasil, nação e modernismo.

RETORNO

Mas voltemos ao passeio turístico pelas fachadas, pelas placas de San Telmo, que podem até ter sido, hoje, refeitas por meio de alguma estamperia mais industrial que a manufatura já um tanto pasteurizada de que provêm, simulando, agora, ser aquelas ingênuas simulações de festões tridimensionais de um bairro ancestral. As antigas cidades, espoliadas da vida secreta que as fazia brilhar, parecem então dormir e só se aprontar, como uma atriz com hora marcada, para a exibição turística do que já foram – encenação de encanação, no que já era um arremedo de trabalho artesanal nas chapas mais ou menos standardizadas dos inícios do século XX, palco dentro do palco. Hoje, provavelmente importa-se o singelo souvenir *kitsch* da Ásia. Não só a lua vem da Ásia, como escreve Campos de Carvalho, mas todo fogo-fátuo cada vez mais momentâneo das fantasmagorias, que se dissolvem logo após a retirada do cartão à máquina digital. Gelatina de um trabalho social com características diversas, trabalho que terceiriza, em certo sentido, as características socioculturais de seus produtos, sem deixar marcas. Assim como as superfícies lisas do moderno capital, ou o trabalho diligente do turista, trabalho que é apenas o gesticular vazio, pois nada produz além de si mesmo, ambos parecem ancorados na forma trabalho que já não marca ou demarca este tecido social, mas outro, alhures. São máquinas de produzir novos hieróglifos fantasmagóricos de uma mercadoria tão volátil quanto o capital especulativo atual.

Mas, se a modernidade americana em ondas espraia-se à espera da próxima onda que a moverá para outra forma, algo nesse modo de apropriação e espoliação capitalista deve configurar-se nesses objetos plasmados pela espereita mais ou menos lassa, mais ou menos subserviente. Pode haver alguma esperteza nessa espereita, nessa demora que reproduz o que se deve reproduzir, um olho aqui, outro além-mar, mas produz também, nas dobras, pequenas dissonâncias. Pode-se pensar já nas construções da República Guarani, em que, no ornato importado dos livros de emblemas e signos para os *talleres* e oficinas, algum outro ornamento, mais sutil, menos eloquente, se propaga? E para essa mesma grande empresa universal, na qual as Américas tinham seu lugar, esse modo de assimilação traria, talvez, um outro jeito para plasmar na forma essa fantasmagoria, cuja leitura imanente poderia vir a explicitar alguma possível resistência?

Valeria até perguntar se mesmo esses souvenirs *kitsch* que nos chegam à praia das mãos anônimas de trabalhadores do oriente, em sua triste inespecificidade



cultural e territorial, não são eles como despojos de naufrágios que também podem, de algum modo, carregar nas dobras elementos da forma trabalho que expressam? Nem preciso lembrar dos bilhetes que muitas vezes nos chegam encapsulados nesses objetos singelos, mal ajambrados, que recordam todas as culturas do mundo, em uma espécie de grande butim. Seria uma fantasmagoria do objeto sem força de trabalho local, fantasmas de fantasmas. O prazer estranho, mágico, que se tem por *reality shows* nos quais as pessoas fazem coisas, *makers*, cozinheiros, ferramenteiros que se expõem como artistas de um circo perdido dos fazeres artesanais, talvez faça parte reversa, dialética, dessa desterritorialização dos objetos vindos de além-mar, nos quais se escamoteia não só sua força produtiva como a espacialidade e a vivência que se construíam a partir dela.

Sem rosto e descartáveis, esses objetos, essas grades, placas e maçanetas, permanecem, por vezes, imantados de uma historicidade incompleta. Sobre os móveis do século XIX e XX, escreve Adorno que “a vida interior torna-se mobiliário [...], uma lembrança transformada em madeira” (ADORNO, 1993, p. 146). Os ornatos de tempos e culturas diversos são suvenires de uma tradição, mitos de um passado que não é memória ativa, mas objeto, coleção, antiqualha – reunião documental e estatística, *catálogo*. Em um objeto de Farnese de Andrade, flagramos paralizada a tensão entre reificação e experiência que o ornato expõe depois de seu expurgo da “vida moderna” como excrescência “inorgânica”: entre suas criações há um armário no qual se guarda frontão de madeira em forma de grifo heráldico,³ cujo eixo axial invisível pressupõe um rebatimento da figura, todavia estacado, incompleto; o fundo de um vermelho quente, os objetos antigos mergulhados em resina completam a suspensão, o *staccato* temporal em que vivem essas fantasmagorias de um passado coletivo, tornadas indecorosas, obscenas para a modernidade. A modernidade canônica e seu horror ao ornamento criminoso, à retórica da imagem, têm seu reverso, dialeticamente complementar – na mobilização das essências ornamentais antiquadas – aquelas com as quais Benjamin diz que os surrealistas escalavam as fachadas. Vertentes como o surrealismo são o tabu obscuro da modernidade, sua irracionalidade, continuamente recusado (como um trauma) nos ornamentos antiquados e reificados.

3. Para ver a imagem: COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PARA FALAR EM LEMBRANÇA

As placas de San Telmo, em uma visada meio turista, meio *flâneur*, imediatamente me lembraram de outra artista brasileira: Lotus Lobo. Ao adquirir para reutilizar pedras litográficas de antigas gráficas de rótulos e embalagens em Juiz de Fora, a artista acabou por recuperar uma infinidade de modelos ornamentais estereotipados, decalcados de ornamentações *art nouveau*, cujos desenhos estampavam latas de manteiga e de leite na Minas Gerais do século passado. Uma espécie de espiral da memória, na qual o trabalho construtivo da cidade é relembrado no trabalho dos gráficos e das placas e recuperado aos pedaços nas gravuras-palimpsestos da artista.⁴

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

GORINO, Victor Hugo. Lotus Lobo e a fábrica mineira. In: *22ª Encontro Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Anpap*, 2013. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/04/Vitor%20Hugo%20Gorino.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Paul Pérez. Barcelona: Gustavo Gill, 1972.

MARI, Marcelo; CALHEIROS, Alex; RUFINONI, Priscila. *Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB*. Brasília: UnB, 2014.

MARX, Karl. *O capital*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1988.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Quimeras da modernidade*. Tese de doutoramento em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2017.

4. Sobre Lotus Lobo, agradeço a Victor Hugo Gorino, mestre pela Unicamp, por sua pesquisa e cujo belo texto me apresentou à artista. Para conferir imagens da artista, ver *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23770/lotus-lobo>. Acesso em: 21 jun. 2021.



SUPERINTENDÊNCIA DO ENSINO PROFISSIONAL. São Paulo e a educação técnico-profissional. *Revista dos Tribunais*, São Paulo, n. 16, 1939.

SUPERINTENDÊNCIA DO ENSINO PROFISSIONAL. *A racionalização do ensino técnico-profissional no Estado de São Paulo*. *Revista dos Tribunais*, São Paulo, n. 20, 1939.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Priscila Rossinetti Ruffinoni é mestre em História da Arte e doutora em Filosofia, ambos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professora de Filosofia e Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Entre as principais publicações estão os livros *Juízos estéticos: Kant e a arte moderna*, publicado em 2019 pela UnB, e *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*, publicado em 2006 pela CosacNaify/Fapesp.



VIAGEM COTIDIANA: AVENIDA BRASIL

CARLOS HENRIQUE M. DE LIMA

RESUMO

Tendo como contexto a rede de relações entretecidas nas viagens cotidianas na Avenida Brasil (1946), Rio de Janeiro, pretendemos observar o modo como os variados deslocamentos configuram um universo permeado por corpos e objetos materiais muito variados, fontes de nossa reflexão sobre a cidade.

INTRODUÇÃO

Avenida Brasil está associada à expansão da mancha urbana do Rio de Janeiro e da Região Metropolitana. Tem 58 quilômetros de extensão e percorre 26 bairros da cidade. A história de sua construção remonta a 1906, período de Pereira Passos na prefeitura do Rio, quando se realizou a primeira tentativa de abrir caminho para veículos automotores desde o Cais do Porto até a região da Baixada de Irajá. É onde se concentra o maior fluxo da cidade, com média de quase 1.000 veículos diários. Na Era Vargas, foi construída a variante de acesso a Petrópolis – que deu origem à atual avenida –, cujo propósito era desafogar o trânsito nas ruas adjacentes à Estrada de Ferro Leopoldina. Construída sobre um aterro na orla da Baía da Guanabara, inaugurada em 1946, é hoje um espaço de transporte caracterizado pelo movimento pendular de trabalhadores que se deslocam para trabalhar em zonas centrais da cidade. Surge como caminho adicional ao acesso por mar e por trem ao centro da cidade.

A Avenida Brasil atraiu uma massa enorme de trabalhadores, para sua construção e para as indústrias que se desenvolveram em seu entorno. A construção de numerosas favelas em terrenos vulneráveis foi ignorada ou negligenciada pelo poder público ao longo de décadas, incapaz de formular políticas de habitação para a cidade. O adensamento populacional, somado ao intenso fluxo diário de trabalhadores, retirou de tal avenida suas características de via expressa, convertendo esse trecho urbano em um espaço híbrido e indefinido. É uma

infraestrutura que não pode ser caracterizada por nenhum termo associado à mobilidade: rodovia, rua ou avenida. É um corpo híbrido em uma região metropolitana que se tornou extremamente desigual e violenta. O trânsito na Avenida Brasil é majoritariamente lento. Seja em ônibus, vans, carros, de bicicleta ou a pé, é sobre aquele asfalto que parte considerável dos moradores da Região Metropolitana do Rio de Janeiro leva a vida.

As longas horas nesse trânsito produzem uma viagem cotidiana. O termo viagem ajuda a caracterizar o tempo que os trabalhadores veem sequestrado na dura rotina da vida, mas as expressões formais e práticas de vida anunciam um horizonte de sociabilidade. A avenida é resultado de desenvolvimento desigual da sociedade brasileira, arrastado após o fim da escravidão. Os fenômenos que proliferam em seu entorno se assemelham aos de períodos precedentes – primeiro nas zonas do porto; depois na Cidade Nova –, sendo fonte e foco de uma experiência urbana associada à barbárie e ao morticínio. Compreender essa avenida dá pistas para pensar o país, seus projetos inacabados e os resultados acidentais da violenta urbanização brasileira.

O projeto da Avenida Brasil é resultado de pensamento e prática urbanísticos. Além do expediente funcional, sua configuração resulta do ideário que pode ser resumido no lema de Washington Luís: governar é abrir estradas. Pensar a ocupação e o desenvolvimento do território a partir de rodovias aglutina visões tecnológicas que privilegiam a circulação e a velocidade. Os desurbanistas soviéticos produziram um novo modelo de assentamento humano amparado na expansão contínua e linear. As discussões na década de 1920 em Detroit tomaram conta quando as *freeways* passaram a designar as conexões interurbanas rápidas e seguras (GAMA-ROSA, 2006). No Rio de Janeiro, no período Pereira Passos (1903-1906), as avenidas ganham notoriedade como hierarquicamente superiores às ruas, vetores de ordenamento de áreas consolidadas e expansão de novos núcleos. Foi fundamental a atuação dos engenheiros e de suas entidades. Os Congressos Nacionais de estrada de rodagem. As bandeiras automobilísticas, essenciais para o debate do país nos anos 1920, envolveram questões automobilísticas e viárias, de fundo colonizador e integrador. Do ponto de vista do urbanismo, ressaltam-se Saturnino de Brito e Armando Godoy, cujas preocupações abarcavam também o saneamento e a higiene das cidades.

O ano da inauguração da avenida é marcado por outros eventos relevantes para compreender sua configuração atual. A Companhia Siderúrgica Nacional começa a operar no Estado; é criado o Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal; e a Constituição brasileira ratifica a cláusula



da transferência da capital do país para o Planalto Central. Anos depois, a construção de Brasília (1957-1960), nova capital e símbolo da modernidade do país, repercutiu no espaço metropolitano do Rio de Janeiro nas áreas econômica e social. O Rio vê multiplicada a população pauperizada pela redução da atividade econômica resultante do ciclo de desindustrialização do período. Entre tais efeitos, as favelas que hoje ocupam as margens da rodovia, local de moradia para milhares de trabalhadores. Alguns migraram mesmo antes da construção da Avenida Brasil, em busca de alternativa no que até então era a franja do perímetro metropolitano da cidade, formada por arrabaldes de pântanos e mangues, o que configura uma viagem que é signo de iniquidade, mas também de esperança.

HIBRIDAÇÕES

Espaços híbridos, em muitos casos, despertam reflexões e elaborações conceituais no campo das culturas urbanas. Álvaro Domingues (2009) propôs o termo Rua da Estrada para refletir sobre um espaço ambíguo e transgênico que é produto da industrialização em Portugal, um país à margem da Europa do pós-guerra, segundo o autor. A Rua da Estrada faz nublar as fronteiras entre rural e urbano, confunde paisagens e cria conexões instáveis entre os espaços. É a forma mais banal dos processos de urbanização de Portugal. Não configura um espaço legível e estruturado, mas um lugar difuso e fragmentado, uma mancha extensa e diversa formada por um conjunto heterogêneo de atividades, sejam programadas ou não.

Pelo que deixou de ser e ainda não o é, a Rua da Estrada é um objeto de identidade flutuante que transgride aquilo que a originou: um campo de forças que assimila formas e processos que ocorrem no presente de forma fragmentada. Anomalia ou formação transitória, é como um “centro em linha, uma corda onde tudo se pendura; uma estrada-mercado” (DOMINGUES, 2009, p. 15). Seu ponto crítico é a fímbria, o espaço entre o asfalto e os edifícios, onde tudo se mistura em conflito permanente. Há quem esteja por ali de passagem – e para estes a Rua da Estrada é sempre lenta e congestionada. Para os que vivem ali, acostumam-se com um território que se comporta como uma mancha extensa e diversa em que se misturam a variedade formal e a funcional.

Por isso, a Rua da Estrada perdeu “quase toda a poética e a estética da lonjura e da evasão” (ibid., p. 18). A atmosfera das viagens, de sair da cidade e ver os olhos se perderem na paisagem que corre apressada nas janelas e retrovisores foi

fundida ao espaço urbano na forma de edifícios grandes ou pequenos, dos sinais publicitários, tudo em “excesso de estereofonia, vaidades e ânsias de atenção” (ibid, p. 19). A Rua da Estrada é um índice de mudanças ocorridas na sociedade registradas em formas instáveis e que nunca parecem terminadas. Suas fímbrias, as margens entre os tipos predominantes de circulação, funcionam como depósitos para funções que não teriam lugar em outros contextos, como antenas e outras parafernálias de comunicação. Além de instabilidade de mudanças, isso gera dificuldade de leitura do conjunto e de cada um de seus elementos – “formas de tempos diferentes, combinações inesperadas, lugares de geografias múltiplas” (ibid., p. 219).

Domingues elaborou essa reflexão observando fenômenos que se acumulam na história da construção de estradas em Portugal, mas fragmentos da Rua da Estrada – espécie de hipertexto nunca acabado – acabaram apropriados para caracterizar diferentes espaços metropolitanos. Chama a atenção a confusão de sentidos que Domingues cita sobre a aridez das bermas: onde antes se podia ver a mudança de vegetação ao longo de um trajeto, estende-se apenas a sucessão árida das plantações monocultoras. Difícil não pensar no Cerrado brasileiro, devastado por uma açodada extensão agrícola. Podemos também pensar no tapete de concreto da Avenida Brasil transformando os mangues em asfalto.

Alguns anos antes, na movimentada década de 1970, o manifesto *Aprendendo com Las Vegas* abriu fronteiras críticas no campo dos estudos culturais. Sua publicação representou uma ruptura simbólica que movimentou consideravelmente o panorama crítico de seu tempo. O livro de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour levantou questões sobre a produção intelectual e a prática arquitetônica do funcionalismo fazendo apologia da autoestrada. O *strip* de Las Vegas, alegam os autores, é uma arquitetura popular e espontânea; e, portanto, teria muito a ensinar aos arquitetos e urbanistas.

O elogio aos cassinos e seus neons e as marcas de comércio e de todo tipo de criações que não se pautam por geometrias puras e rigorosas abrem espaço para refletir sobre uma cidade feita na dinâmica de seus acontecimentos, e não por meio de doutrinas e prescrições. Contrastam, por isso, com o urbanismo funcionalista amparado na distribuição de espaços em conformidade com determinações espaciais rigorosas, com programas definidos, o que contrasta, por sua vez, com a metamorfose permanente da vida urbana em sua variedade.

As duas formulações destacadas anteriormente, cada qual à sua maneira e com determinado alcance, podem trazer para o campo dos debates as expressões



coletivas, tentando perceber seus fenômenos e efeitos. Em comum, são expressões desenvolvidas a partir de pequenos indícios disparadores, mas que podem produzir grandes fenômenos. As instabilidades são proporcionadas pelos conflitos das saturações e adaptações promovidas cotidianamente, pelo acoplamento de estruturas, elementos visíveis de sociabilidade. Entretanto, deve-se ressaltar que esses indícios remetem a uma realidade do norte global. Pensar as assimetrias e tensões assinala a vida daqueles que transitam nos espaços das metrópoles do país, demanda observar um fenômeno sob outros prismas.

Na Avenida Brasil, podemos identificar algumas correspondências com outros espaços que tiveram sua programação atravessada – ao menos é o que podemos inferir pelas associações mais explícitas. Mas a faceta trágica da Avenida Brasil impõe e nos desafia. O tempo de vida é subtraído e controlado, a violência e a pobreza marcam a vida de seus moradores, o racismo estrutura toda a cadeia de vida na cidade e no país. Na viagem cotidiana dos que atravessam a rodovia diariamente, no sentido longitudinal ou transversal, podemos colher fontes que invocam aproximações com o espaço mais conscientes e consequentes.

A incrustação de favelas em torno do veio de circulação rápida é fenômeno que particulariza e dramatiza a experiência da Avenida Brasil. Não é possível caracterizar um complexo avenida-favela típico, mas alguns traços são relativamente constantes: edifícios de maior porte, com “arquitetura neutra” (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p. 39), situados nas margens rodoviárias e acessíveis por pistas auxiliares; e a variação crescente das ramificações à medida que se afasta deste leito da centralidade em linha configurada pelo leito do trânsito.

AVENIDA-COLAGEM

Ao longo da Avenida Brasil, não há elementos que estruturam a vida entre as edificações nas ruas. A não ser postos de gasolina intermediários, os térreos são espaços ocupados ao limite. Mesmo quando há continuidade entre os volumes, é raro que seus usos estejam relacionados. A alta taxa de obsolescência é reveladora do contraste entre as possibilidades almejadas e o presente. Para os usos que resistem ou para os edifícios convertidos, há mudanças notáveis e recorrentes, mas insuficientes para significar qualquer tipo de contaminação (positiva) nas adjacências. Com isso, surge uma nova escala de movimento na trama urbana, cujo foco axial são as passarelas de pedestres elevadas sobre as vias. São lugares de conexões onde se concentram os vendedores de utilidades,

como fones de ouvido, pilhas, carregadores de bateria e acessórios necessários à viagem diária em ônibus abarrotados de gente. É em torno das barracas de comida que milhares de trabalhadores nutrem o corpo e as esperanças.

A avenida apresenta heterogeneidade marcante ao longo do trajeto. Começa densa e espalha-se à medida que avança da Rodoviária Novo Rio em direção à Zona Oeste da cidade. A variedade de funções inclui hotéis, supermercados, galpões, usinas e outras áreas técnicas que dispensam a presença convivial. O *campus* da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) é um caso particular nesse contexto de congestão urbana. Os conjuntos de edifícios do instituto estão dispostos como espécies de objetos ensacados pela envoltória verde, amortecidos do contato com a via pela topografia e pela vegetação. Em combinação, esses trechos abarcam trechos ambíguos, contínuos e segmentados, com sobreposições violentas provocadas por espaços e eventos que dificultam a leitura da avenida como um todo sequencial.

As viagens cotidianas da Avenida Brasil revelam a história e as dinâmicas de produção urbana intimamente relacionadas à segregação produzida de forma consciente contra negros e negras no país. É um projeto que sequestra a trajetória de muitas vidas e rouba o tempo de existência de pessoas obrigadas a se locomover lentamente sobre a carroceria de coletivos. O dia a dia de quem vive no entorno da avenida aponta uma cidade em competição permanente com seu passado, olhando sempre para o progresso e deglutindo suas histórias e experiências pregressas. Estudiosos das transformações urbanas vêm produzindo leituras sobre as camadas escondidas nas frestas que existem nas histórias do Rio de Janeiro, pretensamente regulados, mas expandidos consideravelmente pelas parcelas ingovernáveis de quem faz pulsar a vida urbana (CARVALHO, 2019).

A exemplo a Rua da Estrada, ou da *strip* de Las Vegas, pensar um objeto conceitual sobre a Avenida Brasil a partir dos itinerários e configurações requer lentes analíticas que considerem o racismo associado a todas as formas de produção urbana e aos símbolos produzidos na experiência das cidades. Olhar a Avenida Brasil leva-nos a pensar sobre um objeto estranho, amorfo, mas cujo funcionamento se alimenta justamente daquilo que escamoteia: os séculos de deslocamentos forçados e a hedionda segregação produzida contra a população negra.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

DOMINGUES, Álvaro. *A Rua da Estrada*. Porto: Dafne, 2009.

GAMA-ROSA, Renato. Entre "Avenida" e "Rodovia": a história da Avenida Brasil (1906-1954) [tese]. Rio de Janeiro: Prourb-UFRJ, 2006.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Carlos Henrique M. de Lima é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, onde leciona Teoria e História da Cidade, Arquitetura e Urbanismo, além de disciplinas de projeto arquitetônico.



O PLANO URBANÍSTICO DE LUCIO COSTA E O CERRADO INFILTRADO

THAÍS PERIM KHOURI

RESUMO

O corpo artístico que permeia a cidade percebe o carisma que emerge nos interstícios da arquitetura, extrapolando a utopia projetada sobre Brasília, auspiciosa em camuflar narrativas estigmatizadas pelo sistema de colonização, pois quando a capital se instalou no centro do país, as comunidades pré-existentes foram invisibilizadas, assim como o bioma Cerrado. Neste artigo, discorro sobre a fenomenologia autobiográfica na qual encontros com a arte contribuem para ressignificar o vocabulário da cidade e criar novos arquétipos para a mitologia urbana, em narrativas híbridas de saberes coloniais, nativos e contemporâneos.

INTRODUÇÃO

Conhecida internacionalmente por sua arquitetura arrojada, Brasília é vivida de diferentes maneiras por seus habitantes. A cidade-utopia foi construída a partir dos mais elevados ideais civilizatórios. Lucio Costa (1902-1998) não só apresentou o traçado de uma cidade destinada à administração pública – propôs um conceito de vida, com base nos valores patriarcais coloniais.

Gil (2010) afirma que a pesquisa fenomenológica apresenta questões difusas, de modo que as finalidades e objetivos não são reconhecíveis no início. O percurso investigativo responde a certas inquietações causadas por um fenômeno. Por causa dessa metodologia característica, é mais honesto usar a voz da primeira pessoa na escrita científica, entendendo que não há separação entre vida e ciência/arte. Essa escolha leva à verdade de a pesquisadora não ser uma observadora imparcial, mas uma pessoa real, com historicidade, emoções e crenças, que moldam a criação do conhecimento.

Sobretudo, é um corpo que vive na cidade, interage com seus fluxos e seus espaços construídos e simbologias e, assim, transforma e é transformada. Nessas confluências (SANTOS, 2021), compreendi que Brasília hoje é muito além do que foi projetado. Existem aqui identidades submersas, emergindo nas entrelinhas, que são diversas, mutáveis e ancestrais.

CORPO EM TRÂNSITO ENCONTRA A COMPLEXIDADE

A organização política do Brasil ocorre em três níveis de autonomia: Federal, Estadual e Municipal. Brasília não é estado nem município: é Distrito Federal que engloba as competências relativas a ambos entes federativos. Mas há muitas cidades em seu interior, que já foram um dia chamadas satélites, e hoje são reconhecidas como Regiões Administrativas. Não obstante, é o Plano Piloto e seus conhecidos monumentos (prédios do poder) que ocupam o imaginário nacional e internacional, performando o *carisma* da cidade. A identidade de Brasília corresponde à sua organicidade?

O planejamento urbano de Brasília foi resultado de uma competição nacional, promovida em 1956. Lucio Costa foi o 22º participante em um total de 26 concorrentes, o que indica que ele estava relutante em participar da competição. Sua apresentação foi em linguagem humilde, páginas manuscritas, com alguns esboços feitos à mão, e isso veio a causar constrangimento quando ele foi declarado vencedor. Ele se explica:

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta.¹

Nada humildes foram as intenções para a cidade moderna, que em sua opinião deveria ser concebida não como “qualquer cidade moderna, não só como *urbs* mas como *civitas*”,² e com um desejável caráter monumental, e chamada por ele de “sonho arquissecular do patriarca”.

1. Reprodução do texto dos documentos, disponível em: <http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em: 28 jul. 2021.

2. Idem.



Uma vez eleita a proposta vencedora, a construção seguiu suas diretrizes, gerando as quatro escalas conhecidas hoje como Monumental, Gregária, Residencial e Bucólica. A primeira delas é a identidade mais marcante de Brasília e abriga a arquitetura original de Oscar Niemeyer, monumentos do poder político mundialmente conhecidos exibidos nos cartões-postais da cidade.

A escala Gregária refere-se aos centros onde a circulação humana deveria ser mais densa e constante, como “o setor bancário e comercial, o setor de escritórios de empresas e profissões liberais, e também os amplos setores do varejo comercial” (COSTA, 2003-2006).

Para a escala Residencial, ele previu altura limite de 6 andares, permitindo assim a contemplação do céu. “O trânsito automóvel ocorre sem travessias, sendo o terreno devolvido, de forma justa, ao pedestre” (COSTA, 2003-2006).

A escala Bucólica permeia e integra as demais escalas, com extensas faixas gramadas, canteiros ornamentais, parques e áreas arborizadas e de lazer. Esta escala está especialmente ligada à Residencial. A sombra abundante e o verde tornam a experiência de caminhar pelas superquadras muito agradável.

Se, por um lado, o planejamento urbano é a linguagem do poder – disciplinadora, supostamente onipresente e panóptica –, a cidade e seus habitantes nunca deixam de gerar movimentos de contrafluxo, contornando o sistema, trabalhando em seus interstícios de forma quase invisível (KONRATH, 2017, p. 111-112).

Há algo de misterioso no substrato do movimento de criatividade dos corpos. Hansen e Verkaaik (2009) utilizaram o termo *carisma urbano* para referir-se ao carisma da cidade como sua alma, sua mitologia que emerge de construções, infraestrutura, historicidade e multidões anônimas. Também está ligado ao fluxo das pessoas que influenciam no tecido social: padres, taxistas (ou motoristas de aplicativos), traficantes, políticos e artistas. O carisma seria o arranjo dos campos de energia criados pelo movimento magnético dos corpos e suas conexões com a arquitetura, que foi traduzido por Lygia Pape no trabalho *Lugares imantados* (ANJOS, 2011, p. 96). Por esse entendimento, artistas e obras de arte estão constantemente produzindo carisma e, portanto, interferindo nas identidades da cidade.

É interessante observar em Brasília o *fenômeno das diagonais*. Esses caminhos são formados pela insistência dos pedestres em desobedecer às linhas retas das calçadas projetadas, aventurando-se pelos gramados e campos abertos, criando trilhas urbanas.

Luciana Meireles foi tocada pela presença destas trilhas e evoca a persistência de uma ancestralidade, memórias de povos que aqui viviam como nômades e gravavam trilhas no Cerrado (MEIRELES; BEATRIZ; KHOURI, 2021). São os povos originários, que uma moradora de Brasília relata em suas memórias de infância na Vila Amaury, a vila que jaz submersa no Lago Paranoá: “Lembro que tinha muito índio. Muito índio mesmo...” (NUNES, 2017, p. 87-88). Estas histórias vêm à tona em vestígios, poéticas que encontram corpos artísticos à deriva. Caminhos abertos na capital são marcas da ancestralidade, infiltrações culturais.

Em um sábado de manhã, encontrei-me com uma semente de abacate, partida ao meio. Era laranja-vivo e tinha o formato de um coração. Conectei-me com esse elemento e passei a brincar com suas formas, explorando micropaisagens da cidade. Em uma investigação das possibilidades visuais criadas através de movimentos e posições de coisas praticamente invisíveis na jornada cotidiana, surgiu a série *Meu coração por ti bate como um caroço de abacate* (2020), que tem influências da cultura pop e urbana agregadas a seu lirismo imagético. As principais são o seriado *Chaves*, que inspira o título (a frase é repetida várias vezes em um episódio no qual acontece um recital de poesia) e o filme *Amélie Poulain* (2011). Neste filme, a personagem principal entrega um anão de jardim a uma amiga aeromoça e esta tira fotos do anão em diversos lugares do mundo, que são depois enviadas ao pai de Amélie, como uma forma de incentivá-lo a ir viajar. No trabalho fotográfico, utilizo o mesmo recurso de composição, repetindo o motivo em micropaisagens urbanas, como um convite a viajar para dentro, a despertar a sensibilidade de olhar os detalhes da vida cotidiana como possibilidades de beleza.

O percurso criativo leva ao encontro com a própria vida: uma semente germinando ao lado de uma calçada em Brasília.

Damos uma volta no tempo. Uma década antes, eu já me aproximava de seres não humanos em confluência de arte. A performance *Eles passam enquanto ela pássara* nasceu de uma pesquisa despretensiva de movimentação corporal em trocas de apoios com o ser vegetal. Começou em meados de 2009, quando sentava em uma tarde qualquer em uma mangueira do meu quintal, e desembocou nas ruas em janeiro de 2015. Resolvi levar tal investigação à cena urbana, com o intuito de marcar a paisagem cotidiana, desafiando a condição das árvores como itens paisagísticos de um planejamento urbano e relembrando sua condição de seres vivos ao propor um *duetto* de dança contemporânea. Ao repetir essa performance em diferentes cidades do Brasil e de outros países, estudo urbanidades ocidentais, identificando as variáveis nos



projetos do espaço público, e como as árvores ocupam esses espaços. “Arte não monumento, não obra, não objeto, composição urbana” (MEDEIROS; AQUINO, 2011, p. 18).

Entender as plantas como companheiras não é uma excentricidade artística. Na tradição Krahô, povo originário do Cerrado que hoje habita uma terra demarcada no norte do estado de Tocantins, o cultivo de vegetais é uma relação social, na qual se entende que

Cada planta tem seu jeito, sua forma de andar e de se reproduzir. As plantas cultivadas não nascem simplesmente; elas “brotam para alguém”, relação social que pode ser bem-sucedida ou não, envolvendo a troca, criação e predação. E, se têm seus donos humanos, têm também os seus donos “não humanos”, com os quais é preciso estabelecer uma negociação (LIMA, 2018, p. 168).

Como artista que transita e interfere no *carisma* de uma cidade, proponho uma nova forma de olhar a capital brasileira. Nos interstícios geométricos de sua forma sólida, há organicidade do bioma Cerrado – sistema de vida que habita o planalto central. Na confluência da arte, vestígios impulsionam a emergência da realidade orgânica da vida, invisibilizada pela epopeia da construção da capital, que o poeta ironiza:

Aqui não havia nada
Só um grande vazio
Um deserto
Aí inauguraram a capital
E o Cerrado apareceu logo depois
(BEHR, 2005, p. 71).

Há uma imagem que sustenta essa noção no imaginário popular com o título *Marco zero*: uma fotografia que mostra uma cruz marcada por duas estradas abertas no meio do Cerrado, onde mais tarde foi construída a capital. Na foto em preto e branco, percebemos apenas uma textura cinza difusa, que pode realmente dar a impressão de vazio.

Esse bioma, na verdade, é a savana com a maior biodiversidade do planeta; abriga as nascentes das principais bacias hidrográficas do país (Amazonas, São Francisco e Araguaia); o maior território quilombola do Brasil (Kalunga); e evidências arqueológicas indicam a presença humana há 25 mil anos.

CONCLUSÃO

O trânsito nas escalas do planejamento urbano é permeado por memórias invisíveis da cultura ancestral que permanece viva, mesmo que submersa. Essa cidade conhecida mundialmente como um empreendimento utópico foi construída nos moldes dos mais elevados ideais civilizatórios. Repetindo a história da colonização nas Américas, o mundo natural e as culturas que lá viviam foram submergidos à narrativa idealista. Em suas quatro escalas de construção, a cidade emana um carisma que repete essa fórmula do ideal, mas que permite a infiltração do Cerrado e suas poéticas.

Defendo a resiliência, a tradição, a natureza e a historicidade como elementos importantes para representar a identidade da capital brasileira. Assim, oferecer elementos que não são comumente apresentados, enriquecendo sua matriz identitária e tornando-a mais conectada à realidade da vida natural e das culturas brasileiras.

Para conhecer um pouco mais sobre o trabalho, acesse a apresentação visual que acompanha o artigo: https://issuu.com/tkuri/docs/o_plano_urbanistico_de_lucio_costa_e_o_cerrado_inf.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos. A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio. *Concinnitas*, v. 2, n. 19, dez. 2011.

BEHR, Nicolas. *Brasília revisitada*. 2. ed. LGE: Brasília, 2005.

COSTA, Lucio. Plano Piloto de Brasília. *Brazilia.jor.br*, Flávio R. Cavalcanti, 2003-2006. Disponível em: <http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em: 19 jul. 2021.

GIL, Antônio Carlos. *O projeto na pesquisa fenomenológica: Anais IV Sipeq*. São Paulo: Unesp, 2010.

KONRATH, Germana. Fábulas e fronteiras na poética urbana de Francis Alÿs. *Palíndromo*, v. 9, n. 18, p. 106-127, maio/ago. 2017.

LIMA, Ana Gabriela Morim de. Etnografia das roças Krahô: a vida sócio-ritual das plantas e a estética da diversidade. In: LIMA, Ana Gabriela Morim de et al. *Práticas e Saberes da Agrobiodiversidade: a contribuição de povos tradicionais*. Brasília: IEB Mil folhas, 2018.



MEDEIROS, Beatriz de; AQUINO, Fernando de (Orgs.). *Corpos informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília: 2011.

MEIRELES, Luciana; BEATRIZ, Aila; KHOURI, Thaís P. Brasília e o Cerrado infiltrado. *Cerrado Ecoarte*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u5laYIZMURc&t=176s>. Acesso em: 29 mar. 2021.

NUNES, Elizabeth Fernandes. Goiatuba em Goiás. 1952. In: NEIVA, Ivany Câmara. *Uma cidade encantada: memórias da Vila Amaury em Brasília*. Brasília: Edição da Autora, 2017. Disponível em: https://issuu.com/gabrielmenezes/docs/cidade_encantada_-_pag_simples_-_20. Acesso em: 23 mar. 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Nêgo Bispo: vida, memória e aprendizado quilombola. *Itaú Cultural*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLo9ZNdglxw>. Acesso em: 29 mar. 2021.

VERKAAIK, Oskar; HANSEN, Thomas Blom. Introduction – Urban Charisma on Everyday Mythologies in the City. In: *Critique of Anthropology*. London, Los Angeles, New Delhi, Singapore and Washington DC: University of Amsterdam/ SAGE Publications, 2009.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Thaís Perim Khouri é mestra em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, com formação panorâmica em artes do corpo, área em que atua desde 2002. Participou do *workshop* Body Mapping LAB (Berlim, 2017), treinamento para dissolver as fronteiras da subjetividade entre corpo e ambiente, redefinindo formas de interpretar o espaço. É criadora do método “O Movimento da Palavra” (2016), forma de dançar poesia, com o qual desenvolveu performances sobre Brasília e o Sertão Cerradense.



P'UTUQSÍ

SOBRE UMA VIAGEM

EM RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

RAÍSA CURTY CARVALHEIRA SOBRAL

RESUMO

Este texto apresenta uma viagem em residência artística independente realizada na Bolívia, entre os departamentos de La Paz e Potosí. Ele oferece um recorte do trajeto da viagem com o intuito de introduzir o leitor na paisagem conceitual de onde surge o *happening Ovelhas/Ovejas/Ushas* (2019). Busca-se aqui uma poética que surge no entorno da história de Sumak Urku à procura de resistências ao epistemicídio colonial.

P'*utuqsi* é como se escreve Potosí, um dos nove departamentos da Bolívia, no idioma quéchua. De origem onomatopeica, a tradução dessa palavra para o português seria algo como “grande estrondo que sai da terra”. Foi por esse nome que ficou conhecida a região da grande montanha, quando o inca Huayna Cápac (1467-1525) enviou alguns indígenas para explorar o local e, ao lhe pedirem permissão para extrair seus minerais (sim, para eles, assim como para os Krenak e para os indígenas do território Hopi, as montanhas têm vontade) (KRENAK, 2019), ela respondeu com uma grande explosão: *P'utuqsí!* Os incas recuaram, mas não os colonizadores europeus que chegaram em seguida. Essa montanha é o Cerro Rico, ou em quéchua, o *Sumak Urku*. Neste texto, ela permanecerá em nossos horizontes.

A viagem que apresento aqui se passa no início de 2019, durou 43 dias e se dividiu em duas partes: a primeira acontece junto ao coletivo Muito Difícil é

Democrático,¹ com quem passei os 21 primeiros dias às voltas da gravação, entre La Paz e Potosí, na Bolívia, de um filme experimental sobre a abundância epistemológica da América do Sul; e a segunda, após a partida do coletivo, quando me dirijo à cidade de Macha, norte de Potosí, com o intuito de investigar o pensamento têxtil, fundamental para o entendimento da cultura andina, e me dedico a uma imersão na comunidade de Puca Mayu, onde acontece o *happening Ovelhas/Ovejas/Ushas* (2019). É sobre tal paisagem de referências, interessadas pela abundância epistêmica das populações de Abya Yala, que acontece essa viagem.

O pretexto do filme experimental, chamado *Presságios de um continente de Ekekas*, incita um programa errante em busca de gravações de entrevistas e cenas independentes. *Ekeka* é uma personagem criada pela ativista Maria Galindo que se apropria das características do deus inca da abundância, *Ekeko*, amplamente celebrado na Bolívia, e reelabora-o em sua versão feminina, de forma que se subverte, inclusive, o conceito de abundância, que ganha outro significado nas mãos de mulheres. Maria Galindo é uma das fundadoras do *Mujeres Creando*, coletivo que surgiu de um movimento que começou em 1985, quando frente à ascensão neoliberal, mulheres começaram a ocupar as ruas da Bolívia como forma de sobrevivência. É a partir do reconhecimento desse tecido social de mulheres que o *Mujeres Creando* orienta suas ações que lutam contra o machismo e a homofobia com o intuito de fortalecer e proteger as mulheres.

Entre as entrevistas que fizemos, menciono aqui a do artista Maximiliano Siñani que, na ocasião, realizava a exposição *Sindicato comercio* (2019), no Museu Nacional de Arte de La Paz. Ao pesquisar a trajetória de Siñani, conheci um trabalho seu chamado *Lenguaje invisible* (2016), uma performance em que 27 jogadores de futebol vestem uniformes que, ao invés de conter números, contêm letras. Em vez de se estabelecer uma partida de futebol, o artista orquestra os atletas para que se construam palavras por meio das junções de letras. Essa obra cria um interstício na linguagem, o qual apresento na segunda etapa dessa viagem, uma releitura, o *happening Ovelhas/Ovejas/Ushas* (2019).

1. Éramos seis: Adriana Alexandrino, professora de Literatura e Feminismo, da Universidade de Brasília; Devrim Bensusan, uma criança de 4 anos que visitava a Bolívia pela segunda vez; Fran Demétrio, professora de Nutrição na Universidade Federal da Bahia e transfeminista (*in memoriam*); Hilan Bensusan, artista que faz performance e ensina Filosofia na UnB; Jan Fernandes, artista brasileiro latino-futurista; e por mim, uma investigadora de viagens e propositora de *happenings*, que na ocasião estava interessada em errar pelos Andes.



O principal trabalho que Maximiliano apresentou em sua exposição no museu foi *Sumak Urku* (2019), uma montanha feita com 6 mil quilos de confetes de papel, típico das festas e celebrações na Bolívia, em cor fúcsia. Ao construir o *Sumak Urqu* com confetes de papel, Maximiliano Siñani concede-nos uma imagem que confronta o histórico moderno de exploração da montanha, com os rituais sagrados e festivos realizados antes da chegada dos europeus. Segundo o curador da mostra Juan Fabbri, a obra de Siñani “fala de um *Cerro Rico* celebrado” (FABBRI, 2020).

Sumak Urku, a montanha no entorno da qual surgiu a vila de Potosí, é chave para pensar questões a respeito da colonialidade. Foi no entorno dessa montanha e de sua enorme jazida de prata que surgiu a Villa Imperial de Potosí, cidade crucial para o desenvolvimento da modernidade. Potosí foi a maior produtora de prata do planeta e a cidade mais rica do mundo no século XVII. Menos de cem anos após a chegada dos espanhóis, a localidade já era tão populosa quanto Londres ou Paris. Acontece que a mina de Cerro Rico teve suas vísceras extraídas, suas entranhas violentadas, e hoje convive com uma enorme ferida: “Aquela sociedade potosina, enferma de ostentação e esbanjamento, só deixou à Bolívia a vaga memória de seus esplendores, as ruínas de suas igrejas e palácios e oito milhões de cadáveres de índios” (GALEANO, 1987).

Em *As veias abertas da América Latina* (1987), Eduardo Galeano apresenta o processo de periferização sistemático que o continente sofre desde o século XVI. O livro descreve as dimensões da truculenta invasão sofrida pela América Latina. A história da colonização americana é marcada por um dos maiores genocídios e saques da história. Ao longo do livro, Galeano demonstra o processo em que riquezas naturais foram saqueadas; populações, exterminadas; e saberes, esmagados. É a história das mazelas daqui que viraram capital lá fora.

Outro marco na arte relacionado à história de Potosí é a exposição *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor em tierra ajena?* (CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, 2010), que trata sobre o tema da colonialidade desde suas origens no século XVI, por meio de uma curadoria de obras desse período, até seus desdobramentos na primeira década do século XXI, através de obras encomendadas a artistas contemporâneos, como Maria Galindo e Elvira Espejo Ayka. A ideia é lançar uma narrativa que posiciona Potosí, no centro econômico, decisório e artístico da Europa. A história da Europa é inseparável de suas colônias. Não existe modernidade sem as relações centro-periféricas. É através dessa perspectiva bastarda da história que se pode enxergar em Potosí o princípio da modernidade.

Elvira Espejo, artista e pesquisadora boliviana, especialista em arte têxtil, pensa formas de mostrar a arte indígena a partir de seus próprios saberes. Acontece que por anos a arte indígena tem sido lida sob um sistema eurocêntrico de regras: tecidos são exibidos sob os parâmetros de visualidade de uma pintura. Ignora-se sua tridimensionalidade e toda a cadeia vital envolvida em seu processo. Elvira Espejo Ayka investiga os modos de produção da arte na comunidade: “Procuro discutir a dinâmica do padrão da matéria-prima na produção de arte têxtil, começando pela criação dos animais, o tratamento da matéria-prima e a elaboração do objeto” (ARNOLD; YAPITA; AYKA, 2016). Segundo Ayka, perceber as dimensões que possui esse processo nos introduz em um ciclo-chave para entender o pensamento andino e seus modos de se relacionar com o mundo.

O pensamento têxtil é fundamental para o entendimento da cultura andina. Em *Hilos Sueltos: los Andes desde el textil* (2016), Denise Arnold, Juan de Dios Yapita e Elvira Espejo Ayka contam-nos sobre a importância dessa prática e sua potência de subversão a um modo de pensar logocêntrico. Na concepção *qaqachaqueña*, região ao sul de Oruro analisada pela antropóloga e pela artista, objetos e seres vivos são partes de um contínuo criativo compartilhado. Os tecidos são similares a um ser vivo. Eles fazem parte de uma extensa cadeia vital. O caráter animista do pensamento têxtil condiz com a cosmovisão indígena dos Andes ancestrais. Apesar disso, atualmente sob os efeitos da modernidade e totalmente de acordo com a obstinação alienadora do capital, a Bolívia exporta 85% de sua matéria-prima têxtil, enquanto indígenas vestem roupas acrílicas importadas da China.

Após o retorno do coletivo ao Brasil, permaneci na Bolívia por mais 22 dias, 14 deles em Macha, no norte de Potosí. Ouvei falar de Macha pela primeira vez por meio de um comerciante que vendia roupas de diversos lugares da América Latina. Todas as peças que me chamavam a atenção eram de lá, tanto as antigas tingidas com pigmentos naturais quanto as mais novas, tingidas com pigmentos sintéticos e fluorescentes. O pretexto que me levou à cidade foi a vontade de conhecer aqueles tecidos de perto; o tecido como ser vivente. Gostaria de conhecer pessoas que teciam. Queria tentar aprender a tecer ou tentar aprender outras formas de pensar.

Puca Mayu, nome quéchua, traduzido para o português como “Rio Colorado”, é uma pequena localidade de Macha que fica a cerca de oito quilômetros da praça principal da cidade. É nas margens deste rio que acontece a segunda parte desta viagem. Cheguei lá após ter conhecido o taxista Carlos e sua esposa, Rosa. Puca Mayu era onde morava Basília, mãe e sogra deles. Acontecia na ocasião uma reunião com a comunidade na escola local, *Unidad Educativa Diez de Noviembre*



de Puca Mayu. Conheci o professor Alejandro Aguillar e alguns de seus 15 alunos, crianças na faixa etária entre os 6 e 11 anos que eram alfabetizadas em espanhol e em quéchua.

Foi lá que conheci minha anfitriã Basília, que participava ativamente da reunião, bem como Fidélia, sua outra nora; José Cruz, seu outro filho; Chuña, sua neta; e Gregório, seu marido. Eles moravam em um conjunto de casas próximo à escola. Havia algumas casas ao alcance dos olhos e outras escondidas na paisagem montanhosa. Basília passava boa parte de seu dia no alto do cerro pastorando ovelhas. Saímos juntas logo no primeiro dia. Ela me emprestou um *ahuajo*² para que eu carregasse minhas coisas e uma *waraka*³ para que eu a ajudasse com as ovelhas. Basília falava quéchua; eu, português; e ambas, quase nada de espanhol. Ela me contou que as estrelas ali eram conhecidas como *wara wara*, e eu lhe disse que no Brasil os *perros* se chamavam cachorros.

Certo dia, Basília contou-me que supostamente, quando era jovem, havia tropeçado e caído do alto do cerro e rolado montanha abaixo até a beira do rio. Entendíamos-nos vagamente e continuávamos caminhando. As ovelhas moviam-se como uma nuvem na terra. Parávamos para agradecer ao *Tata* (Deus Pai), para compartilhar a comida em *apthapis* (celebração coletiva típica dos andes, onde se comparte alimentos e saberes) e para pequenas lições de tecelagem. Basília ensinou-me a tecer *manillas*⁴ com algumas linhas que carregava em seu *ahuajo* e um graveto que se segurava com os pés. Ela tecia grandes *ahuajos* quando era mais jovem, porém sua vista já não permitia mais. Ao voltar para casa no cair da tarde, catávamos lenhas e dávamo-nos conta de que havia sumido 3 ou 4 ovelhas entre as nossas conversas.

Pastorear, andar pelas montanhas, mover-se entre o céu e a Terra. Imersa na imensidão. Fiz exercícios de fabulação da paisagem. As ovelhas deslocavam-se como nuvens. Nuvens de informações. Com a visão embaralhada, vi cada ovelha como uma letra. Uma nuvem de letras, uma poesia concreta, ovelhas-letras-nuvens, deslocando-se pelo *cerro*. Lembrei-me do trabalho de Maximiliano Siñani, da partida de futebol em que os jogadores-letras se movimentam dentro de campo. Pensei em fazer uma releitura na qual o suporte para tal interstício linguístico não fosse a partida de futebol, mas sim a tarde de pastoreio.

2. Peça retangular com usos diversos.

3. Funda de origem inca.

4. Pulseiras.

O *happening* aconteceria como um jogo de caça-palavras, e eu chamaria os alunos da escola para participar. Conteí aos meus anfitriões que gostaria de vestir as ovelhas com letras. Fidélia ajudou-me bastante na comunicação com Basília. Basília, Fidélia e Alejandro pareceram gostar da ideia e dispuseram-se a ajudar. Planejei uma roupinha, uma espécie de colete simples: um retângulo com dois furos onde as patas dianteiras das ovelhas se encaixariam. Fui com Alejandro até a cidade, comprei alguns metros de tecido e consegui uma tinta branca que misturei com corante vermelho e azul. Cortei mais de 70 coletes, para ovelhas de diversos tamanhos, de acordo com as quantidades e variedades que havíamos observado. Em cada colete, pinteí um grafema. Havia os utilizados apenas na escrita quéchua, como CH, Q, CHH e KH, outros utilizados na escrita em português, como E, B, C e O, e tantos outros utilizados em ambas.

Na parte da manhã, do dia 25 de fevereiro, antes de saímos para o pastoreio, eu, Basília, Fidélia e Chuña, no auge dos seus 2 anos de idade, empenhamo-nos na missão de agarrar e vestir ovelha por ovelha. Era preciso segurá-las e montar em suas costas, mas na maioria das vezes elas davam pinotes e nós éramos derrubadas. Durante tal processo, pude ver de perto o rosto das ovelhas. Pudemos nos olharmos cara a cara. Vestir as ovelhas foi um grande evento catártico entre mulheres e bichos. Alejandro e seus alunos juntaram-se a Basília e a mim para aquele pastoreio, bem como Fidélia e Chuña. As crianças levaram seus cadernos em busca das possíveis palavras que poderiam se formar. Nenhuma palavra formou-se. Os grafemas movimentaram-se livres pelo cerro, sem nexos.

O contato com o tecido deu-se de forma inesperada. Pastorear com Basília foi como encontrar o tecido em um outro estado. O pastoreio de ovelhas, lhamas e alpacas faz parte do ciclo do tecido como um ser vivente. É da lã desses animais que se originavam os fios que trançavam os têxteis. Entendendo a aproximação dos têxteis com os textos, tenho gostado de olhar para esse trabalho como uma peça de irreverência à escrita fonética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNOLD, Denise Y; YAPITA, Juan de Dios; AYKA, Elvira Espejo. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Ilca e Fundación Xavier Albó, 2016.

CREISCHER, Alice; HINDERER, Max Jorge; SIEKMANN, Andreas (Eds.) *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* 1. ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.



FABBRI, Juan. Maximiliano Siñani – Sumak Urqu Sagrado. *Artishock*, 5 mar. 2019.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Raísa Curty Carvalheira Sobral é artista visual, ciclista e desenhista. Interessa-se por questões relacionadas ao estrangeiro e desenvolve seu trabalho a partir de viagens em residências artísticas. Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB), é mestre pela mesma instituição. Sua pesquisa conta com o apoio financeiro da Capes.

Para conhecer mais o trabalho *Ovelhas/Ovejas/Ushas* (2019), acesse o seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=bCZ4J58UjB4>.



AS VIAGENS DE OSCAR NIEMEYER

EDUARDO PIERROTTI ROSSETTI

RESUMO

Oscar Niemeyer é um arquiteto que viajou muito, desenhando uma trajetória profissional transcontinental. As viagens dos arquitetos constituem-se como um assunto ainda pouco explorado pela historiografia. A condição de trânsito para um arquiteto apresenta-se como oportunidade para conhecer edifícios, espaços, materiais, paisagens e ambientes em diversas escalas. Neste artigo, interessa explorar Niemeyer como viajante, um arquiteto em deslocamento pelo mundo, vivenciando e experimentando cidades, espaços e interagindo com culturas diversas, em que o ato de viajar embasa correlações com abordagens sobre trajetória, historiografia e projetos.

INTRODUÇÃO

Oscar Niemeyer é um arquiteto que viajou muito, apesar de seu desgosto em pegar um avião. Niemeyer viajou para fora do Brasil, para diversos países da Europa, Estados Unidos, Ásia e África, desenhando uma trajetória profissional transcontinental. Em seu discurso, o mundo abre-se para sua arquitetura apenas após sua consagração em Brasília, conforme o esquema *Pampulha-Brasília-mundo*. Sua trajetória internacional é frequentemente pontuada por trabalhos localizados na *Alemanha, na Argélia, nos Estados Unidos, na Inglaterra, em Israel, na Itália, na França e no Líbano*, mas o rol de países com obras ou projetos inclui mais de 20 países.

Um itinerário arquitetônico pelas obras de Niemeyer mundo afora inclui a sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York; a Universidade de Haifa, em Israel; a sede do Partido Comunista Francês, em Paris; o centro cultural do Havre; a sede da Editora Mondadori, em Milão; e a sede da Fata Engineering e o Cartiere Burgo, em Turim. Na Argélia, da prancheta do arquiteto saíram a Universidade de Ciências Humanas e a Universidade de Constantine.

Esse conjunto de obras e projetos pode ser ampliado incluindo-se alguns dos projetos não construídos, tais como o Museu de Caracas, a embaixada brasileira em Cuba, o alojamento universitário em Oxford ou a Ilha de Lazer em Abu-Dhabi. Em Israel: o plano urbano para Negev, o Hotel Scandinavia e a residência do Barão Edmond de Rothschild. Na Argélia: o Centro Cívico e a icônica Mesquita de Argel, além do zoológico de Argel. Na França: a torre em La Défense e o Centro Espiritual dos Dominicanos em Saint-Baume. Na Itália: a segunda sede da Mondadori, o projeto do World Trade Center de Milão e a ponte da Academia em Veneza. Esse rol de projetos estrangeiros foi ampliado nos últimos anos de sua vida, com encomendas para Cazaquistão, Chile, Espanha, Paraguai e Argentina. Entre encomendas oficiais, demandas particulares e prospecções de novos projetos, tal conjunto define a dimensão internacional de Niemeyer.

A trajetória de Oscar Niemeyer, definida por seus deslocamentos profissionais mundo afora, não deve ser tomada como uma fase estagnada de sua vida ou de sua obra, conforme argumentado em “Niemeyer for export: arquitetura e trajetória de Oscar Niemeyer mundo afora”,¹ a partir dos projetos e obras. Agora, interessa explorar Niemeyer como viajante, um arquiteto em deslocamento pelo mundo, vivenciando e experimentando cidades, espaços e interagindo com culturas diversas, em que o ato de viajar embasa correlações com abordagens sobre trajetória, historiografia e projetos.

VIAJAR É PRECISO

Para Leed (1991, p. 5), a viagem é a experiência intensa e genuína que também transforma a pessoa que a pratica. O *Grand Tour* é o paradigma das viagens de conhecimento que têm na experiência do contato direto com civilizações, cidades, paisagens, tesouros ou relíquias sua motivação. Trata-se de uma viagem concebida para proporcionar vivências, adquirir escala do mundo e refinar os referenciais de civilidade. O deslocamento pelos territórios e a condição em trânsito entre conhecido/desconhecido são inerentes ao exercício que reifica um senso de pertencimento cosmopolita. O *Grand Tour* consagra uma experiência intelectual de formação, legitimando a construção de um

1. Artigo apresentado por Rossetti no 12º Seminário *Docomomo Brasil*, em Uberlândia, em 2017.



capital simbólico, em que a viagem é um momento de inflexão na trajetória intelectual. Roma, Firenze, Milão e Veneza – acrescidas das ruínas de Pompeia e Herculano — são os destinos preferenciais. Ao longo dos séculos XIX e XX, este corolário de destinos seria ampliado, incluindo Londres, Paris, Berlim, Nova York, Barcelona...

As viagens dos arquitetos constituem-se em assuntos ainda pouco explorados pela historiografia. Arquitetos viajam por motivos diversos, desde tratar de encomendas a fugir de situações políticas adversas. São notórios o caso da viagem “ao Oriente” de Le Corbusier (2007), as viagens de Lucio Costa por toda a Europa ou ainda a viagem de Artigas pelos Estados Unidos. Na chave de abrangência do *Grand Tour*, as viagens de formação também são parte da trajetória dos arquitetos, incluindo o duplo caráter de amadurecimento pessoal e profissional. A condição de trânsito para um arquiteto apresenta-se como oportunidade para conhecer edifícios, espaços, materiais, paisagens e ambientes em diversas escalas. Trata-se de um exercício extraordinário, ou seja, uma experiência para além da ordem do cotidiano, como foram as viagens de Oscar Niemeyer.

As viagens configuram-se como um tema vasto para pesquisas, tomadas como base para rever as trajetórias profissionais. As pesquisas atuais sobre o tema apontam para a diferença do viajar no século XX, operando uma tensão entre “profissão” e “vocação” que suplanta o caráter iniciático do viajar romântico.² Por essa razão, precisamos estudar e explorar as viagens de Niemeyer. Para o início desse périplo, interessa analisar sua trajetória e sua produção a partir da viagem para a Europa, em 1954-55. Interessa pensar na correlação do viajar – com seus “regimes de deslocamento e formação de saberes sobre o mundo”³ – na atuação dele. Uma viagem gera produções por meio de ensaios, relatos, fotografias, desenhos, correspondências, textos jornalísticos, anotações... Ou seja, diferentes suportes promovem, divulgam e colocam em circulação os resultados da experiência de uma viagem. No caso de Oscar Niemeyer, trata-se de uma questão em aberto para especulações.

2. LEED (1991).

3. Idem. p. 13.

A VIAGEM PARA A EUROPA

A viagem para a Europa, em 1954-55, é uma oportunidade para Niemeyer ter contato direto com arquiteturas e espaços que são importantes na formação de um arquiteto. Tal experiência torna-se ainda mais significativa quando inserida numa linha cronológica que precede Brasília. Bruand (1981, p. 151) registra o impacto e a importância dessa viagem na transformação da atuação profissional de Niemeyer, detonando um processo de autocrítica, concisão formal e reforço do caráter plástico de sua arquitetura. Apesar do registro historiográfico, o próprio Niemeyer pouco contribui para esclarecer o que ocorreu nesta viagem.⁴ Bruand (1981, p. 162) reitera que houve uma “virada decisiva de 1955” na obra de Niemeyer, valorizando indiretamente os efeitos da viagem para a Europa. Essa viagem é um ponto de inflexão na arquitetura porque proporciona o contato direto com novas escalas edilícias, incluindo a experimentação de espaços e configurações urbanas diversificadas, o convívio com paisagens e ambientes citadinos de estratos temporais diversos, a observação da implantação e a presença dos edifícios na paisagem, bem como tomar contato com outras soluções técnicas e questões tectônicas. Em 1958, Niemeyer afirmaria: “[...] depois que voltei da Europa, após haver [...] viajado *de Lisboa a Moscou*, muito mudou minha atitude”.⁵ Ou seja, a viagem é o fator transformador de sua maneira de atuar. Portanto, a viagem de 1954-55 é o *Grand Tour* de Oscar Niemeyer!

Tal transformação da “atitude” profissional ocorre às vésperas do maior desafio de Niemeyer: Brasília. As demandas por palácios, arquiteturas representativas, espaços monumentais e arquiteturas de grande torque simbólico da nova Capital correlacionam-se diretamente com a experiência da viagem. O tema da monumentalidade, os grandes encargos, os programas complexos, as composições e os arranjos formais... tudo isso será intensamente experimentado em Brasília para depois ser, novamente, levado em sua própria arquitetura mundo afora.

4. Bruand localiza a viagem em 1955, mas o próprio Niemeyer, inclusive no site da Fundação, aponta a viagem em 1954. Seguindo as pistas do artigo de Marcio Correia Campos, o convite para fazer o projeto em Berlim foi em julho/1954, sendo que em fevereiro/1955 ele estava em Berlim. Ou seja, é justo pressupor que a viagem transcorreu entre 1954 e 1955.

5. XAVIER (2003, p. 238).



... DE LISBOA A MOSCOU, MAS NÃO NESTA ORDEM

Qualquer viagem para outro país demanda preparação, reservas de voos, hotéis e trens e passagens de navio, além de um sem-fim de burocracias que antecedem o embarque. Soma-se, ainda, um roteiro que contenha o itinerário entre as cidades e países que serão percorridos. Mesmo com enorme potencial de subversão, um roteiro de viagens é uma coisa organizada, que tem implicações práticas com os fusos horários, moedas, línguas, documentação e até com as roupas. Assim, o roteiro desta viagem para a Europa, dita “de Lisboa a Moscou” de Niemeyer é muito mais complexo do que as informações disponíveis apontam, merecendo ser problematizado.

Reconstituir tal roteiro é um processo em aberto, que demanda juntar fragmentos, organizar uma cronologia e estabelecer evidências da presença de Niemeyer nas cidades e lugares dessa viagem. À Fundação Oscar Niemeyer, foram solicitados passaportes, fotografias, cadernos, desenhos, cartões-postais e outros materiais. A resposta aponta que não há material específico correlato. Sem ter acesso aos passaportes, sobram lacunas e incongruências de um roteiro complexo, com informações dispersas. Para repensar o roteiro e o itinerário da viagem seguimos pistas dispersas em diferentes publicações. Restam as possibilidades de construir este roteiro pelo avesso, pelas negativas e pelas ausências, encarando a inacessibilidade das fontes.⁶ A primeira constatação é sobre as cidades que delimitam a viagem: Lisboa e Moscou. Ao recobrar uma viagem “*de Lisboa a Moscou*”, Niemeyer informa uma lógica de deslocamentos. Contudo, cotejando as fontes, o itinerário traçado é: Roma, Florença, Veneza, Lisboa, Paris, Praga, Berlim e Moscou. Ou seja, um itinerário truncado, com deslocamentos enviesados, com uma partida de navio do Brasil, mas sem informações sobre o retorno. Portanto, diante das dificuldades de acessar material, ou de sua inexistência, opera-se no limiar de Hobsbawm sobre as fontes para especular sobre este roteiro.

Em seu livro de memórias, Niemeyer dá pistas sobre o itinerário: “Fomos para Roma, Florença, Veneza e Lisboa, daí partindo para Paris [...]. Ficamos três dias em Paris, uma semana na Tchecoslováquia, *um mês em Berlim* e, finalmente,

6. HOBBSAWM (2013, p. 329).

Moscou”.⁷ Viajar entre Roma, Florença, Veneza, Lisboa, Paris, Praga, Berlim e Moscou é uma experiência marcante. Contudo, ao longo dos muitos escritos de Niemeyer sobre sua vida e sobre sua trajetória, os registros são pouco esclarecedores por ele sobre essa viagem. A memória de Niemeyer é seletiva entre lembranças, fatos e situações. Assim, se ele não se manifesta sobre esta viagem, ele nos provoca a pensar sobre questões em aberto: onde ele foi? O que ele viu? Que obras ele visitou? Que arquiteturas, espaços e lugares Oscar Niemeyer vivenciou ao viajar entre Roma, Florença, Veneza, Lisboa, Paris, Praga, Berlim e Moscou?

BERLINER ERFAHRUNG

A memória é seletiva e, por vezes, Niemeyer desconsidera a importância do convite para projetar em Berlim como uma motivação para tal viagem. Berlim é um ponto fundamental nesse itinerário do arquiteto pela Europa. Estar em Berlim implica experimentar as tensões da “Cortina de Ferro”, rumo a Moscou. A *Interbau Berlim 1957* foi um evento de propaganda no contexto da Guerra Fria. A polêmica ideológica em torno do nome de Niemeyer, convidado a projetar um edifício residencial justamente no enclave de Berlim Ocidental, foi destacada. A revista *Bauwelt* detecta a contradição, ampliando a ironia, já que a participação de Niemeyer está associada à renovação da arquitetura moderna por uma nova geração, sucedendo a Le Corbusier, Gropius, Aalto e Wright.⁸ O projeto para Berlim é emblemático para dimensionar o grau de informações desencontradas que o próprio Niemeyer produz em suas narrativas sobre suas experiências de viagens e deslocamentos mundo afora. Circular, deambular e fazer caminhadas são ações comuns em uma viagem. Niemeyer pouco revela sobre seus hábitos de viajante. Além de ocultar o convite, há imprecisões sobre o tempo de permanência dele em Berlim, que oscila entre “alguns dias” ou “um mês”! ao mesmo tempo. Niemeyer registra o nome da Igreja Kaiser Guilherme, a Stalin Alee e o “Hotel Van Zoo”.⁹

7. NIEMEYER (2000, p.54). Grifo adicional meu.

8. CAMPOS (2011).

9. NIEMEYER (2000, p. 55).



De acordo com suas próprias informações, Niemeyer conheceu diferentes partes de Berlim, uma cidade dividida em setores norte-americano, russo, inglês e francês e com grande presença de militares, repleta de ruínas e escombros, com um ar decrépito reforçado pela falta de pintura dos edifícios, cuja unidade urbana já não havia. O Portão de Brandemburgo, a Igreja Kaiser Guilherme, o Reichstag, estátuas, jardins, praças e muitos edifícios residenciais fazem parte de uma paisagem urbana ainda marcada pelos bombardeios finais da Guerra, com calceteiros refazendo as calçadas... Entre dias, semanas ou um mês, é possível que Niemeyer – como um curioso viajante – tenha visto o Hotel Kempinski e também tenha conhecido tanto a loja de departamentos *Bilka* quanto a cidade que as imagens que os filmes *Berlin 1950*¹⁰ e *Berlin 1956*¹¹ revelam. São filmagens realizadas entre 1948 e 1956 que mostram a situação de uma cidade que já havia sido arruinada e se recuperado outras vezes em sua história como uma animada capital europeia.¹² Ao ver essas imagens dos filmes, é impossível não se lembrar de um outro ciclo de reconstrução que ocorreria após 1989, com a queda do muro e a reunificação da Alemanha. No entanto, o projeto de Niemeyer para um edifício residencial em Berlim integra aquela etapa de reconstrução da cidade.

PRÓXIMA PARADA

As viagens de Oscar Niemeyer mundo afora, articuladas com os projetos de arquitetura, constituem-se como um grande campo de pesquisas. Tal pesquisa inconclusa sobre a viagem de 1954-55 pode contribuir com novas abordagens para a historiografia, pois se trata de uma viagem marcante, de caráter transformador. O tema das viagens emerge como catalisador e como articulador, a partir do qual traços biográficos, trajetória profissional, discurso, oportunidades e novas arquiteturas são engendradas em sua prancheta, na condição em trânsito. É preciso construir um conjunto de novos estudos sobre essa parte importante da produção de Niemeyer que está situada fora do Brasil, a fim de contribuir com a historiografia e repensar a complexidade de

10. Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=5hyG2yIimpMU>. Acesso em: 17 set. 2021.

11. Link do filme: https://www.youtube.com/watch?v=t7V-zP_7MYs. Acesso em: 17 set. 2021.

12. RICHARD (1993).

sua trajetória profissional. Trata-se de um conjunto de obras que são pontos marcantes de uma trajetória que se consagrou ao construir alhures sua própria arquitetura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Marcio Correia. Niemeyer em Berlim: idas e vindas de um edifício habitacional. *Vitruvius*, 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3846>. Acesso em: 17 set. 2021.

CORBUSIER, Le. *A viagem do oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEED, Eric J. *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NIEMEYER, Oscar. Musée de la Terre. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, v. 45 n. 171, p. 70-72, jan./fev., 1974.

NIEMEYER, Oscar. *Niemeyer*. Lausanne: Editions Alphenet, 1977.

NIEMEYER, Oscar. *Quase memória: viagens, tempos de entusiasmo e revolta – 1961-66*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2015.

RICHARD, Leonel. *Berlim, 1919-1933: a encarnação da extrema modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Niemeyer for export: arquitetura e trajetória de Oscar Niemeyer mundo afora. *Anais do 12º Seminário Docomomo Brasil*. Uberlândia, 2017. Disponível em: https://86f63fb5-78f4-499a-be33-ce647e4a2ee4.filesusr.com/ugd/c5f73c_07fdb03e004e45f4aeaa027f76c4891e.pdf. Acesso em: 17 set. 2021.



XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Eduardo Pierrotti Rossetti é arquiteto, pesquisador e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), vinculado ao PPG/FAU-UnB. Autor de diversos artigos e dos livros *Arquiteturas de Brasília* (2012) e *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia* (2017).



VIAGENS ESPECTRAIS E A ARQUITETURA CEMITERIAL MODERNA

LEONARDO OLIVEIRA

RESUMO

Este estudo propõe a introdução da questão espectral, arquitetada pelo filósofo Jacques Derrida, para investigar o espaço cemiterial moderno. Conjectura-se que espectros da modernidade percorreram viagens espaçotemporais desde séculos progressos até o cemitério de Brasília (DF), configurando viagens espectrais que serão tomadas como deslocamentos incorpóreos cujo desenlace se projeta como experiência humana e arquitetura do espaço físico. Não sendo possível controlar tais jornadas, o espectro pode deixar indícios materializados desse movimento nos lugares de destino, sendo o cemitério um deles.

AS VIAGENS ESPECTRAIS

Partindo de uma perspectiva ampla, as viagens representam deslocamentos entre lugares diferentes. Assim, não é significativo só o ato de se deslocar, mas seu resultado. Nesse movimento, o viajante desprende-se de fundamentos, solos seguros e zonas de conforto e, carregando a própria bagagem subjetiva, aporta em atmosferas imprevisíveis, atinentes à interpretação afetiva global dos lugares de destino; logo, uma viagem é sempre uma experiência estética. Em *Penser à ne pas voir* (2013), o filósofo Jacques Derrida busca privilegiar a imprevisibilidade das viagens, rejeitando a acepção ligada ao logocentrismo, que insiste na presença do presente, e tendo como pano de fundo a proposta geral da desconstrução – onde não há solo seguro e o mundo é incerto e desconfortável –, que admite a possibilidade de rastros existirem na ausência de outro aqui-agora.

O tema da viagem retorna frequentemente em representações (artísticas, linguísticas, filosóficas etc.) engendradas pela humanidade. Viajantes de caráter fantasmal, mas reais para a experiência humana, têm se deslocado no espaço-

tempo carregando ideias, impressões e juízos, chegando ao indivíduo por intermédio de aparições. Fala-se aqui especificamente do espectro (*le revenant*), definido por Derrida em *Spectres de Marx* (1993) como uma incorporação paradoxal que não pertence a esse tempo e está sempre por retornar – retorno que pode ser entendido como uma viagem. É nesse sentido, portanto, que as viagens espectrais serão aqui tomadas: deslocamentos incorpóreos cujo desenlace se projeta como experiência humana e configuração arquitetônica do espaço físico, sobretudo quando se podem definir os parâmetros do espectro a partir de três características gerais: a) ele se corporifica em algo – é um “devir-corpo”, uma forma carnal do espírito; b) ele nunca está presente enquanto tal, pois produz uma disjunção temporal, um anacronismo; c) ele é sempre mais de um, múltiplo, e observa sem ser observado (caracterizando o que Derrida chama de “efeito de viseira”) (p. 25-27). Não sendo possível controlar suas reiteradas excursões espaçotemporais, o espectro pode deixar indícios materializados desse movimento repetitivo nos lugares de destino.

As viagens podem representar um novo começo: na trama da construção de Brasília, durante a década de 1950, migrantes partiram desde diversas partes do Brasil ao Planalto Central atraídos pela esperança de um reinício, simbolizado por uma construção coletiva que culminou, possivelmente, na mais expressiva concretização do ideário moderno em solo brasileiro. Os aspectos que determinaram a configuração da nova capital foram concebidos no seio da modernidade – pensada como um fenômeno que despontou no contexto europeu, na Idade Moderna, modificou relações sociais e impôs a produção de novos valores humanos baseados na razão e nos conhecimentos médico e científico.

Como nas demais cidades construídas, houve a necessidade de se implantar em Brasília um cemitério, previsto pelo arquiteto Lucio Costa entre 1956 e 1957 e inaugurado extraoficialmente em 1959; no ano seguinte, Juscelino Kubitschek sugeriu que ele fosse batizado de Campo da Esperança, onde atualmente se verifica como a modernidade alterou não apenas os processos culturais associados à morte, mas o próprio espaço físico em que estes acontecem. Para esse cemitério, acredita-se terem viajado, desde séculos pregressos, os espectros do capitalismo e do higienismo – profundamente ancorados à arquitetura (entendida como o conjunto estruturado de elementos que perfazem um espaço) cemiterial moderna, de modo geral. Tais viagens espectrais resultaram na alteração dessa configuração arquitetônica, determinando as experiências de ordem estética que dela decorrem e as relações humanas que ali se desenvolvem.



A VIAGEM ESPECTRAL DO CAPITALISMO

Supõe-se que o espectro do capitalismo, cujo surgimento remonta ao período coincidente com o advento da Idade Moderna, viajou ao Campo da Esperança por volta de fevereiro de 2002, quando passou a ser administrado pela empresa concessionária Campo da Esperança Ltda., que comercializa serviços como velório, exumação e sepultamento (realizado mais comumente em jazigos construídos de forma geminada). Segundo Erika Kokay (2008, p. 50), os funcionários dessa empresa são incentivados a vender jazigos de três gavetas, mais lucrativos, além de outros produtos, o que representa um “pacote de serviços casados aparentemente mais vantajoso” que acarreta uma aquisição mais onerosa (DISTRITO FEDERAL, 2008, p. 42). Essas mercadorias funerárias, de caráter fantasmagórico, passam a ser personificadas, e o indivíduo, reificado, caracteriza o fetichismo que consiste na inversão da ordem homem-coisa.¹ Destarte, o acontecimento da morte e seus desdobramentos são inseridos na lógica mercantil, que media a espetacularização dessa etapa do ciclo vital humano remodelando as experiências vinculadas ao espaço cemiterial; este, pensado enquanto receptáculo de dinâmicas sociais, envolve a ação direta e indireta de múltiplos agentes (empresas, funcionários, usuários) e herda as consequências da viagem do espectro do capitalismo. Como lembra Dirce Solis (2019a, p. 29), o sistema capitalista produz espectros reais dos quais a sociedade não pode se separar.

Além das experiências vivenciadas no cemitério, o resultado dessa viagem delineou o próprio espaço cemiterial: dividido conforme a lógica capitalista das grandes cidades dos vivos, ele separa os que podem custear uma propriedade privada e individual – o jazigo – dos que são inumados anonimamente na área de enterramento social, à margem oeste do cemitério. Modificou-se, outrossim, a dimensão do espaço que envolve os rituais fúnebres, imprescindíveis para a elaboração do processo natural do luto, o qual abarca elementos tradicionais,

1. Alude-se a Karl Marx (1867, p. 145), que afirma: *“Der Arbeitsprozess ist also ein Prozess, worin die Thätigkeit des Menschen durch das Arbeitsmittel eine von vorn herein bezweckte Veränderung im Arbeitsgegenstand bewirkt. Dieser Prozess erlischt im Produkt. Sein Produkt ist ein Gebrauchswerth, ein durch Formveränderung menschlichen Bedürfnissen assimilirter Naturstoff. Durch den Prozess hat sich die Arbeit mit ihrem Gegenstand verbunden. Die Arbeit ist vergegenständlicht und der Gegenstand ist verarbeitet. Was auf Seiten des Arbeiters in der Form der Unruhe erschien, erscheint nun als ruhende Eigenschaft, in der Form des Seins, auf Seiten des Produkts. Er hat gesponnen und das Produkt ist ein Gespinnst”*.

familiares e repetitivos que contribuem para o desenvolvimento humano benfazejo. A questão do luto é abordada por Derrida em *Spectres* como uma implicação da espectralidade: o acontecimento da morte vincula-se à memória de um passado que não permanece em torno de uma presença, e o acolhimento do morto, ao representar o trabalho de luto, constitui um ato necessário para que ele possa partir definitivamente (SOLIS, 2019b, p. 70), evocando outra vez o tema da viagem.

O outro espectro que migrou ao Campo da Esperança refere-se ao higienismo, discurso associado à medicina que ascendeu na Europa do século XIX, quando a higiene passou a ser entendida como uma ciência moderna e os tratados públicos relacionados a esse tema começaram a determinar regras para a construção de novas áreas urbanizadas. No âmbito desse debate, instaurado em uma época marcada por epidemias, estava o movimento de marginalização do espaço cemiterial nas configurações urbanas, pois se acreditava que afastar os cemitérios das zonas habitadas salvaguardaria os vivos das doenças supostamente trazidas pelos mortos. Os cadáveres representavam um problema de saúde pública e deveriam ser trasladados para os arrabaldes das cidades, movimento inicialmente observado no contexto europeu e, posteriormente, no Brasil, de maneira que, na segunda metade do século XX, Costa situou o Campo da Esperança na extremidade sul do Plano Piloto; essa decisão, entretanto, não foi tomada como medida profilática, mas a fim de que fosse evitada a travessia do centro urbano aos cortejos fúnebres (COSTA, 1991, p. 13). Acaso seria um contrassenso promover uma marcha para a morte em plena cidade modernista, em vias de ser concebida?

A VIAGEM ESPECTRAL DO HIGIENISMO

O espectro do higienismo viajou a Brasília não apenas como estratégia para isolar a necrópole na cidade moderna, mas conformar o próprio espaço interno do Campo da Esperança: Kokay menciona uma comissão que ocorreu em 1998, alcunhada de Grupo de Trabalho de Necrópoles e Serviços Funerários, que constatou o iminente esgotamento das áreas de enterramento nesse cemitério; a concessionária, ao assumir a administração, conseguiu ampliar a capacidade deste em 20 anos, evento que, para a autora, remete a “práticas ilegais” relativas à abertura de novos locais de enterro por meio da remoção irregular de restos mortais, do desaparecimento de ossadas humanas e da destruição



de covas rasas, questões verificadas principalmente nas áreas destinadas aos sepultamentos sociais (2008, p. 35-37). Nesses casos, ocorrendo aos sujeitos como resultado de experiências vividas, a memória dedicada aos mortos é dissolvida no espaço, viajando, sem volta, ao vazio.

Quando dessas remoções, realizadas com o uso de pás mecânicas, amiúde as ossadas humanas não eram separadas nem identificadas. Outra denúncia traz à baila o sepultamento de até três corpos de pessoas carentes de recursos financeiros em uma mesma cova, ato proibido por lei por decreto regulamentador e contrato de concessão (DISTRITO FEDERAL, 2008, p. 40). Fundamentalmente, tais remoções e reutilizações de espaço – que a concessionária chamou de “reciclagem” (ibid., p. 37) – configuram uma espécie de política do apagamento baseada na tentativa de higienizar o cemitério eliminando os “estranhos indesejáveis” (*étrangers indésirables*) (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 1977, p. 53); estes, no entanto, não desaparecem por completo: também retornam sob a forma de espectros para obsidiar os vivos e denunciar “violências políticas”, pois, como aponta Derrida (1993, p. 15-16), “justiça alguma parece possível sem o princípio da responsabilidade para com os que não estão vivos”. Revela-se, desse modo, que a questão espectral, acorrentada às temáticas da história, da herança e da memória, naturalmente dialoga com o tema das viagens.

OS ESPECTROS E A ARQUITETURA CEMITERIAL

À guisa de conclusão, as viagens espectrais possibilitam uma compreensão de como se desdobram as relações humanas – entre vivos e entre vivos e mortos – no espaço cemiterial moderno, já que ele desencadeia experiências vinculadas, primeiramente, àquelas viagens. Tais jornadas invisíveis, mas corporificadas na arquitetura cemiterial, modificaram aspectos culturais seculares, alterando inclusive a forma como o cadáver – elemento fundamental desse espaço – é percebido, sendo reinterpretado à luz dos processos de mercantilização, apagamento e esquecimento.

Acredita-se que tais viagens – itinerários abstratos que geram sensações humanas coletivas e individuais, subordinadas à condição materializada do cemitério – podem ser entendidas somente sob o manto da desconstrução derridiana, que rejeita a metafísica da presença e aceita a possibilidade da existência de presenças-ausentes passadas. Com efeito, o espectro nunca está presente enquanto tal: ele se esvai e, paradoxalmente, toma corpo no cemitério

moderno, produzindo uma repercussão arquitetônica possibilitada pelas viagens espectrais cujo corolário aparece nessa espacialidade; à vista disso, são determinadas as relações humanas e a percepção dos indivíduos que dessa arquitetura usufruem. Nesse movimento, as viagens espectrais tornam-se a própria arquitetura cemiterial e ressignificam o mundo vivido pelos que, nas cidades dos mortos, embarcam em viagens de autoconhecimento, interiores e existenciais, iniciadas pelo contato com a morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Derrida à répondre*. Paris: Calmann-Lévy, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris: Éditions Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: La Différence, 2013.

DISTRITO FEDERAL. Câmara Legislativa do Distrito Federal. Comissão Parlamentar de Inquérito dos Cemitérios. Relatório final. Brasília: CLDF, 2008.

KOKAY, Erika. Comissão Parlamentar de Inquérito dos Cemitérios – voto em separado sobre o relatório final da CPI dos cemitérios, de autoria do deputado Benício Tavares, set. 2008. Disponível em: https://www.cl.df.gov.br/noticias10/-/asset_publisher/5Dy6/content/cpi-dos-cemiterios/pop_up. Acesso em: 9 set. 2021.

MARX, Karl. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Von Karl Marx. Erster Band. Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals. Hamburg: Otto Meissner, 1867. Disponível em: <https://repository.tku.ac.jp/dspace/handle/11150/1374>. Acesso em: 13 ago. 2021.

SOLIS, Dirce Eleonora. Espectros. In: SOLIS, Dirce Eleonora (Org.). *Espectros prisionais*. Porto Alegre: UFRGS, 2019a. p. 19-51.

SOLIS, Dirce Eleonora. Pensamento e espacialidade: os espectros que nos rondam e nos obsidiam. In: SOLIS, Dirce Eleonora (Org.). *Espectros prisionais*. Porto Alegre: UFRGS, 2019b. p. 53-79.



MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Leonardo Oliveira é arquiteto e urbanista pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB), doutorando em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor substituto no curso de bacharelado em Arquitetura e Urbanismo do Instituto Federal Farroupilha. Possui interesse de pesquisa em arquitetura cemiterial e desdobramentos gerais do tema da morte.



PARTE IV

Traveling: road
movies, errâncias e
deslocamentos





Ushas Ovejas Ovelhas.
Foto: Raísa Curty, 2019.





ESTÉTICA E FILOSOFIA DA VIAGEM NO TEMPO EM FILMES DE FICÇÃO CIENTÍFICA: *INTERESTELAR* E *A CHEGADA*

JOSEF FRÜCHTL

TRADUÇÃO: MIGUEL GALLY, CÍCERO PORTELLA E PEDRO OLIVEIRA BRAULE
REVISÃO TÉCNICA: MIGUEL GALLY

RESUMO

Os filmes de ficção científica em que estou interessado são de um tipo que objetiva o nível filosófico-ontológico do cinema. Refiro-me a filmes que nos permitem ver, sentir, experimentar como é, ou poderia ser, mover-nos no tempo como se fosse um espaço, ou mover-nos no espaço como se fosse o tempo. São filmes que nos possibilitam ter uma experiência de tempo diferente ou uma experiência de um tempo diferente. O que me interessa é uma espécie de viagem cinematográfica que muda nossa experiência e nosso conceito de tempo. *Interestelar*, de Christopher Nolan (2014), e *A chegada* (2016), de Denis Villeneuve, são meus exemplos.

INTRODUÇÃO

Deixe-me começar com uma definição simples: viajar significa pessoas em movimento por um longo período, seja para alcançar um objetivo seja para conhecer lugares. Acrescento imediatamente que a viagem não foi um tópico para a filosofia. Não há “filosofia da viagem”, exceto em um sentido popular ou poético usado pelas agências de viagem. A filosofia preferiu outra palavra, a qual até mesmo se tornou um conceito, nomeadamente o conceito de “experiência”. Começando já com Aristóteles (*empeiría*), o conceito tornou-se famoso no empirismo anglo-saxônico, na filosofia transcendental de Kant e na fenomenologia de Hegel, no livro de Dewey *Arte como experiência*, e na teoria crítica. Na palavra alemã *Erfahrung*, de modo especial, podem ser escutados

o substantivo *Fahrt* (em inglês, *drive, ride, trip*, travel; em português, “viagem”, “partida”) e o verbo *fahren* (em inglês, *to drive, to travel*; em português, viajar, “partir”, “ir”, “dirigir”). Assim, viajar não tem sido um tópico para a filosofia, mas tem sido para a antiga concorrente da filosofia, ou seja, para a literatura. Conhecemos a *Odisseia* de Homero – a qual, a propósito, ganhou uma famosa interpretação na filosofia, dada por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno; conhecemos *Eneida*, de Virgílio, das antigas culturas grega e romana; *Simbá, o marujo*, da cultura árabe; e *As viagens de Gulliver*, de Swift, do começo do século XVIII. Viajar, por último, é um tópico para os filmes, de forma evidente em gêneros como o *Western*, com seu auge nos anos 1950, e nos *road movies*, iniciando com filmes como *Easy Rider [Sem destino (1968)]*, *Zabriskie Point (1970)* e *Alice in den Städten [Alice nas cidades (1974)]*; e, no momento, *Nomadland (2020)* oferece um exemplo maravilhoso. O gênero da ficção científica também trabalha com a temática da viagem. Pensemos no famoso exemplo de Stanley Kubrick: *2001 – Uma odisseia no espaço (1968)*. E aqui, nos filmes de ficção científica, encontramos um gênero especial de viagem no tempo. Nesse caso, é possível viajar para o futuro e mesmo para o passado.

Mas devemos estar atentos a algo mais, ao fato de que tempo, espaço e movimento – os constitutivos transcendentais das viagens – são também os constitutivos dos filmes¹ [*films*] enquanto tais. Em um sentido filosófico e ontológico, filme [*film*] pode ser definido enquanto uma “dinamização do espaço” e uma correspondente “espacialização do tempo”. Vendo um filme [*movie*], estamos constantemente nos movendo, porque nossos olhos são idênticos às lentes da câmera, as quais estão constantemente em movimento ou mudando de perspectiva. Não apenas são corpos – na tela – movendo-se dentro do espaço, mas o espaço ele mesmo está se movendo. No contexto dos filmes [*films*], ver [*seeing*] significa precisamente experimentar uma mudança permanente de espaço, a qual está ligada ao tempo. Os filmes de ficção científica nos quais estou interessado aqui são do tipo que objetificam [*objectifies*] o nível filosófico-ontológico do filme. Quero fazer referência a filmes que nos permitam ver, sentir, experimentar como é ou como poderia ser se pudéssemos nos mover dentro do tempo como se o tempo fosse espaço ou se mover dentro do espaço como se o espaço fosse tempo. Esses são filmes que nos permitem ter uma

1. Os termos utilizados pelo autor foram *film* e *movie*, os quais traduzimos como “filme”; embora o próprio autor não tenha atribuído, neste texto, uma diferença marcante entre ambos, indicaremos suas ocorrências nas passagens mais centrais de sua argumentação [N. T.].



experiência diferente de tempo ou uma experiência de um tempo diferente. Desse modo, aquilo no que estou interessado é um tipo de viagem cinemática que muda nossa experiência e nosso conceito de tempo. Serão meus exemplos *Interestelar* [*Interstellar*] (2014), de Christopher Nolan, e *A chegada* [*The Arrival*] (2016), de Denis Villeneuve.

TEMPO E ESPAÇO: *INTERESTELAR*

Tal como quase todos os filmes de ficção científica depois dos anos 1950, *Interestelar* tem um começo distópico. O clima mudou, a comida está escassa. Doenças pulmonares estão se espalhando; pessoas morrem de fome e sufocadas. E assim eles entendem que precisam abandonar o mundo.

Como explica o chefe da Nasa, há dois planos para isso. Um plano A pretende que o maior número de pessoas seja evacuado para uma estação espacial e reassentado em um planeta em outra galáxia. Se este não funcionar, então um plano B deve ser implementado, o qual programa levar óvulos ultracongelados para o novo planeta, garantindo a sobrevivência da espécie. Há alguma esperança de que tal planeta habitável exista, porque depois de ter enviado anos antes alguns cientistas em uma viagem intergaláctica alguns deles parecem mesmo ter enviado sinais rudimentares. Para ter certeza disso, outro grupo de cientistas deve realizar essa perigosa viagem, entre eles o capitão Cooper (Matthew McConaughey). E, de fato, em um dos planetas as condições a serem descobertas serão similares às daquelas da Terra. A filha do chefe da Nasa, Amelia (Anne Hathaway), enquanto membro da tripulação de cientistas, aterrissa nesse planeta levando consigo os óvulos ultracongelados. E, então, o plano pode ser executado.

Mas o plano A foi igualmente bem-sucedido. Cooper consegue, manobrando uma nave espacial dentro de um buraco negro, ou para dentro de uma área cosmológica onde – seguindo a teoria padrão – a gravidade é tão forte que toda matéria e toda luz são absorvidas para dentro sem poder mais sair. O que quer que aí seja absorvido é destruído por forças enormes. Mas no filme – se trata de um filme de ficção científica – surpreendentemente isso não acontece a Cooper e sua tripulação. Em vez disso, ele se encontra dentro de uma área que se tem que imaginar como sendo um hipercubo quadridimensional, chamado de “tesseracto” (do grego *téssereis aktines*, que significa “quatro eixos”). Nessa área, é possível mover-se no tempo como se estivesse no espaço, avançando e recuando, para esquerda e direita, para cima e para baixo. Não se está preso a uma única dimensão, nomeadamente na presença, como é no tempo terráqueo.

Dessa forma, Cooper pode voltar para seu passado, olhar para si mesmo no quarto da sua filha, ver sua filha criança e logo depois como uma adulta sendo uma física (interpretada por Jessica Chastain). Como ele é capaz de até mesmo se comunicar com ela, embora apenas indiretamente usando o ponteiro de segundos do relógio de pulso recorrendo ao código Morse – mais uma vez: estamos assistindo a um filme de ficção científica –, Cooper então envia a sua filha os dados necessários para executar o grande plano de evacuação (plano A).

Contada dessa maneira, a história parece mais uma mistura aventureira e insana de conto de fadas com ciência. Entretanto, especialistas em astrofísica dedicaram muitos elogios ao filme.² Mesmo em suas partes mais especulativas – como no voo dentro do buraco negro –, o filme baseia-se no fato de que o que se mostra é no mínimo hipotético e matematicamente concebível. Não é completamente sem sentido [*nonsense*].

É verdade que, no nível da narrativa *Interstellar*, usa aqueles padrões já bem estabelecidos e passados produzidos por Hollywood, sobretudo a famosa fantasia de salvar o mundo que se mostra também a fantasia de salvar a família. Para Hollywood, salvar o mundo significa sempre salvar a família. E, claro, o filme não foge da história de amor, porque o amor – como conhecemos dos contos de fada, mitos, narrativas religiosas, literatura estética e, por fim, dos filmes – é capaz de superar tempo e espaço, as categorias básicas da existência humana. O amor é uma analogia social para a gravidade, uma força de união.

O furo na narrativa de *Interstellar*, entretanto, consiste em aproximar início e fim de sua história em um formato circular. Conhecemos esse tipo de contar histórias dos mitos, mas aqui é a ciência que reatualiza esse tipo de narrativa. No começo, *Interstellar* conta-nos de modo calmo a história de um fantasma que parece empurrar os livros da estante no quarto da filha de Cooper. A garota reage a isso como seu pai, um típico cientista, tinha lhe ensinado: observando e analisando. De fato, ela descobre que a lacuna gerada pelos livros caídos da estante eram para ser lidos como um código, e sua mensagem é: “Fique!”. Nem a garota, nem o pai, Cooper, nem nós, os espectadores, entendemos direito o que isso significa. Mas no fim, sim: o fantasma enviando mensagens é ninguém menos que o próprio Cooper.

2. DAMBECK, Holger. Physiker über “Interstellar”. In: *Spiegel*, 22 nov. 2014. Disponível em: www.spiegel.de/wissenschaft/natur/film_interstellar_wahrscheinlich_gibt_es_wurmloecher_gar_nicht. Acesso em: 27 set. 2021. Ver também Kip Thorne em “The Science of ‘Interstellar’”, *New York*, 2014. Thorne é um astrofísico renomado e trabalhou como consultor para o filme.



Dentro da construção quadridimensional, em que o tempo aparece como sendo espaço, é possível para Cooper o que para nós, normalmente, se revela apenas possível no espaço, como se mover dentro das três dimensões. Efetivamente, Cooper não está capturado pela dimensão da existência [*presence*]. Ele é capaz de assistir a ele mesmo como se fosse ao mesmo tempo um sujeito observando e um objeto observado; como se ele fosse testemunha de suas próprias ações. Em outras palavras, como se ele estivesse assistindo a si próprio em um filme que acontece ao mesmo tempo.

Essa é a palavra-chave: filme [*movie*]. *Interestelar*, certamente, é uma visualização bem feita de uma teoria física. Seguindo essa teoria, o universo é autoconsistência. O futuro já está presente. “Depois” é o mesmo que “antes” e vice-versa.³ Dentro da forma artificial do *tesseracto*, Cooper percebe o paradoxo de ter mandado a si mesmo para o lugar onde está. A distinção entre “eu” [*I*] e “mim” [*me*], *je* e *moi*, é algo que sabemos pelas gramáticas, pela teoria da autoconsciência e pela psicologia do inconsciente. No contexto da cosmologia e da física quânticas, podemos tomar essa distinção de forma literal: estou ao mesmo tempo em dois lugares diferentes. Os elementos do mundo quântico, assim aprendemos,⁴ podem estar em várias condições ao mesmo tempo. A indeterminação é uma qualidade genuína de todos os objetos quânticos. Enquanto um elétron não for perturbado por uma medição, ele parece um fantasma presente em todos os lugares e em nenhum lugar. De fato, há apenas uma certa probabilidade para sua posição. A indeterminação torna impossível mantermos a distinção entre passado, presente e futuro. O tempo revela-se um *loop*. Não faz mais sentido distinguir entre “primeiro” e “então”, “inicialmente” e “subsequentemente”. O futuro já está presente.

Mas *Interestelar* é muito mais que uma visualização científica excitante e coerente. A fascinação do filme vem, além disso, do modo como ele converte uma teoria astrofísica em percepção cinematográfica. Portanto, o efeito do filme é, ao final das contas, *estético*. E a melhor experiência desse efeito é criada pela visualização do *loop* temporal em *Interestelar*. Junto a Cooper, mergulhamos no tempo espacializado do *tesseracto*, que parece ser uma simulação computadorizada de um enorme prédio moderno, e flutuamos por meio de voos transparentes,

3. O astrofísico Igor D. Novikov fala sobre o “princípio da autoconsistência” em seu livro *The River of Time*, Cambridge University Press, 1998, p. 254. Ver também Carlo Rovelli, em *Die Ordnung der Zeit* (traduzido para o inglês como *The Order of Time*, traduzido por Enrico Heinemann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2018. p. 49: nos chamados *loops*, em que o futuro conduz de volta ao passado e, por exemplo, um filho pode matar sua própria mãe, não é uma contradição lógica.

4. ROVELLI. *Die Ordnung der Zeit*, op. cit, p. 77.

entrelaçados e mutuamente espelhados. Dessa forma, o filme torna visível, tangível, mas ao mesmo tempo põe um véu invisível sobre o visível. Ele lida com o jogo – para falar de forma heideggeriana – de velar e desvelar, de descobrimento e encobrimento.⁵

É sobre isso que o filme trata, no fim das contas: ele se apresenta como uma dimensão superior. Assistir a, ou melhor, experimentar um filme [*movie*] significa mergulhar em um espaço temporalizado ou um tempo espacializado.⁶ E, quando digo “mergulhar”, eu intencionalmente faço uso do termo “imersão”, como é utilizado na teoria do cinema [*film*]. *Interestelar* é, a seu modo, um *continuum* espaçotemporal, e como tal anuncia uma mensagem jubilosa: nós – os amantes do cinema [*cinema*] – já estamos em uma dimensão em que podemos manipular tempo e espaço. O cinema [*cinema*] é uma forma trivial de existência de um espaço-tempo astrofísico. Assim, as famosas linhas de um poema de Dylan Thomas que são citadas duas vezes em *Interestelar* transmitem uma mensagem nova. As linhas são: “Do not go gentle into that good night... Rage, rage against the dying of the light”.⁷ Elas são usualmente interpretadas como um pedido para alguém – talvez o pai de Dylan Thomas – que está prestes a morrer e está perdendo a luz para sempre. Mas o filme [*movie*] permite uma interpretação leve e irônica também. “Rage against the dying of the light” seria: “deixe o cinema [em alemão fora de moda, “Lichtspielhaus”, casa de brincar de luz] o mais tarde possível!”. Só entres dócil na noite suave quando o filme terminar e a luz estiver morta!

ESPAÇO E TEMPO: A CHEGADA

Arrival (A chegada) é sobre os esforços de um pequeno grupo de cientistas para se comunicar com alienígenas de uma nave extraterrestre que pousou em algum

5. HEIDEGGER, Martin. The Origin of the Work of Art. In: KRELL, David Farrell (Ed. rev. e ampl.). *Basic Writings*. London/New York: Routledge, 2015. p. 175.

6. PANOFSKY, Erwin. Style and Medium in the Motion Pictures. In: LAVIN, Irving (Ed.). *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 91-125; CARROLL, Noël. Towards an Ontology of the Moving Image. In: FREELAND, Cynthia A; WARTENBERG, Thomas E. (Eds.). *Philosophy and Film*. New York: Routledge, 1995. p. 68-85; SEEL, Martin. Thirteen Statements on the Picture. In: FREELAND, Cynthia A; WARTENBERG, Thomas E. (Eds.). *Aesthetics of Appearing*. Trad. John Farrell. Palo Alto: Stanford University Press, 2005. p. 182; FRÜCHTL, Josef. *Trust in the World. A Philosophy of Film*. Trad. Sarah L. Kirkby. New York/London: Routledge 2018. p. 50-51.

7. Na tradução de Paulo Henrique Britto: “Não entres dócil nessa noite suave [...]. Ah, grita, grita, porque a luz se apaga”. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/paulo-henriques-britto-dylan-thomas/>. Acesso em: 6 jul. 2021 [N. T.].



lugar no estado de Montana (EUA) – no total são 12 de tais naves espalhadas pelo mundo – e descobrir inicialmente por que eles vieram para o planeta humano. Suas intenções são pacíficas ou belicosas? Como podemos descobrir? Portanto, o filme foca em um problema central para qualquer filme de ficção científica: a questão de descobrir como nós, seres humanos, seríamos capazes de nos comunicar com seres vivos de um planeta diferente ou até de uma galáxia completamente diferente. Filmes [*movies*] de ficção científica de Hollywood geralmente resolvem esse problema com a introdução de um computador super inteligente ou de uma criatura de Inteligência Artificial que seja capaz de traduzir diferentes linguagens ou presumem – e essa é a solução preferencial, mais simples – que as criaturas alienígenas conseguem falar nossa língua e entender nosso tipo de lógica.

A protagonista do filme, portanto, é a linguista Dr. Louise Banks (Amy Adams) — uma mulher e uma cientista. Sua contraparte na equipe é um colega homem da Física. De tempos em tempos, eles entram na espaçonave que parece uma enorme concha, um monolito de várias centenas de metros que se ergue não a partir do chão, mas do ar. Obviamente, os alienígenas desenvolveram um tipo de inteligência capaz de manipular a gravidade. Os dois cientistas começam a se comunicar com dois dos alienígenas, a quem eles chamam de “heptapodos” devido a suas sete extremidades (em grego antigo, “hepta” quer dizer “sete” e “podos” quer dizer “pé”). Está claro desde o início que a comunicação não vai funcionar em um nível de uma conversação. Os ruídos [*noise*] produzidos pelos extraterrestres soam [*sounds like*] como música em *slow-motion* em timbres profundos produzidos por sintetizadores ou computadores. Eles soam como o canto das baleias (o que, aliás, nos lembra abruptamente que deveríamos finalmente aprender a entender a linguagem das baleias, “alienígenas” amigáveis que já existem a nosso redor há muito tempo). Então, em vez de falar, Louise tenta escrever. Como um ser humano educado, ela primeiro apresenta a si e a seu colega por meio da escrita da palavra “humano”, adicionando depois seu nome, e de fato os alienígenas respondem escrevendo ou pintando sinais na parede de vidro que os separa dos cientistas, sinais que parecem círculos artísticos de desenho com nanquim.

Daqui para frente, os cientistas conseguem aprender, passo a passo, a língua estrangeira. Mas, é claro, problemas constitutivos de compreensão, interpretação e tradução persistem. A situação dos cientistas em *A chegada* é similar àquela descrita por Willard van Orman Quine e Donald Davidson, em que um grupo de etnólogos em pesquisa de campo são confrontados com uma língua completamente desconhecida e devem investigar o sentido das elocuições a partir das reações e dos gestos das pessoas falando aquela língua. A situação parece-se também com a

análise da relação entre um texto e seu intérprete feita por Hans-Georg Gadamer em seu livro seminal sobre hermenêutica.⁸ De acordo com ele, há uma hipótese *hermenêutica*: a compreensão pressupõe que haja, pelo menos, algumas convicções básicas em comum. Do contrário, não haveria nada senão confusão. E, em segundo lugar, a compreensão tem de começar com alguma hipótese e daí tentar aprimorar a compreensão pela confirmação de uma rede de entrelaçamento mútuo. Desembaraçar esse entrelaçamento é algo que pode ser feito apenas até certo ponto. Sempre haverá casos nos quais o significado permanece vago.

A *chegada* alcança esse ponto, quando depois de certo tempo – os políticos ficando cada vez mais nervosos e os instigadores da opinião pública ficando mais barulhentos –, Louise traduz um dos logogramas desenhados como “oferecer arma”. Uma escalada militar, portanto, parece inevitável. Louise decide entrar em contato novamente com os extraterrestres e, dessa vez, o contato é direito. Ela comunica com uma das criaturas sem a parede de vidro entre eles. Isso é muito surpreendente, devido às condições fisiológicas – seres humanos precisam de oxigênio, os extraterrestres não – e, conseqüentemente, o contato leva Louise a um tipo de banho de vapor em *slow motion*, como se fosse em um sonho. Estando nessa condição confusa e estranha, finalmente fica claro para ela de onde vêm aquelas imagens e cenas que aparecem em *flashes* e a assombram há algum tempo; imagens e cenas de uma criança, de uma garota, que é, obviamente, sua filha. Como Louise nunca se casou e não teve filhos, fica evidente que essas imagens não são memórias, mas visões. Louise pode ver o futuro, e isso é possível por causa da oferta que os extraterrestres fazem à humanidade. Não é, como foi traduzido erroneamente de início, uma “arma”, mas um “presente”, o presente de uma outra língua e, portanto, assim parece, de um outro tipo de pensamento. A ortografia não linear facilitaria um pensamento não linear, e isso tem uma consequência enorme para a ideia de tempo. A hipótese específica é a de que experimentaríamos o tempo de uma forma circular, uma vez aprendendo a nos expressar de certa forma circular. E a hipótese geral é a de que a linguagem constitui o modo como pensamos.

Portanto, além da hipótese hermenêutica supracitada – sobre o problema de compreensão, interpretação e tradução –, esse é o segundo problema filosófico interessante e hipótese científica com o qual lida *A chegada*. É sobre a relação

8. QUINE, Willard van Orman. *Word and Object*. Cambridge: MIT Press 1960; DAVIDSON, Donald. *Inquires into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1984; GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr: Tübingen, 1960.



constitutiva entre pensamento e linguagem. O filme [movie], em dado momento, menciona-a como a hipótese de Sapir-Whorf. Sua origem é o linguista Benjamin Lee Whorf (1897-1941) e seu professor, Edward Sapir (1884-1939). Eles alegaram que o modo como as pessoas pensam é influenciado ou até determinado pelas estruturas semânticas e pelo vocabulário de sua língua nativa. E isso inclui conceitos expressos em determinada língua que não poderiam ser compreendidos pelos falantes de outra língua que não tivessem uma expressão correspondente. Um exemplo conhecido é a palavra alemã *Bildung*, que surgiu na segunda metade do século XVIII intimamente ligada à ideia de “humanidade” e ao conceito de “educação”. Mas a hipótese de Sapir-Whorf é discutida sob uma perspectiva diferenciada. Apesar de não haver uma tradução adequada para a palavra alemã *Bildung* em outros idiomas – em inglês, é traduzida como “education”, “cultivation”, “formation”; em português, como “instrução”, “formação”, “educação” –, pessoas que cresceram na Inglaterra, nos Estados Unidos, em Portugal ou no Brasil conseguem ainda assim ter uma compreensão das múltiplas camadas de significado do termo. Portanto, é importante distinguir entre uma versão mais forte ou mais fraca da hipótese Sapir-Whorf. A versão mais forte, que alega que a linguagem *determina* (completamente) o pensamento, não é convincente, enquanto a versão mais fraca, que alega que a linguagem *influencia* (em maior ou menor grau) o pensamento, é altamente convincente. Por exemplo, se você pergunta para nativos alemães ou espanhóis quanto a suas associações em relação à palavra “ponte” (“Brücke” em alemão e “puente” em espanhol), os alemães tendem a pensar em atributos tipicamente femininos como “elegante”, “bela” etc., enquanto os espanhóis tendem a pensar em atributos masculinos como “grande”, “forte” etc. O motivo parece estar no simples fato de que a palavra em alemão é feminina (“die Brücke”, a ponte), enquanto a palavra em espanhol é masculina (“el puente”).⁹

Em filosofia, a hipótese do poder formador da linguagem é preparada por pensadores do fim do século XVIII e do início do XIX, como Johann Gottfried Herder (1744-1803), Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Eles pertencem ao movimento intelectual do iluminismo tardio, o classicismo de Weimar centrado em Goethe, no idealismo alemão e no romantismo. Todos eles compartilham um profundo respeito hermenêutico

9. Cf. BORODITSKY, Lera. Linguistic Relativity (<http://lera.ucsd.edu/papers/linguistic-relativity.pdf>). Para um apanhado geral sobre a discussão da hipótese Sapir-Whorf, veja <https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/sapir-whorf-hypothesis>. Acesso em: 4 out. 2021.

pelas peculiaridades e originalidades da linguagem, mas também tentam concordar com a pretensão de universalidade da razão. Por um lado, reconhecem a “totalidade individual” de qualquer linguagem – ou seja, o fato de que qualquer língua desenvolve uma conexão de significado holística e individual. Por outro, ainda contam com estruturas universais na composição das línguas e não chegam a consequências relativistas que alegariam – como Heidegger fez muito depois – uma pluralidade de visões de mundo [“Weltbilder”]¹⁰ linguísticas.

Comparado com as diferenciações da hipótese linguagem-pensamento dada na linguística e na filosofia, *A chegada* direciona-se, obviamente, à forte hipótese que foi famosamente expressada uma vez pelo Friedrich Nietzsche tardio: “Receio que não nos livraremos de Deus, pois ainda cremos na gramática...”.^{11,12} É a gramática que nos força a ligar um sujeito com um predicado (“s é p”, “a cadeira é pequena”, “o café tem um gosto bom”, “a democracia é boa”). Portanto, gera o pensamento de que “s” e “p” são duas coisas separadas e que, especialmente “s”, é uma espécie de substância à qual podemos adicionar propriedades. Deus, a substância de todas as substâncias, nesse sentido, é um resultado final da gramática. De modo similar, *A chegada* mostra-nos que, quanto mais Louise entra em contato com as criaturas alienígenas, mais ela aprende a falar a língua deles, e isso significa: mais se torna parte de outro modo de pensar. No fim, é capaz de ter visões do futuro, pois mergulha por completo em uma maneira circular de pensar, deixando a estrutura linear do tempo para trás.¹³

10. HABERMAS, Jürgen. *Auch eine Geschichte der Philosophie. Band 2: Vernünftige Freiheit. Spuren des Diskurses über Glauben und Wissen*. Berlin: Suhrkamp, 2019. p. 428.

11. NIETZSCHE, Friedrich. *Götzen-Dämmerung*. In: COLLI, Giorgio; MONTINARI,azzino (Eds.). *Kritische Studienausgabe*, v. 6. München/Berlin: DTV/De Gruyter, 1988, p. 78. Tradução para o inglês feita pelo autor: “I am afraid we don’t get rid of God because we still have faith in grammar” [N. T.].

12. Utilizamos aqui a tradução de Paulo César de Souza (NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [N. T.]).

13. Analisar esse conceito de tempo mais de perto levaria à ideia de que o tempo definido como circular não é suficiente para um conceito filosófico adequado. A razão para isso é que o tempo como um círculo é um simples modelo mitológico abstraído de aparências como o sol que nasce diariamente ou o decorrer das quatro estações no ano. O que retorna nesse modelo é “o mesmo”; ele é dominado pela categoria de identidade. Portanto, o argumento de Deleuze faz sentido: de que um modelo mais complexo de tempo circular deve ser capaz de fundir o conceito de “repetição” com o conceito de “diferença”. O que “é” deve repetir como algo que é ao mesmo tempo diferente. A dialética da suprassunção (*Aufhebung*) de Hegel oferece uma solução: o tempo aqui tem de ser imaginado como uma espiral. Ao invés disso, Deleuze sugere que o “eterno retorno” de Nietzsche oferece uma solução melhor. Sistemáticamente, o tempo há de ser definido. Então, como um todo *virtual*: como uma coexistência instantânea das modalidades do passado, do presente e do futuro. Ver Gilles Deleuze: *Difference and Repetition*, traduzido por Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994, Chapter II: “Repetition for Itself”).



E aqui, finalmente, aparece uma terceira hipótese interessante: uma hipótese ética. Ela nos conecta ao nosso assunto guia – o viajar – novamente. Louise não se submete a uma viagem temporal no sentido fiscalista. Como o astronauta Cooper faz em *Interestelar*, antes, ela passa por um processo de aprendizado – uma jornada com obstáculos, digamos metaforicamente –, rumo a outro conceito de tempo. Uma vez chegando a esse ponto, uma questão ética surge. Ela faz essa pergunta a seu colega, o físico, este que virá a ser o pai de sua filha: “Se você pudesse ver a sua vida inteira do início ao fim, você mudaria as coisas?”. A questão lembra-nos daquelas famosas, e infames, passagens em Nietzsche nas quais ele apresenta suas especulações acerca do “peso mais pesado” ou “maior dos pesos” da existência humana: a ideia do eterno retorno. Se você tivesse de viver sua vida novamente, ou incontáveis vezes, com cada dor e cada prazer, com todos os pequenos e grandes eventos, você a aceitaria e reconheceria, até mesmo festejando, ou a recusaria vigorosamente?¹⁴ Ou – uma terceira possibilidade – você aceitaria, recusando-a somente em partes? Mudando algumas coisas de que você não gosta mais? Mudando essas coisas para fazer a sua vida mais perfeita? Nietzsche não oferece esta última opção, digamos a opção *bricolage*, e o motivo para isso é que ele está profundamente convencido de uma premissa *holística* subjacente, ou seja, que uma pessoa nada é senão a totalidade de suas experiências e ações. E, no plano de fundo dessa hipótese de personalidade, há uma mais geral e ontológica, isto é, que “todas as coisas estão encadeadas, encaixadas, amorosamente ligadas”.^{15,16} O Nietzsche dos escritos tardios, sobretudo de *Zaratustra*, apresenta-se como um relacionista ontológico. Tudo que é ocorre somente em relação a outras coisas. Restringindo-se à hipótese da [construção] da personalidade, entende-se que, caso qualquer das experiências e ações de um sujeito fossem diferentes, então o sujeito também haveria de ser diferente. Nietzsche, assim, não permite uma diferença entre propriedades essenciais e acidentais. Em sua visão holística, todas as propriedades são igualmente essenciais. Se você muda uma dessas

14. NIETZSCHE, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft* [A Gaia Ciência]. In: *Kritische Studienausgabe*, v. 3. COLLI, Giorgio Colli; MONTINARI,azzino (Eds.). München/Berlin: DTV/De Gruyter, 1988. p. 570 (Aforismo 341).

15. NIETZSCHE, Friedrich. *Also Sprach Zarathustra*. In: COLLI, Giorgio; MONTINARI,azzino (Eds.). *Kritische Studienausgabe*, v. 4. München/Berlin: DTV/de Gruyter, 1988. p. 402; (*Thus Spoke Zarathustra*, traduzido por Thomas Common. Ware: Wordsworth Editions Lim., 1997. p. 312: “all things are enlinked, enlaced, enamoured”).

16. Utilizamos a tradução de Mário Ferreira dos Santos (NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, 7. ed, 1. reimpr. Petrópolis: Vozes, 2014. Coleção Textos Filosóficos [N. T.]).

propriedades – mesmo uma bem pequena –, você simplesmente se tornaria outro sujeito. Então, a despeito de ser um pensador diferenciado em tantas outras frentes, Nietzsche aqui permite somente duas opções: “Se eu aceito qualquer parte de mim e de minha vida, então eu aceito tudo sobre ela, e tudo sobre o mundo inteiro também; mas se eu rejeito qualquer parte, por mais que pequena e insignificante, então eu rejeito a minha vida inteira e, com ela, todo o mundo. Não há um meio-termo”.¹⁷

A questão de Louise não é exatamente a de Nietzsche. O peso moral e existencial que ela coloca em si mesma vem de seu conhecimento do futuro, futuro este que inclui que ela terá de ver sua filha morrer por conta de uma doença incurável.¹⁸ No entanto, é possível reformular sua questão também no sentido do eterno retorno. Você gostaria de mudar coisas em sua vida que impõem uma dor profunda em você? A resposta de Louise é “não”. Você quer viver sua vida por mais que saiba que ela vai causar não somente prazer e felicidade como dor e sofrimento? A resposta de Louise é “sim”. “Apesar de conhecer a jornada e seu destino”, ela fala usando a metáfora da vida como uma jornada, “eu a aceito [*embrace*]. E eu acolho todos os momentos dela”. Isso é o que Nietzsche-Zaratustra também abraçaria, no entanto, em um contexto geral mais amplo, transeuropeu. Também podemos encontrar atitude similar em outras culturas, proeminentemente na sabedoria ético-religiosa asiática: “A jornada em si é a recompensa”. Embora viajar de A a B seja uma prática comum, o processo de viajar é muito mais importante do que chegar a B, e estar focado no processo significa estar focado no momento particular em que nos situamos.

CONCLUSÃO

Devo eu tirar uma conclusão, então? Devo eu perguntar o que “obtemos” ao final de minha fala? Não seria mais importante seguir o processo de argumentação e a linha da narrativa? Não foram as reais percepções encontradas nos

17. NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche. Life as Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985. p. 156.

18. Esse elemento do enredo torna plausível o porquê de a personagem central do filme precisar ser uma mulher. Ver o futuro em seu aspecto desastroso, por um ângulo narrativo, é muito mais evidente para a figura de uma mulher que sabe que ela irá perder sua criança, do que para a figura de um pai. Mas, é claro, o filme faz uso, também, de um padrão cultural bem conhecido e normativamente ambivalente, que é o de ser em primeiro lugar a qualidade feminina aquela a de ser sensível e reagir mimeticamente em direção ao “Outro”.



momentos particulares da minha apresentação? Para termos certeza, posso resumir minha fala afirmando que, primeiramente, *Interestelar*, baseado na teoria da física quântica, esteticamente – como um filme [*movie*] – facilita uma experiência do tempo como se este fosse um espaço –, enquanto *A chegada*, fundamentado em hipóteses linguísticas e filosóficas, torna plausível que entrar em um certo espaço – um espaço de interação com criaturas vivas – muda nossa maneira de pensar e, portanto, nossa experiência e nossa ideia de tempo. Se é uma maneira de pensar não linear que ficamos praticamente familiarizados, ficaríamos familiares também com um conceito e uma experiência do tempo que é não linear, especificamente como circular de alto nível. O resultado ético disso é uma atitude de afirmação ontológica. Mas, resumindo minha fala nesse sentido, somente nos dá um *abstract*, uma breve versão abstraída dos passos particulares da apresentação. E são esses passos, esses momentos, que são convincentes e esclarecedores – ou não. Nesse sentido, podemos dizer mais uma vez que a jornada em si deve ser a recompensa. E espero que tenha sido uma recompensa chegar até aqui.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR E DOS TRADUTORES

Josef Früchtl estudou Filosofia, Teoria da Literatura e Sociologia na Universidade de Frankfurt (Main). É PhD na Universidade de Frankfurt (Main). Desde 2003, é co-editor de *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Em 2005, tornou-se professor titular em Filosofia da Arte e Cultura na Universidade de Amsterdã, onde se aposentou como professor emérito em 2020.

Miguel Gally é professor Associado de Estética e Filosofia da Arte e da Arquitetura na Universidade de Brasília (UnB). Coordenador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq e da rede de pesquisa Estéticas no Centro.

Cícero Portella é mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.

Pedro Oliveira Braule é mestrando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB). Bacharel em Arquitetura pelo Centro Universitário de Brasília. Pesquisador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.



A CANÇÃO DA ESTRADA (1955): UMA VIAGEM À INFÂNCIA DE APU

KEYLA ANDREA SANTIAGO OLIVEIRA

RESUMO

Este ensaio pretende viajar na obra cinematográfica *A canção da estrada* (1955), da Trilogia de Apu. No filme, a culminância em uma viagem que mudará a vida de Apu embala o desfecho de um capítulo carregado de enfrentamentos analisados do ponto de vista da infância, no contexto de uma vila ancestral que combina ricos momentos e também ambiguidades: pobreza, riqueza, alegria, tristeza, amor e ódio. O trabalho tem como metodologia de investigação a análise fílmica, tomando como referencial teórico Vanoye; Goliot-Lété (1994), Benjamin (1994), Tarkovski (1998) e Gardies (2006).

O INÍCIO DA VIAGEM

A proposta deste ensaio é viajar em uma obra cinematográfica intitulada *A canção da estrada* (1955), o primeiro filme do premiado e renomado diretor Satyajit Ray, pertencente à Trilogia de Apu, que tem como sequência os filmes *O invencível* (1956) e *O mundo de Apu* (1959), uma adaptação magistral do livro indiano *Pather Panchali*. Fatalmente, as referências às sequências aparecerão, inclusive porque as viagens presentes nos longas de alguma maneira os entrelaçam, mas principalmente porque o protagonista é a figura de Apu.

Em *A canção da estrada*, a culminância em uma viagem que mudará a vida do garoto embala o desfecho de um capítulo carregado de conflitos que serão analisados do ponto de vista da infância, amarrando especialmente a relação entre Apu e sua irmã mais velha Durga, no contexto de uma vila ancestral, no interior da Índia, as quais combinam ricos momentos em casa, na floresta, e também ambiguidades: pobreza, riqueza, alegria, tristeza, amor e ódio, entre outros. Este trabalho é ligado à pesquisa interinstitucional em andamento

“Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância Cepae/UFG/PUC-Goiás/UEG/UAB-UnB/UEMS” e tem como metodologia de investigação a análise fílmica, tomando como referencial teórico Vanoye e Goliot-Lété (1994), Benjamin (1994), Tarkovski (1998) e Gardies (2006).

A viagem à infância de Apu é marcada pelo núcleo familiar ao redor do qual gravita a narrativa, com a presença plena da irmã, sua companheira nas pequenas aventuras, cúmplice nas traquinagens, uma figura inesquecível, que imprime na convivência a dois a ludicidade, a brincadeira, mas também as rugas e desavenças em torno das quais se constrói a irmandade; o comparecimento da tia, membro agregado, de parte paterna, e que se sobressai como o vínculo de afeto e cultivo da sensibilidade na vida de Apu, verdadeiro emblema da possibilidade de contato com a riqueza das emoções de diferentes matizes; sua mãe, fonte de cuidado (físico) e adoração, e também aquela que carrega o difícil fardo de tomar as decisões importantes da família; e, finalmente, o pai, mais por sua ausência, grande parte do tempo, entrecortada por pontuais episódios em que ele surge nas margens da história.

Esse núcleo foi criado pelo diretor, também roteirista, já que na história original do livro há mais de 300 personagens e o enfoque é dado à vila de uma maneira geral. Ray opta somente por essas cinco pessoas, como se elas marcassem uma dialética muito interessante a que nos entregamos quando vemos filmes: eles nos brindam com o universal e o particular. Em cada um desses cinco, encontramos traços humanos os mais diferenciados, que dialogam com nossas imperfeições e qualidades e ao mesmo se distanciam de nós, dando abertura às suas próprias peculiaridades, urdidas naquele espaço, tempo e contexto cultural tão característicos da Índia da primeira metade do século XX.

Satyajit Ray merece um parêntese muito especial nesse quesito. Todas as suas escolhas, os traços de sua intencionalidade foram colocados em cada imagem, cena, enquadramento, plano e personagem da película, de modo a nos transmitir uma experiência única, aquela a que ele deu vida, sendo fiel, desde o início, ao que havia planejado, seu ponto de vista enquanto artista, mesmo tendo enfrentado mil adversidades. Entre elas, pode-se citar a falta de recursos para finalizar o projeto do filme, que levou três anos para chegar à sua conformação final, tendo sido primeiramente filmado em 1952 e terminado apenas em 1955, com o auxílio do Governo de Bengala Ocidental. Ele foi uma figura de diretor muito próxima da que Tarkovski (1988) nos apresenta:



No cinema, as obras de arte procuram formar uma espécie de concentração da experiência, concretizada pelo artista em seu filme: é como se este fosse uma ilusão da verdade, a sua imagem. A personalidade do diretor define a forma das suas relações com o mundo e delimita suas ligações com o mesmo; e o mundo por ele percebido torna-se ainda mais subjetivo através da sua escolha dessas ligações. Chegar à verdade de uma imagem cinematográfica – estas são meras palavras, a formulação de um sonho, uma declaração de intento que, no entanto, a cada vez que se realiza, torna-se uma demonstração do que há de específico na escolha feita pelo diretor, do que há de exclusivo em seu ponto de vista. Procurar a própria verdade (e não pode existir nenhuma outra verdade “comum”) é procurar a linguagem específica de cada um, o sistema de expressão destinado a dar forma às ideias pessoais de cada um (TARKOVSKI, 1998, p. 99).

A análise fílmica desenvolvida a seguir aqui pretende alcançar uma reflexão acerca dos dispositivos estéticos que se articulam no desenho do som da referida obra, no arco dramático dos seus personagens, na fotografia, na construção de uma *mise-en-scène* com muitas especificidades, com enquadramentos e sua relação com o espaço e o tempo que nos posicionam diante de uma forma de arte particular e que propõe uma viagem ao espectador, enlaçada à sua experiência e à sua capacidade de interpretar, que pode ser infinita. A exemplo do que asseguram Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15), a busca neste ensaio é a da reconstrução do filme pelo olhar desta analista, uma nova criação assumida em uma espécie de ficção que de alguma maneira “faz com que o filme exista”; uma viagem proposta a uma infância abraçada por uma compreensão menos ingênua do que é ser criança, ter infância.

A personagem da tia será enfocada na configuração daquela que carrega a capacidade de engendrar narrativas na perspectiva benjaminiana, e uma cena em especial ganhará destaque, já que concentra um dos mais belos instantes do filme. Pelo olhar dessa criança, Apu, a viagem que empreendemos a partir da película abarca momentos mágicos, o fechamento de um ciclo, mas também traumas, imbricados a mortes e ao enfrentamento de diversos percalços.

APU, GUARDIÃO DA LEVEZA

A história transcorre em um vilarejo de Bengala, um relato simples e direto, que recusa os efeitos espetaculares, sobre uma família com cinco membros.

A princípio não temos Apu, que nasce após uma pequena parte introdutória em que vemos principalmente Durga, sua irmã mais velha, às voltas com o roubo de frutas no pomar vizinho e com gatinhos e em meio a querelas sem fim entre a mãe, Sarbajaya, e a tia do pai, Indir. Em seu nascimento, vemos pela primeira vez seu pai, Harihar, um poeta, que sonha vender seus trabalhos para trupes de artistas viajantes, que certamente se empolgarão com suas peças inéditas, também é um sacerdote, mas naquele período ganha muito pouco para sustentar a família como coletor de aluguéis. Vivem todos em um ambiente de muita pobreza, comendo o mínimo, vestindo roupas puídas e furadas, verdadeiros andrajos, e com a casa necessitando de reparos.

De alguma maneira, Apu é o guardião da leveza naquele pequeno conjunto de personagens, que enfrenta muitas dificuldades, da ordem dos relacionamentos, muito conflitos entre si e os vizinhos, mas também da ordem da concretude, com a pobreza extrema, a fome, as dívidas. A personagem de Apu foi talhada de maneira única, sabe-se, segundo Gardies (2006, p. 101), da complexidade que isso implica, já que pelo menos “quatro componentes de base entram no fabrico da figura actorial: o actante, o papel, a personagem e o actor-intérprete, cada qual participando de maneira específica na elaboração da figura, e isto numa interação constante”. Os *sets* de filmagem em questão, de acordo com relatos do assistente de câmera, eram verdadeiros espaços de encontro, onde todos se sentiam em família. Ray organizava essa ambiência. Criou Apu resguardando para o pequeno ator que o interpretava direcionamentos simples, objetivos, de maneira a se fazer entender, mas também preservando ao máximo sua espontaneidade e sua vivacidade para as cenas.

DISPOSITIVOS ESTÉTICOS DO FILME

Todo o filme foi rodado em preto e branco, e a natureza projetada em muitas cenas é um espetáculo à parte, sem a qual a película não seria possível, segundo o diretor. Vemos nos longos planos uma desaceleração do tempo e um mergulho em imagens repletas de beleza, conjugando ao mesmo tempo atração e temor na fotografia da obra, a cargo de Subrata Mitra. Há o aproveitamento da iluminação natural nas muitas tomadas externas que dilatam a sensação de verdade dos acontecimentos, e algumas tomadas internas ganham penumbras e sombras que nos permitem estar com as personagens no interior de seu pequeno casebre, acompanhadas apenas pela luz de velas.

O uso da câmera parada por vezes permite uma pausa mais demorada do olhar. Os personagens saem e voltam ao centro da ação de maneira muito natural,



compondo uma visão lírico-realista que nos transporta para um cenário que concentra uma promessa estética de autenticidade, vida, despojamento e, ao mesmo tempo, compromisso com a linguagem mais elaborada da arte.

Ravi Shankar, responsável pela trilha sonora impecável da trilogia, em *A canção da estrada* usa a cítara, a flauta e a tabla como instrumentos musicais protagonistas no contorno do som; ao ter contato com os copiões do filme, conta que imediatamente lhe veio à mente a melodia, revisitada pelos espectadores na paisagem sonora que nos circunda na obra fílmica e que nos acalanta até o epílogo, incorporando a canção que ecoa na estrada da vida de Apu e segue seus passos nos filmes seguintes. Em determinada altura da história, justamente quando Ray nos brinda com as imagens naturais do lago, que acolhe uma vegetação aquática muito peculiar da região, encontramos-nos hipnotizados por movimentos feitos na superfície da água por pequenos insetos, que fazem as vezes de um verdadeiro balé orquestrado pela maestria do músico, que opta por executar um solo da cítara; ele também nos regala com fortes emoções, na cena que absorve o clímax do desespero da mãe ao revelar ao pai a terrível morte de Durga: no lugar do grito, Shankar reproduz um som estridente, combinado a um zumbido, impossível à voz humana, com um instrumento que possui um arco, chamado *tar shehnai*. Isso lança à passagem a gravidade que ela necessita; e não teria o mesmo efeito, não fosse a engenharia arranjada ali pelo músico. Mesmo tendo à sua disposição muitos músicos e possibilidades de combinações e variantes para sua composição, percebe-se a escolha de um instrumento único em várias cenas como as descritas anteriormente. A opção do músico sinaliza-nos um amálgama com os desígnios do diretor: fazer vibrar as imagens, resguardando a simplicidade do lugar e das pessoas e evocando sentimentos únicos, mas absolutamente profundos, perenes e incandescentes.

A música ainda comparece no filme em outras ocasiões, com a personagem da tia-avó, que canta uma canção de ninar para Apu ainda bebezinho. Ela distribui abraços, carinho. Está sempre sorrindo seu riso banguela e sereno. Chora, emocionada, quando vê pela primeira vez o menino recém-nascido. Em sua casinha, as crianças reúnem-se sempre que podem. Durga, ainda pequena, estava sempre por lá, presenteando a tia com frutas roubadas do pomar alheio, feito pelo qual não leva reprimenda, mas gestos de gratidão e sorrisos sinceros. A tia cantarola também versos tristes quando se encontra sozinha, os mesmos versos que ouvimos quando Harihar lastima sua morte à beira do rio: “Aqueles que vieram, antes já se foram e eu fui deixada para trás. Uma pedinte sem um tostão, nem um *cowrie* em meu nome. Veja, minha bolsa está vazia. Senhor, o dia acabou e a noite está caindo. Leve-me para o outro lado da margem”.

A TIA NARRADORA: VIA DE ACESSO AO AFETO E À SENSIBILIDADE

Em certa altura da obra, sua sombra, projetada em uma parede, encerra seu perfil, que gesticula, se movimenta na contação de uma história para Durga e Apu. Eles estão deitados em seu colo:

Foi então que um demônio apareceu, Krik, Krad, Krud, eu sinto cheiro de sangue humano. Quem está acordado em meu templo? O príncipe azul dormiu enquanto o príncipe vermelho vigiava. No segundo turno da noite, o demônio apareceu novamente: Krik, Krad, Krud, eu sinto cheiro de sangue humano. Quem está acordado em meu templo?

O papel que ela desempenha aqui nos parece dialogar com os sentidos da sabedoria e da memória presentes em Benjamin (1994), quando nos alerta sobre a extinção da arte narrativa e seu poder de nos elevar ao mundo da experiência, tão próximo das crianças e dos idosos, protetores de um saber sensível em um mundo repleto da aridez dos números, das informações, dos cifrões, esquecido da magia e do tempo tecido nos conselhos, na tradição oral. A autoridade da tia enquanto consciência coletiva da cultura, via de acesso ao afeto e à construção da sensibilidade, é sempre questionada pela mãe das crianças, que por seus próprios recalques se torna agressiva com relação à senhora, mesmo no momento em que ela respira com dificuldades, visivelmente passa muito mal e, de fato, minutos depois vem a falecer. Um pequeno universo familiar que, nesse sentido, simboliza o esquecimento do que na realidade deveria importar, à exceção das duas crianças que se mostram dispostas a ouvir; e, como ouvintes, dispõem-nos uma centelha de esperança na força das histórias, na continuidade delas e de seu fluxo inexorável.

DESFECHO DA VIAGEM: UMA JORNADA INESQUECÍVEL

À guisa de conclusão, encaminhamo-nos para a cena protagonizada por Apu e Durga. Inicia-se uma verdadeira perseguição: Apu vai atrás da irmã, ela está chateada com ele, e cada vez mais se distanciam do povoado, para além das plantações de arroz. Os dois finalmente chegam aos campos de flores *kash*, um mar de branquitude que evoca a paz; os irmãos reconciliam-se e realizam naquele momento um desejo de Apu: ver o trem nos trilhos, que constantemente escutam, mas que parecia inalcançável. A cena é de uma beleza estonteante, e com o contraste com o trem negro, que chega com seu barulho ensurdecido e esfumaça toda a atmosfera, temos o presságio de que algo está por vir. Como em



todos os outros filmes da trilogia, o trem só pode significar uma coisa – a morte. Ele aparece todas as vezes em que um horizonte sombrio se intensifica. Sua aparição projeta o falecimento da tia, descoberta em seguida morta na floresta. Assim como na morte de Durga, ele é ouvido pelo pai. A morte da esposa de Apu na terceira película também ganha destaque com a passagem do trem. A vida em seus paradoxais fenômenos é retratada aqui com essas pequenas fissuras premonitórias, e vemo-nos às voltas com os sofrimentos do pequeno menino, como também com suas vitórias e seus escapes. O fato é que, quando retorna após longa ausência, o pai, sem saber ainda das tragédias ocorridas em casa, pronuncia: “Toda essa viagem valeu a pena”. Talvez ele não tenha tanta razão, mas nós, espectadores, certamente o sabemos. Ao mergulharmos na viagem à infância de Apu, deparamo-nos com uma obra-prima do cinema, e a jornada empreendida nos preenche de sabores e texturas nunca antes experimentados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Keyla Andrea Santiago Oliveira possui mestrado e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente, é professora adjunta efetiva do quadro de docentes de ensino superior da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Uems), atuando na graduação e na pós-graduação. Líder do Grupo de Estudos Críticos em Cultura, Arte e Educação (GECCAE). É vinculada à pesquisa interinstitucional “Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância Cepae/UFG/PUC-GO/UEG/UAB-UNB/Uems”, a qual busca evidenciar a potencialidade das relações entre cinema e educação.



NA NATUREZA SELVAGEM: RELATOS DE VIAGEM ANTEPOSTOS AO SIMULACRO

LUIZ GUSTAVO FONSECA DE ARAÚJO

RESUMO

A partir da obra *Na natureza selvagem* em suas variantes literária, fonográfica e cinematográfica, o artigo problematiza a noção de simulacro proposta por Jean Baudrillard. Com o uso de metodologia qualitativa, o estudo procede no sentido da observação crítica dos relatos de viagens motivadas e baseadas na experiência de isolamento de Chris McCandless e que tomaram forma estética por meio de vídeos vinculados em canais do YouTube. Analisa tais viagens à luz de simulacros ornamentados na imagem de McCandless ou do ônibus 142 abandonado para assim concluir sobre o sentido dessas jornadas.

INTRODUÇÃO

O deslocamento espacial é um dos elementos de uma estética das viagens e estas apresentam efeitos que ultrapassam o próprio viajante. Dos impactos mais relevantes como aqueles atinentes às mudanças nas percepções culturais, revisão ou consolidação de valores humanos e alteração na amplitude de dados sentimentos, extrai-se que a ideia de movimento se traduz como elemento fundamental desse acontecimento e parte da intencionalidade contida nessa forma particular de mudança do ser. Ante a relevância de semelhante empreitada, os relatos de viagens incluem em si elementos simbólicos que apontam a condição de prova de tal feito e fornecem subsídios para sua compreensão.

Quando da busca pelos elementos enigmáticos da experiência de vida elaborada por Christopher McCandless ainda no início da década de 1990, o trabalho jornalístico elaborado por Jon Krakauer deu origem à obra *Na natureza selvagem*, relato de viagem exposto posteriormente em diferentes meios de comunicação. Ao contrapor a narrativa da personagem destinada ao movimento com a icônica

imagem do ônibus absolutamente estagnado em sua desolação, *Na natureza selvagem* mostra-se como um relato que aponta para uma metamorfose da aludida viagem na qual a condição de imobilidade se confunde com o próprio deslocamento.

Em nota datada de 1995 e contida no aludido livro, Jon Krakauer (2012) aduz que os fragmentos de sua própria experiência de juventude se intercalam com a reconstituição apaixonada da história de McCandless, ao passo que, em sua visão, a viagem original inspira um vasto número de indivíduos divididos entre a opinião que tange tanto pelo encantamento quanto por julgamento depreciativo da jornada anônima encerrada pela morte. Dessa maneira, ante o posterior e amplo culto aos elementos materiais e simbólicos contidos na viagem, segue que do esforço intelectual prévio surge um conjunto de imagens comum às suas variantes literária, cinematográfica e fonográfica – ainda que estas duas últimas denotem interpretações inspiradas a partir da obra primeira. Esse conjunto de imagens contrapõe-se à formulação sobre simulacros e simulação proposta por Jean Baudrillard.

OLHAR MEDIADO: ENTRE A IMAGEM E OS RELATOS DE VIAGEM

Em *Simulacros e simulação* (1991), Baudrillard inicia seu ensaio valendo-se de uma fábula de Borges que problematiza a representação e a referência, uma vez que um mapa, concebido por cartógrafos, ao conseguir cobrir todo o território, tem a condição de simular o mesmo por meio da duplicação do ser referencial. Ainda que não seja uma fábula, Krakauer inicia sua obra literária servindo-se de um mapa do território do Alasca (região do destino final de McCandless) para encontrar os fragmentos componentes do relato de viagem. Partindo da perspectiva de Baudrillard, seria esse o prenúncio de que os signos do real precedem o real trazido por *Na natureza selvagem*?

Para Baudrillard (1991, p. 8), no século XX, “a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”. Sob essa perspectiva, o mapa precede o território, pois o simulacro se traduz na precessão do real à medida em que os signos não apresentam mais a mesma capacidade de representação do real ante seu vazio desértico que aniquila a referência. Nos dizeres de Baudrillard (1991, p. 8), “mas já não se trata de mapa nem de território”; nisso decorre a dificuldade de sermos capazes de diferenciar o real e o imaginário ou verdadeiro e falso.



Depreende-se, assim, que a simulação ao afetar tal capacidade acaba por se opor à representação, pois as imagens, que em outras fases conseguiam ser reflexo ou mascarar a realidade (expressando então aparência), no hiper-real são tidas como simulacros nos quais se desfaz a equivalência dos signos com o real. Para Baudrillard (1991, p. 13), “a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro”; portanto, não se trata mais de se remeter tão somente à aparência, mas de uma questão do campo da simulação.

Enquanto essa simulação afeta a distinção entre real e imaginário, ela também se dá na dinâmica da formação de uma cópia sem relação qualquer com a realidade. Portanto, na visão de Baudrillard, a imagem em sua última fase denota-se como simulacro puro e o signo passa a ser mais relevante que o ser representado (BAUDRILLARD, 1991). A simulação leva o público a acreditar que a realidade remetida de fato existiu como abordada pelos *media*. Por isso, com o simular, finge-se a existência do ausente, e o que vale para o público passa a ser os simulacros propagados nas telas como obras a serem manipuladas.

Quando da versão cinematográfica da obra literária, *Na natureza selvagem* vale-se de um mesmo universo conjunto de imagens – o que inclui o âmbito territorial do Alasca em toda a sua complexidade –, entretanto a vinculação da imagem no cinema com a imagem em outros meios (como a televisão) não é exatamente igual. Para Baudrillard (2011), a imagem-cinema distingue-se da imagem-televisão, pois enquanto o cinema permite misturar ficção e realidade de maneira projetiva, a imagem-televisão ou imagem-vídeo remete-se tão somente a si e não tem referência ao acontecimento real ou imaginário: seu potencial ilimitado viabiliza um número sem limite de informação. À despeito disso, com a maior popularização dos dispositivos digitais emerge a hipótese de que o hiper-real outrora fortemente engendrado com a televisão parece agora contar cada vez mais com os vídeos alavancados *on-line*.

O pesquisador Loveluck (2018) considera que, desde seu início, a internet visava a garantir, frente um cenário de disputas e fragilidades, uma forma de liberdade de circulação e igualdade de acesso tomadas enquanto valores que a diferenciam de mídias como o rádio e a televisão. Em um contexto com cada vez mais circulação e acesso à informação, seja por televisão, cinema ou internet, é necessária a reflexão se os relatos em vídeo reproduzidos *on-line* fazem circular uma apreensão mais verdadeira sobre o real acessado pela experiência – em específico, a viagem em questão.

NA TRILHA EXPLORADA POR BAUDRILLARD E MCCANDLESS: RESQUÍCIOS DO REAL

Na visão de Baudrillard, no hiper-real, a linha divisória entre o real e a simulação está em colapso, e os *media* não viabilizam um acesso ao real para além daquilo fornecido pela imagem. Sob esse aspecto, seria o filme *Na natureza selvagem* mais real que o próprio relato de viagem contido no livro homônimo? Igualmente, a exibição de vídeos na internet engendrados e ligados a tal filme também sentencia a morte do real?

Para tanto, a busca pela compreensão dessas questões permeia a escolha metodológica qualitativa na qual a observação crítica se dá por uma amostra selecionada intencionalmente, por sua adequação aos propósitos suscitados. O fenômeno tomado reside na forma estética dada por meio de vídeos curtos de canais na plataforma *YouTube* e que contam com enfoque nos relatos de viagem motivados e baseados na experiência de deslocamento/isolamento de McCandless.

Alude Loveluck (2018) que uma vasta gama de serviços vinculados ao *Google* apresenta liderança na internet e faz com que seja mais do que uma ferramenta de busca. Isso, por sua vez, torna a ferramenta de publicação de conteúdo de vídeos *YouTube* um grande banco de dados ofertante da possibilidade de se conhecer aspectos atinentes aos usuários. Ademais, a escolha dos vídeos partiu do auxílio oriundo do *site Social Blade*, que compila dados do *YouTube* em aspectos que medem a relevância do canal (como alcance de inscritos e tráfego de usuário). Isso facilita a escolha dos vídeos mais relevantes com a combinação das palavras-chave "*Na natureza selvagem*", "*Into the Wild*" e "*viagem*".

Assim, parte-se da seleção e da análise de conteúdo dos canais de *YouTube* "*Van com Tudo!*", "*My Magic Bus 142*", "*Travel and Share*" e "*Canal OFF!*" (NO ÔNIBUS, 2016, 2017; CHICCO, 2020; O FANTÁSTICO, 2020). Nos aspectos observados em comum, todos os vídeos trazem a associação necessária da história de McCandless à existência do ônibus 142, bem como todos os *youtubers* se apresentam nos vídeos como viajantes (ainda que somente o canal "*Travel and Share*" esteja categorizado como do gênero "*viagem*"). Todos os vídeos analisados se valem de trechos da aclamada trilha sonora de *Na natureza selvagem*, sendo que em suas edições tais músicas acompanham imagens do ônibus ou do território do Alasca ou fotografias de McCandless. Em todos os vídeos, a apresentação do ônibus deu-se atrelada à menção do filme, o que



indica uma forte vinculação desse objeto enquanto signo fundamental tanto da viagem quanto da película fílmica – afinal, pelo menos esse elemento confere certeza para a narrativa linear alimentada pela *media*. McCandless encerrou sua vida no ônibus, e os viajantes reprodutores do real trazido pelo filme almejam finalizar sua trajetória ali também.

Acerca dos pontos divergentes de cada vídeo, apenas o “Canal OFF!” não atenta na gravação de seu vídeo para a diferenciação da experiência entre real e imaginário, verdadeiro e falso, durante as falas do roteiro. Esta diferença ocorre tão somente na descrição do vídeo na qual se clama pela derrubada da barreira da TV e da realidade. Os *youtubers* do “My Magic Bus 142” e do “Travel and Share” denominam como sendo verdadeiro o ônibus descrito no livro, como se aquele reproduzido no filme fosse sua versão falsa. Já “Van com Tudo!” refere-se ao ônibus demonstrado no vídeo como réplica do original, e o emprego desse termo associa-se à relevância do filme. Ademais, ainda que nenhum *youtuber* tenha realizado suas reproduções de maneira solitária ou isolada como o viajante inspirador fadado à morte precoce o fez, somente o “Travel and Share” e o “Canal OFF!” não apresentam a busca pelo ônibus como motivo único da viagem.

Nota-se que, a partir do *road movie* dirigido por Sean Penn, bem como da trilha sonora concebida pelo músico Eddie Vedder, a popularização da internet nas décadas que seguem a época dos acontecimentos contidos na obra literária serviu como fato propulsor para a reprodução constante por meio de vídeos elaborados e publicados por espectadores consumidores. Estes, abrangidos pelos efeitos da *media* e afeitos ao universo das opiniões igualmente apaixonadas sobre a viagem de McCandless, também incentivam as variações de um mesmo relato, uma vez que se valem de um universo imagético ali contido.

Enquanto resíduos de uma jornada física e pessoal tomada como matriz ou original, aqueles conjuntos imagéticos no *YouTube* apresentaram motivação diversa, dada a redução da experiência esvaziada pela estética do espetáculo e ante sua transformação em informação atualizada e voltada aos espectadores. A reprodução por esses vídeos curtos ocorre inspirada pelo universo do filme, ainda que ali o julgamento entre verdadeiro e falso se aplique tão somente à constatação do ônibus nas filmagens da obra cinematográfica. Para além disso, os simulacros mostram-se diferentes da realidade original, pois o que se reproduz ali é o hiper-real: a simulação de uma realidade mais forte que substitui o real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa maneira, o signo tornou-se mais importante que sua referência, e o resultado disso é o simulacro puro ou a metamorfose da história de McCandless aos moldes das imagens trazidas pelas telas. O que os vídeos curtos no *YouTube* buscam é a experiência do filme confirmada aos olhos e sentimentos, sendo que isso vale tanto para os *youtubers* quanto para o público. Somos todos presentes/ausentes na realidade hiper-real da dinâmica trazida pela TV-verdade e seu fluxo de informações, pois com o fim do panóptico já não se trata mais de sujeitos ou pontos focais (BAUDRILLARD, 1991).

Confronta-se, ainda, que a retirada do ônibus 142 estagnado há décadas em região inóspita revelou-se enquanto uma urgência local frente aos gastos com resgate e casos de mortes de viajantes obcecados com a experiência de McCandless. A partir da obra de Krakauer (2012), compreende-se que as motivações do deslocamento de McCandless não necessariamente se deram influenciadas pelo estigma cultural vinculado ao Alasca enquanto região de vivência da solidão plena. Assim, verifica-se aqui que, em descompasso com sujeito e objeto norteadores (McCandless e ônibus 142, respectivamente), as viagens subsequentes inspiradas pelas reproduções nos meios de comunicação são simulacros que comumente se iniciam no Alasca e terminam de maneira espetacular no “Magic Bus” – tamanha a influência do hiper-real nesse caso observado.

Conclui-se que, tanto antes da mencionada retirada do ônibus no ano de 2020 quanto depois deste fato, as imagens replicadas nos diversos meios (em especial o cinematográfico e as mídias digitais) esvaziam o sentido inicial da viagem matriz. Esta é reduzida à condição de acúmulo de informações disponíveis, centrada na imagem humana ou como material cultuado pelos viajantes/espectadores. Quanto à icônica frase/*slogan* “HAPPINESS ONLY REAL WHEN SHARED” (KRAKAUER, 1997, p. 189), é possível sua adaptação aos moldes atuais: a felicidade só é hiper-real quando reproduzida e compartilhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.



CHICCO refaz trilha percorrida por Christopher McCandless/em busca das luzes do norte. *Canal OFF!*, 4 out. 2020. Vídeo (14 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H8i0GkX_XyY. Acesso em: 20 maio 2021.

KRAKAUER, Jon. *Into the Wild*. New York: Anchor Books, 1997.

KRAKAUER, Jon. *Na natureza selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOVELUCK, Benjamin. *Redes, liberdades e controle: uma genealogia política da internet*. Petrópolis: Vozes, 2018.

NO ÔNIBUS do filme *Na natureza selvagem/cenas do ônibus verdadeiro/Into the Wild*. *Van com Tudo*, ep. 13, 30 set. 2017. Vídeo (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rA13ZOTXJUo>. Acesso em: 20 maio 2021.

NO ÔNIBUS mágico. *Into the Wild. Travel and Share*, ep. 188, 9 jun. 2016. Vídeo (9 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qu_cQvKCYEQ Acesso em: 20 maio 2021.

O FANTÁSTICO caminho até o ônibus mágico 142/filme *Na natureza selvagem/Into the Wild. My Magic Bus 142*, 4 maio 2020. Vídeo (16 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8y9S18rijs>. Acesso em: 20 maio 2021.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Luiz Gustavo Fonseca de Araújo é mestrando em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Graduado em Filosofia (UFG) e Direito (Centro Universitário de Goiás – Uni-Anhanguera). Possui especialização *lato sensu* em Direito Digital e *Compliance* (Faculdade de Direito Damásio de Jesus). Professor e advogado.



A VIAGEM DE JOSUÉ E DORA NO FILME *CENTRAL DO BRASIL* (1998)

POLLYANNA ROSA RIBEIRO

RESUMO

O trabalho “A viagem de Josué e Dora no filme *Central do Brasil*” configura-se como uma análise fílmica da obra cinematográfica *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. A leitura dos dispositivos estéticos visa ressaltar a travessia dos personagens pelo sertão brasileiro diante de uma viagem que, no contexto narrativo, torna-se um imperativo, o que implica uma ruptura com o vivido. Essa jornada repleta de estranhamentos, identificações, diálogos, sensibilidade e conflitos é permeada por uma multiplicidade de eventos que tornam os personagens sujeitos da experiência.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como fio condutor a construção de uma análise fílmica da premiada obra cinematográfica *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Essa pesquisa é vinculada ao Grupo de Estudos e Pesquisa Educação, Infância, Arte e Psicanálise em contexto interinstitucional Cepae/UFG/PUC - Goiás/UEG/UAB - UnB/Uems (Gepeiap) e ao Núcleo de Estudos em Violência, Infância, Diversidade e Arte da UFG (Nevida).

A pesquisa bibliográfica e a análise fílmica serão tomadas aqui como principais metodologias na compreensão da composição do longa-metragem e de seus dispositivos estéticos, com destaque aos personagens, à fotografia, à paleta de cores e ao desenho de som, entre outros que constituem a trama da narrativa. A chave de leitura fílmica será esse conjunto de procedimentos fílmicos na composição da obra. Para efetivar essa proposta, Bondía (2002), Truffaut (2005) e Tarkovski (1998) serão tomados como referenciais teóricos.

Central do Brasil (1998) é uma obra de arte bordada no tecido cinematográfico e conseguiu ser um expoente da produção nacional com alcance mundial. *Road*

movie com mais de 10 indicações e 42 prêmios, o longa-metragem é um ícone da história do cinema brasileiro. E sua narrativa ficcional, destaca o personagem Josué, uma criança de média de 10 anos com o protagonismo compartilhado com a personagem Dora, uma senhora astuta, escriba de cartas ditadas por analfabetos funcionais. O filme apresenta a jornada da criança à procura do pai e na companhia de Dora, que compartilha esse deslocamento. É viagem em busca de um outro inalcançável e também na busca de si. É na relação que ambos se constituem.

Resgatar esse filme após mais de 20 anos é um exercício que me proponho aqui porque seu histórico de reconhecimento fala por si e, por mais que seja escravo de seu tempo histórico, o filme mostra-se de uma atualidade flagrante na abordagem das questões existenciais e também sociais de nosso país. Para isso, buscaremos recontextualizar os sujeitos viajantes tão profundos, que não estão na travessia mobilizados pelo turismo, na procura da liberdade ou do novo. A viagem aqui se torna um imperativo; logo, é uma ruptura, repleta de estranhamentos, identificações, diálogos, sensibilidade e conflitos, esta multiplicidade de eventos imbuídos na narrativa que podemos sugerir que os personagens se tornam sujeitos da experiência, tal qual nos sinaliza Bondía (2002).

DE QUAIS VIAJANTES FALAMOS?

Josué é uma criança que mostra ousadia e temor, fragilidade e força, silêncio e enunciados categóricos ao dar sentido à sua jornada na vida, à busca de sua pertença familiar, já que, após a morte trágica e repentina de sua mãe por atropelamento, se vê focado a seu último fio de parentalidade: um pai desconhecido. Seu foco torna-se encontrar seu pai. É o que lhe dá sentido de vida. Ele passa ao largo da concepção de infância muitas vezes presente no imaginário social como a provida de pura inocência e despreocupações. A personagem é carregada de sonhos, mas ainda mais de infortúnios, dissabores, desamparo, assombro da morte e resiliência, que permitem olhar sobre sua constituição subjetiva enlaçada na trama social. É sujeito histórico com vários direitos negligenciados. Truffaut (2005, p. 35) diz que “em relação a sua importância na vida cotidiana, a criança é sub-representada no cinema”, porém *Central do Brasil* pode ser considerado uma das variáveis desse fato, pois revela a perspectiva da criança. Seu espaço de centralidade no texto fílmico é evidenciado no protagonismo, no acompanhamento da câmera objetiva frequentemente dirigida ao garoto e a seus movimentos narrativos.



A única pista que ele tem do pai está nas mãos de Dora. Professora aposentada, ela é escriba do serviço “Escrevem-se Cartas” na estação ferroviária Central do Brasil. Desde o primeiro momento, a criança lê Dora em sua integralidade. Seu olhar para ela é repleto de desconfiança, pois em um primeiro momento ela não é orientada pela boa-fé. Ao contrário, Dora sequer posta nos Correios as cartas que os analfabetos que a procuram ditam. Ao chegar em casa, zomba das narrativas das pessoas. Ela se mostra aética e errante: mente, furta, engana e dissimula. Uma mulher, ao mesmo tempo, forte e frágil. Chegou a vender Josué para traficantes de pessoas, mas se arrepende e acompanha o menino na busca do pai saindo do Rio de Janeiro com destino ao sertão nordestino.

O QUE CHAMAMOS DE EXPERIÊNCIA?

Em meio a conflitos, desamparos, decepções, abandonos e suspeições, partem juntos para uma viagem reparadora do Rio de Janeiro ao interior de Pernambuco, rumo à cidade fictícia de Bom Jesus, em busca do desconhecido pai de Josué: Jesus. O destino, de romaria religiosa, torna-se também itinerário de identificação, autoconhecimento e conhecimento mútuo. Chamamos a atenção aqui para como o uso da paleta de cores dá o tom ao movimento narrativo. O início do filme tem a estampa fotográfica com a prevalência de uma ambientação escura, repleta de sombras, com predomínio das cores marrons, caracterizado pelos espaços mais fechados, como o interior da estação de trem, os apartamentos de Dora e depois dos traficantes de pessoas. Assim também se mostra a rodoviária, ponto de partida para a jornada em busca do pai de Josué.

O movimento do ônibus, a paisagem típica do sertão, a troca do ônibus para a carona de um caminhoneiro e o pau de arara prevalecem em um cenário em que as cores gradativamente aparecem mais claras, em especial com o destaque do branco e do amarelo. A chegada à cidade de Bom Jesus traz um banho de luz, oferecendo uma atmosfera despida da morbidez anterior e repleta de vida, por Dora e Josué terem alcançado o objetivo e o destino final.

Contudo, o endereço estava desatualizado, pois Jesus havia se mudado. Em meio à procissão, a desesperança de tanto viajar e não alcançar o intento; a fome; e a falta de dinheiro são evidenciados pelo clima tenebroso da devoção regado à luz de velas, orações e ladainhas entrecruzadas, com o movimento vertiginoso e fogos de artifícios que distanciam os protagonistas depois de se afastarem ao se desentenderem. Até que o desmaio de Dora marca o reencontro dela com Josué, que desemboca na cena emblemática dela deitada no colo do menino.

É esse reencontro que realça a subversão, a virada narrativa em que a criança tem a ideia de oferecer os serviços de escriba de Dora, dizendo: “Olha a carta! Quem quer mandar mensagem para o Santo?”. É uma retomada do movimento inicial do filme na coleta de tantos depoimentos e intenções. Como que encontrando as luzes no fim do túnel, ou melhor, encontrando uma nova paleta de cores que acrescenta à claridade o azul e o verde da esperança, eles aproveitam a festa e o dinheiro arrecadado tirando fotos e comprando roupas novas.

No filme, as rotas de deslocamentos utilizam táxi, ônibus, carona de caminhão, pau de arara e até caminhada. Os veículos tornam-se ponto de reflexão para os viajantes. Josué diz que prefere andar de táxi, que experimentou ao fugir dos traficantes com Dora. Já esta retoma uma analogia usada por seu pai, que estava cansado de andar de ônibus, que representa a esposa, e resolveu andar de táxi, outra mulher, compartilhando com o garoto sua história de abandono paterno, ponto que têm em comum.

Nesse sentido, o mais importante é como as trajetórias reverberam nos laços sociais que se estreitam entre os personagens. A viagem em busca da figura paterna torna-se permeada de dúvidas, paradoxos e dilemas éticos que estavam sempre em confronto com os desejos e as condições precárias de vida que são orquestradas em um conjunto de procedimentos estéticos que mostram a diversidade do Brasil e o bordejamento do real no drama ficcional. A vivência da viagem que Josué e Dora realizam torna-se uma experiência no sentido que Bondía (2002) compreende.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Essa suspensão e essa lentidão são escritas no filme por meio dos planos e enquadramentos muitas vezes simétricos e pelo movimento pulsional do uso do primeiro plano e do grande plano geral. Atravessados pelo desconhecido,



abertos ao que está por vir, livres das amarras de um emprego formal e foco na busca da sobrevivência, são entregues ao que acontece. “O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 24).

As viagens podem ser consideradas experiências no sentido que marcam os sujeitos e, conseqüentemente, os transformam. É justamente a combinatória de um sujeito disponível ao novo e o próprio acontecimento que frutifica no encontro, no arrebatamento. Josué e Dora ofertam-se à vida, colocam-se como que desimpedidos e não temem o inédito. Cada qual sob sua ótica coloca-se como sujeito da experiência dessa viagem. Eles são aqueles que estão expostos, isto é, estão em uma posição à mostra e se submetem aos eventos, tal qual nos explica o autor:

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDÍA, 2002, p. 24).

Josué e Dora atravessam o sertão nordestino e são atravessados pelos arranjos e sujeitos que compõem esse caminho. São afetados pelas manifestações de solidariedade, suscetíveis a toda sorte de auxílio e de engano. A fome, a escassez de recursos e a aridez do sertão os questionam no percurso e ressaltam a capacidade de sentir que os personagens expressam. Conduzido pela sensibilidade, “o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido” (BONDÍA, 2002, p.25).

Passível de ser afetado e surpreendido, a todo instante, esse sujeito da experiência está em constante formação, intensificada pela transformação. Ao encontrar seus irmãos e saber que o pai foi para o Rio de Janeiro em busca de sua mãe, Josué encontra a paz. Mesmo que pestanejante, Dora permitiu-se viver e chegar até o destino final com cumplicidade e cuidado que até então não havia direcionado a ninguém. O material da narrativa é a relação que se estabelece no caminho da viagem na construção de uma parceria construída a duras penas. Nas palavras de Bondía (2002, p. 36), “a experiência é a mediação entre um e outro.

E o filme se encerra com uma nova viagem: Dora partindo do sertão. O que aconteceu com Josué? Será que reencontrou seu pai? Dora voltou para o Rio de Janeiro, onde será perseguida pelos traficantes de pessoas? Esse final aberto é um trunfo que o autor lança ao convidar o espectador à participação do filme. Sobre essa abertura própria à experiência, Bondía nos diz que:

a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer” (BONDÍA, 2002, p. 28).

No campo cinematográfico, essa incerteza no curso da narrativa, inclusive no desfecho, é que convida o espectador a imaginar e trabalhar o filme. A indagação ressoa e coloca o espectador no lugar de parceria com o diretor e leva consigo aquela obra de arte. Esse movimento é uma marca defendida por Tarkovski (1998), que podemos denominar como lógica poética. Como um tecido de diversos dispositivos estéticos e

o método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme (TARKOVSKI, 1998, p. 18).

Ao orquestrar um conjunto de elementos audiovisuais, salientamos o som audiovisual, que envolve os ruídos, os diálogos e a trilha sonora. A conjunção desses fatores constitui o desenho de som, que na trajetória em busca do pai do garoto vem como uma variável muito engenhosa que inclusive dá o tom do trocadilho da saga em busca de Jesus. A figura cristã, as frases de caminhão, o caminhoneiro evangélico, a cidade que atrai os romeiros que traz Jesus em seu nome e os cânticos religiosos surgem em vários momentos paradoxais, como o som de fundo de um restaurante quando Dora passa batom com a finalidade de seduzir o caminhoneiro que dava carona a ela e Josué. Em outra cena, em um mercado de beira de estrada, a rádio toca “Mama África”, de Chico César, quando Josué e Dora furtam alimentos da mercearia. Esse entrecruzamento entre o universo imagético e o universo musical que compõem a trilha sonora integra-se de tal forma à fotografia que cadencia a narrativa com a marca errante dos personagens, com todas suas contradições e a mais legítima humanidade.



Portanto, com Tarkovski (1998, p. 212) podemos dizer que a música no filme, que é uma linguagem incorporada ao cinema, “permite uma percepção inteiramente imediata, emocional e sensível da obra”. E é esse conjunto de dispositivos fílmicos que nos possibilita enquanto espectadores experiências substitutivas, com a clareza de que estamos em uma situação de apreciação do filme e somos afetados por algo que sabemos que não é o real.

Assim, podemos dizer que o cinema comunica experiências, e nós, como espectadores, nos interessamos e somos atraídos pela experiência alheia, seja mais próxima ou distinta de nossa vida. E *Central do Brasil* (1998) é uma obra artística que fala com o público, que fala sobre nossa brasilidade, que estabelece um vínculo emaranhado na afetividade, no exercício do pensamento e na travessia física e emocional de Josué e Dora. É uma obra sobre viagem de busca, de fuga e de restauração enquanto movimento de um par que aqui damos relevo: encontro e experiências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, jan./abr., n. 19, 2002.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Pollyanna Rosa Ribeiro é pedagoga, especialista em Educação Infantil, mestre em Educação e doutoranda em Educação pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora do curso de Pedagogia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás). É membro da pesquisa interinstitucional Gepeiape e do Nevada (UFG).





A VIAGEM COMO POLÍTICA E FABULAÇÃO NAS OBRAS DE PAULO NAZARETH E ANA PI

EDUARDO DE JESUS

RESUMO

As viagens, muitas vezes, revelam e movimentam uma enorme força política e fabulatória que se traduz em desterritorializações e reterritorializações de toda ordem. Em *Notícias de América* (2011-2012), Paulo Nazareth atravessa diversos países caminhando milhares de quilômetros de Minas Gerais até os Estados Unidos. Essa “residência em trânsito” reúne fotos, performances e vídeos publicados ao longo do tempo em um *blog*, desdobrando a obra em um processo que sinaliza as relações tensas entre visibilidade, identidade e território. Já Ana Pi, no filme *Noir Blue* (2018, 27 min), faz um delicado diário de viagem a alguns países do continente africano, revelando os territórios da identidade e da ancestralidade. Recriando rotas e refazendo cartografias das obras de Paulo Nazareth e Ana Pi, constroem-se novas relações entre passado e presente, dando outros sentidos aos deslocamentos e encontros.

INTRODUÇÃO

As viagens acionam uma imensa complexidade nos processos políticos, estéticos e subjetivos contemporâneos que se abrem por diversos campos e formas do conhecimento. São deslocamentos entrelaçados entre as materialidades dos lugares, territórios e as dimensões relacional e relativa dos espaços, mediados por agenciamentos de toda ordem. O espaço, como afirmava Milton Santos, é o “conjunto de relações entre fixos e fluxos” (SANTOS, 2004, p. 61), entre “um sistema de objetos e um de ações” (SANTOS, 2004, p. 63). De um lado, as definições de Santos colocam em evidência as dimensões relacionais do espaço em sua inerente inserção na vida social; de outro, marcam efetivamente sua produção como política, inserida na lógica dos poderes que se expressam, sobretudo, na intensidade dos controles de fronteiras e limites que definem os

territórios e seus acessos, como nos mostram as pioneiras reflexões de Henri Lefebvre.

O espaço foi formado, modelado a partir de elementos históricos ou naturais, mas politicamente. O espaço é político e ideológico. É uma representação literalmente povoada de ideologia. Existe uma ideologia do espaço. Por quê? Porque esse espaço, que parece homogêneo, que parece dado de uma vez em sua objetividade, na sua forma pura, tal como o constatamos, é um produto social (LEFEBVRE, 2016, p. 60).

Por isso, para além do apaziguado e controlado contexto do turismo, fortemente inserido na lógica neoliberal do domínio do capitalismo contemporâneo, viajar pode ser um gesto arriscado e repleto de sentidos. Boris Groys afirma que as cidades já não esperam mais pela chegada do turista, mas que estão “começando a juntar-se à circulação global, a reproduzir-se em escala mundial e a expandir-se em todas as direções” (GROYS, 2015, p. 134), alterando as relações e apropriações entre local e global. No entanto, Groys não acredita que as distinções entre as cidades vão desaparecer, mas que o local começa a se reproduzir e expandir. “Longe de serem extintas, as características locais, na verdade, tornaram-se globais” (GROYS, 2015, p. 135). Em contextos programados e controlados como no turismo, muitas vezes o deslocamento pode nos levar para um lugar semelhante à origem. Como afirma Groys em sua reflexão, “as cidades do mundo atual são homogêneas sem serem universais” (GROYS, 2015, p. 135).

Em contextos turísticos programados, a viagem está longe de assumir os constrangimentos que o extremo controle das fronteiras oferece, sobretudo para os mais pobres e em vulnerabilidade. Cidades como Calais, na França; Ceuta, no estreito de Gibraltar; ou Monterrey, no México tornaram-se territórios atravessados pela experiência da imigração de pessoas em busca de novas e melhores condições de vida vindas de contextos muitas vezes opressores e miseráveis. Viajar não como forma de consumo ou *status*, como nos modos de vida dos mais endinheirados, mas como autoexílio, fuga, potência de risco. Forma de sobrevivência, deslocando-se das muitas opressões em busca de liberdade e melhores condições de vida e trabalho.

Dentro das potências e linhas de força que caracterizam os deslocamentos, vamos buscar as derivas – físicas e também do pensamento – que as viagens podem provocar. Interessa-nos, no contexto da arte, quando a viagem redimensiona processos históricos ao assumir a dimensão política do encontro,



da experiência coletiva e da alteridade. Vamos refletir em torno do modo como as viagens constituem de forma inerente e densa, dentro dessa perspectiva política e crítica, as obras *Notícias de América*, de Paulo Nazareth, e *Noir blue – deslocamentos de uma dança*,¹ de Ana Pi.

As viagens nas obras de Nazareth e Ana Pi assumem uma centralidade política tanto pela potência dos encontros com outros sujeitos quanto pela dimensão dos processos históricos acionados na produção dos territórios. Um redimensionamento dos deslocamentos que abre espaço para vermos como os traumas do passado seguem habitando nossa contemporaneidade. Sabemos com Achille Mbembe que “a transnacionalização da condição negra foi um momento constitutivo da modernidade” (MBEMBE, 2018, p. 36), impulsionada pelo nefasto comércio de negras e negros escravizados no Atlântico, responsável pelo mais terrível episódio da história mundial. Ainda hoje, percebemos nitidamente as marcas deixadas nas relações sociais. Eram contextos de viagem que favoreciam o comércio e a exploração de vidas.

Sabemos que as travessias nos navios negreiros fomentaram não apenas uma imaginação cruel e colonizadora, mas também um conjunto de ações violentas que implantou, em distintas intensidades, regimes de exploração e morte. Havia, no período, uma expansão do horizonte espacial europeu, mas, como afirma Mbembe, a essa ampliação “seguiu, pois, lado a lado com um constrangimento e uma retração de sua imaginação cultural e histórica, e até, em certos casos, uma relativa clausura do espírito” (MBEMBE, 2018, p. 40). As viagens que integram centralmente as obras de Paulo Nazareth e Ana Pi são marcadas por esse passado comum, sobretudo pelos desdobramentos que vivemos no Brasil e no mundo do modo como tudo isso ainda reverbera intensamente em nossos contextos racistas e excludentes. As viagens nessas obras celebram a resistência, a reinvenção e a potência política que evidenciam as temporalidades entrelaçadas entre passado e presente. Como afirma Saidiya Hartman

[...] a distinção entre passado e presente naufraga no sofrimento interminável gerado pela escravidão e suas consequências. Como podemos entender o luto, quando o evento ainda não terminou? Quando as lesões não apenas perduram, mas são infligidas de uma nova maneira? Pode-se lamentar o que ainda não deixou de acontecer? (HARTMAN, 2020, p. 243).

1. Disponível em: <https://anazpi.com/noirblue-doc/>.

É em torno da perspectiva dessas temporalidades entrelaçadas que vamos pensar como as viagens que estruturam as obras *Notícias de América* (2011-2012), de Paulo Nazareth, e *Noir blue* (2017), de Ana Pi, assumem dimensões políticas fabuladoras de outros territórios e experiências construídos no diálogo, nas proximidades e na reinvenção dinâmica das identidades. Parece-nos que nas obras o gesto performativo, as relações imagem-palavra e a montagem fazem as imagens ganharem potências de sentido que apontam para uma inserção política de corpos e subjetividades nos territórios. Com essas potências, as obras revelam-nos uma força contracolonial que pressiona as tradicionais formas da história e fazem o passado reverberar de modo crítico e inventivo no presente, como colocado por Hartman. A viagem como gesto de reconhecimento, de pertença e de invenção de outros territórios, para além das fronteiras e limites impostos pelos poderes institucionalizados pelo Estado ou pelo capital.

PAULO NAZARETH

A extensa obra de Paulo Nazareth espalha-se por muitos procedimentos, suportes e estratégias artísticas. Fotografias, vídeos, desenhos e ações performativas assumem distintas materializações e formalizações, bem como modos de circulação. Nazareth, dotado de uma forte flexibilidade, inventiva e crítica, desarticula as fronteiras, sejam elas físicas ou institucionais colocando suas obras e proposições em circulação das mais diferentes maneiras, indo das feiras de arte ao ambiente dos *blogs*, das grandes exposições, como as Bienais de Veneza, São Paulo ou Lyon, às impressões precárias. Com isso, suas obras tornam-se nômades não apenas pelas temáticas que abordam, mas também pelo modo como migram e se entrelaçam entre os mais diversos procedimentos e técnicas artísticas. Ao mesmo tempo que ainda transitam pelos lugares onde são realizadas ou exibidas com enorme intensidade.

Notícias de América, de Paulo Nazareth, estabelece-se no território híbrido que reúne diversas experiências heterogêneas que tomam os suportes e mediações típicos da produção artística de forma muito inquieta. Um trânsito que estabelece uma profícua instabilidade ao bem comportado ambiente da arte contemporânea com seus espaços, esquemas comerciais e mercados bem definidos.



Talvez seja importante abordar *Cadernos de África*, texto anterior que em sua proposição nos mostra o modo como as viagens assumem uma potência política nas obras de Nazareth e que, além de abarcar *Notícias de América*, traz ainda pistas importantes para sua compreensão. *Cadernos de África* é um projeto que parte da seguinte proposição: “Saber o que tem de África em minha casa – Palmital A, setor 7. Santa Luzia – MG – Brasil – conhecer África antes de chegar à Europa – saber o que há de minha casa em Europa – saber o que tem de África em Europa”, como nos mostra a imagem que abre o *blog* do projeto.²

Imagens históricas com intervenções, panfletos com pequenos textos e imagens sinalizam procedimentos do projeto a serem realizados ou fatos ocorridos. Imagens de cidades africanas misturam-se com as de bairros periféricos da região metropolitana de Belo Horizonte, Santa Luzia; Salvador, na Bahia; Lagos, na Nigéria; a fronteira de Botsuana; ou uma rua em Moçambique. Onde estamos?

O trânsito, o deslocamento e a desterritorialização, no sentido forte, estão colocados, e a obra torna-se um vetor de aproximação e possível vínculo de pertencimento. Territorializa-se no modo como as imagens nos mostram as espacialidades absolutas sendo atravessadas pela vida afrodiaspórica que se espalha em territórios relacionais fundados pela presença negra. Viajar por um território que se constrói no deslocamento e nas dinâmicas de fronteiras cambiantes. A maioria das fotografias que compõem os *Cadernos de África* revela cenas cotidianas, lugares-comuns, pessoas em trânsito, imagens fugidias que às vezes parecem apontar para esse constante deslocamento na busca pela África. Em *Notícias de América*, a visão de viagem empreendida em *Cadernos de África* torna-se ainda mais fluida e repete alguns procedimentos semelhantes como o uso das placas de texto nas fotografias, os panfletos e os lugares ordinários. No entanto, o gesto performativo nas fotografias torna-se mais evidente, tensionando ainda mais a relação entre corpo e paisagem, identidade e vida, e mais uma vez entre fronteiras e territórios.

A proposição de Paulo Nazareth em *Notícias de América* é simples, apesar de desconcertante, como nos mostra o começo de outro *blog*³ que mais uma vez opera como uma espécie de diário de bordo:

2. <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>.

3. <http://latinamericanotice.blogspot.com/>.

proyecto: noticias de América [America news] residencia en transito + residency by accident = atraviesar America Latina antes de llegar a los EUA: que todo el polvo del camino se quede en mis pies + viver en brooklin y saber lo que se pasa ahi _ go to Blooklin, NY/USA living there and know what happane there, but before walk by Latin America: that every Latina America land to be in my foot.

Longe de qualquer estabilidade dos tradicionais suportes de que a produção artística se serve, a obra de Paulo é uma residência em trânsito, uma residência por acidente. Em seu dispositivo, Paulo arremessa-se em uma longa caminhada saindo do Palmital, seu bairro de origem em Santa Luzia, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, onde mantém seu ateliê, para chegar até Nova York. Em seu trajeto, passou por 15 países, muitos na América Latina, em um trajeto a pé que durou aproximadamente sete meses. Repleta de inúmeras camadas de sentidos, a obra assume a performatividade da longa caminhada como matéria-prima.

Móvel e em deslocamento, o artista aciona de uma só vez as potências históricas da viagem e evidencia as distinções entre caminhar e viajar, como observa Beatriz Galhardo em interessante reflexão sobre a obra de Nazareth em suas relações com a dança. No contexto do século XVIII, foram as grandes transformações urbanas e tecnológicas, sobretudo na Inglaterra, que efetivaram a diferença entre viajar e caminhar, como nos mostra Galhardo:

A caminhada passou a se diferenciar da viagem por volta do século XVIII, na Inglaterra anterior às grandes transformações industriais e urbanas. Para a maioria das pessoas, a caminhada era o único modo de locomoção, por meio dela as pessoas podiam realizar seus afazeres mais cotidianos. [...] Nesse contexto europeu, a viagem era realizada por outras pessoas que não as caminhantes (GALHARDO, 2020, p. 20).

No *blog*, vemos fotografias, vídeos e textos marcando essa longa caminhada. As fotografias são quase vernaculares e de paisagem, mas se misturam com outras formando um elaborado conjunto de imagens que fazem da viagem de Nazareth um encontro de mundos e formas de vida. No meio dessa sugestiva mistura, vemos algumas fotografias de nítido traço performativo, elaboradas em um sofisticado rigor formal no modo como o corpo se relaciona com a paisagem e outras que nos encaram diretamente nos perguntando ou afirmando, com as



placas de texto. A imagem como um ato performativo, seja pelo modo como o corpo se coloca em diálogo tensionando com sua presença na paisagem ou pelo teor das relações ativadas entre o texto das placas precárias, escritas a mão em papelão carregadas por Paulo e pelas pessoas que encontra na jornada.

Algumas imagens nos mostram o corpo de Paulo Nazareth inserido na paisagem escondendo sua cabeça, tornando-se um corpo qualquer sem identidade, como dos muitos desaparecidos políticos nas ditaduras latino-americanas ou vítimas de violência. Tragados pela paisagem, esses corpos sem identidade, revelam-nos um forte gesto performativo que se explicita na composição e em sua repetição pelos distintos contextos. Já nas imagens com as placas trata-se de uma operação de outra natureza, talvez ainda mais complexa, que atua na linguagem. As palavras ali operam como um *fazer-dizer*, como nos termos de Austin,⁴ que, misturadas com os contextos das imagens, parecem se direcionar e indagar especialmente ao observador branco, o suposto sujeito universal. Placas com textos como “Não vou imigrar aos Estados Unidos”, “Busco barco para Cuba”, “Negro-Preto” ou “Levo recados aos Estados Unidos”, entre muitas outras, nos interpelam e formam um potente discurso que parece reabilitar situações de enfrentamento que os corpos negros experimentam nos contextos sociopolíticos que vivemos.

A imagem expande-se e avança para nos interpelar sobre qual lugar ocupamos nessas dinâmicas. Uma das fotografias chama ainda mais a atenção. Nela, Nazareth aparece segurando uma placa em meio a uma feira com os dizeres “Vendo minha imagem de homem exótico”. Nazareth enreda-nos com essa imagem em um bem elaborado jogo de linguagem, enlaçando-nos em uma situação que nos questiona sobre qual nosso lugar, se somos iguais ou diferentes dele e se estamos ou não o nomeando como exótico. Uma situação semelhante compunha o desdobramento do projeto *Notícias de América* apresentado na Feira de Arte Miami Basel, em dezembro de 2012, antes de voltar ao Brasil. No *blog*, Nazareth mostra desenhos e imagens que sinalizam o projeto a ser desenvolvido na Feira quando encheu uma kombi verde com bananas que, ao longo do período, foram amadurecendo e tornando-se

4. Referimo-nos a John Langshaw Austin (1911-1960) em: AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1980.

amarelas. Diante da kombi e das bananas, Nazareth segurava a placa “Vendo minha imagem de homem exótico”. O artista performava como um vendedor de bananas e imagens no contexto da feira. A imagem, mais uma vez, apela para o intenso contexto comercial da feira fazendo reverberar questões políticas e sociais. Todo um conjunto de relações entre imagem e linguagem se instaura associando as relações norte-sul, os estereótipos das repúblicas das bananas e as formas identitárias que se desejam hegemônicas.

Paulo, em sua caminhada político-performática entre Brasil e Estados Unidos, inventa e fabula um território afrodiaspórico no encontro e no diálogo, nos estranhamentos e aderências que o corpo negro provoca nos espaços ordinários da vida cotidiana, assim como nos da arte. É importante recorrer às impressões de James Baldwin em “O estranho no vilarejo” (1953), que trata de uma viagem à um pequeno e isolado vilarejo na Suíça, onde o autor esteve algumas vezes para escapar da vida agitada de Nova York e se dedicar mais intensamente à escrita. Logo no começo o autor coloca a questão, “ao que tudo indica, nenhum negro jamais pôs o pé nesta aldeola suíça antes de mim” (BALDWIN, 2020, p. 184). O texto, em seu sofisticado estilo ensaístico, aproxima duas dimensões distintas: primeiramente a experiência de estar naquele pequeno e perdido vilarejo com pessoas que nunca haviam visto um sujeito negro e depois toda a experiência da negritude no mundo, sobretudo nos Estados Unidos. O texto parte da aldeia e vai ampliando sua abrangência para relatar a experiência de ser negro e o lugar que o corpo negro produz nas relações sociais e políticas de um mundo racista.

Há um abismo terrível entre as ruas desta aldeia e as ruas da cidade onde nasci, entre as crianças que gritam *Neger!* Hoje e as que gritavam *Nigger!* Ontem – esse abismo é a experiência, a experiência americana. A sílaba gritada às minhas costas hoje expressa acima de tudo espanto: sou um estranho aqui. Mas não sou um estranho nos Estados Unidos, e a mesma sílaba, quando lançada no ar americano, é uma expressão da guerra que minha presença ocasiona na alma americana (BALDWIN, 2020, p. 192).

Talvez seja essa guerra, tal qual colocou Baldwin, que Nazareth explicita com sua presença na feira e nos territórios que atravessa, assim como nos muitos encontros que promove em sua caminhada. *Notícias de América* constitui-se dessa matéria heterogênea e quase intangível que reúne corpo, caminhada em si e os muitos desdobramentos no *blog* com desenhos, panfletos e fotografias com suas formas performativas.



A década de 1990 foi marcada pelo advento da globalização e, assim como outros pensadores dessa época, Milton Santos também se preocupava com as repercussões e os efeitos das relações entre globalização e os espaços urbanos. Santos desenvolveu uma portentosa reflexão problematizando a celebração da associação entre velocidade e civilidade nos contextos das cidades globalizadas.

A literatura que glorifica a potência inclui a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a “sua” civilização para o resto do mundo. Se velocidade é força, o pobre, quase imóvel na grande cidade, seria o fraco, enquanto os ricos empanturrados e as gordas classes médias seriam os fortes. Creio, porém, que na cidade, na grande cidade atual, tudo se dá ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio na esteira de um Valéry sonhador. [...] Os homens “lentos”, por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações (SANTOS, 2013, p. 41).

Lentos, certamente, são os que caminham, aqueles que enfrentam a cidade ao rés do chão, resistindo à rapidez dos automóveis e outros meios que aceleram os deslocamentos criando uma experiência outra, radicalmente diferente da caminhada. Esses mais lentos, porém mais próximos dos outros e da vida que se expande pela cidade, geram um processo de resistência contrário aos agenciamentos de um urbanismo neoliberal que vem transformando as cidades em estranhas sequências de condomínios fechados e espaços institucionalizados pelo capital. Enfrentando com o corpo os territórios que inventa ao atravessar, a lentidão dos que caminham, como Nazareth, assim como a potência dessas experiências foram destacados por Frédéric Gros em *Caminhar, uma filosofia* (2010). O livro revela muitos caminhantes célebres da história da filosofia, como Nietzsche, Kant e Thoreau, entre muitos outros, em uma verdadeira ode à liberdade e à lentidão, típicos do caminhar. Diversas modalidades do caminhar ganham espaço na reflexão de Gros, como na cidade ou na natureza. Em uma das passagens de sua reflexão, Gros permite-nos retomar a obra de Nazareth em sua relação com a paisagem.

Mas caminhar, isso equivale a uma impregnação. [...] O corpo se junta à terra que ele pisa. E progressivamente, dessa maneira, ele não está na paisagem: ele é a paisagem. Não se trata necessariamente de dissolução, como se o caminhante se dissipasse e se tornasse

uma simples inflexão, uma linha suplementar daquele lugar. Porque nele de repente essa relação se ilumina. É como um instante que explode. Fogo brusco: o tempo se inflama. Aí, a sensação de eternidade consiste subitamente nessa vibração das presenças (GROS, 2010, p. 89).

Nazareth, em sua caminhada lenta, coloca seu corpo a serviço do encontro, seja com as pessoas que atravessam seu caminho, seja com a paisagem que inventa com seu corpo no deslocamento. A lentidão do caminhar de Paulo revela não só a cidade, os contextos e a vida, mas também, seguindo o léxico de Milton Santos, os outros que, como ele, também são lentos e suas formas de vida. Vendedores, transeuntes e pessoas comuns compartilham o espaço nas fotografias com Paulo Nazareth, mais uma vez dando concretude ao território que se produz no lento deslocamento de sua caminhada.

ANA PI

O trabalho de Ana Pi, coreógrafa, bailarina, *performer* e artista da imagem, traz questões e potências de sentido que produzem um profícuo diálogo com a perspectiva que desenvolvemos em torno das obras de Nazareth. O curta *Noir blue – deslocamentos de uma dança* (2017), derivado de um espetáculo de dança de mesmo nome, é um filme-ensaio que se articula em torno de uma espécie de diário de viagem da artista à África Subsaariana, atravessando muitos países da região. Ana Pi também nos apresenta um trânsito denso entre passado, presente e futuro, entre fronteiras fluidas, que, assim como Paulo Nazareth, aproximam lugares e com isso inventam territórios. Em sua delicada coreografia, o corpo de Ana Pi surge e desaparece, desloca-se, dialoga e interage com a paisagem por territórios, cidades e espaços diversos de África, mas que não sabemos exatamente quais são.

Noir blue apresenta aspectos gerais de uma viagem, como um poético e delicado diário de viagem, narrado pela própria Ana Pi de forma calma e pausada como se ela nos conduzisse por um território onírico que se constrói na viagem. O deslocamento já está no título do filme, *deslocamentos de uma dança*, dando muitos sentidos para as formas como deslocamento e dança se entrelaçam pelos aspectos da viagem. O filme começa com as imagens de pequenas luzes coloridas. Meio desfocadas, em um fundo escuro enquanto a voz de Ana Pi nos



diz “O que estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou para mim”, ideia retomada em outra parte, mais ao meio do filme, quando indagada por um bailarino de como conhecia aqueles gestos, se nunca havia estado ali. Ana diz: “Eu respondo dançando. Porque a gente está no futuro e no futuro nós falamos com nossas próprias bocas e a roda é ainda maior”. A formulação de Ana Pi opera tal qual *Cadernos de África* de Paulo Nazareth em sua busca-invenção do continente africano. Nesse sentido, a viagem é de volta, porém, como nos mostrou Saidiya Hartman, se coloca no trânsito entre tempos, sabendo que infelizmente há continuidade em relação ao passado, mas consegue ir adiante e fabular criticamente presente e futuro. Kênia Freitas e Laan Mendes de Barros, em diálogo com Hartman, refletem sobre a relação entre os tempos e as formas de fabulação no trabalho de Ana Pi.

A dança especulativa de Pi constrói assim um jogo entre memória e futuro: uma ligação negra (e azul) histórica com o que se perdeu pelos movimentos corporais. Uma dança que não reconstitui as origens negras diaspóricas, mas fabula passados, presentes e futuros (BARROS; FREITAS, 2018, p. 106).

São muitas camadas de sentido que *Noir blue* aciona o que talvez merecesse um outro texto exclusivamente para abordar as potências manejadas de forma extremamente intensa e ao mesmo tempo delicada pela artista na obra. Por isso, vamos nos deter aqui nos aspectos da viagem de retorno empreendida pelo filme, na presença do corpo na paisagem e nas operações fílmicas realizadas pela artista.

Assim como vimos em Saidiya Hartman, também em *Noir blue* a viagem de volta assume uma centralidade. Podemos ver isso no diálogo com o atendente no controle de passaportes do aeroporto, já em continente africano, que Ana Pi narra logo no começo do filme: “Senhora, de onde você é? E eu respondo, eu sou brasileira. E ele me diz: Mas você sabe que é daqui, né? [...] eu sorrio e ele me diz: Seja bem-vinda de volta. Nesse momento percebo que o mais importante é estar com os pés no chão”.

A viagem de retorno assume a forma mais complexa e crítica acionando de uma só vez, não apenas o passado e a memória, mas também presente e o futuro, operando no campo das fabulações. Para tanto, nos territórios quase oníricos que Ana Pi elabora na construção poética de sua obra, existe uma nítida mescla entre real e imaginário. Fios do tempo que se misturam e constroem com isso

outras formas da memória, inclusive a memória dos lugares. Em certa parte do filme, a imagem mostra-nos um muro de blocos de concreto, sujo e ligeiramente escavado com buracos aqui e acolá, repleto de pichações. Enquanto isso, Ana diz-nos que, em sua viagem, a cor da terra às vezes a fazia lembrar de bairros e lugares da infância e nomeia dois bairros das cidades de Contagem e Betim, na região metropolitana de Belo Horizonte: Petrolândia e Granja Verde. Na imagem seguinte, vemos um grande campo de futebol de terra, com construções diversas em seu entorno. Onde estamos? Podemos perceber que, apesar de indicar as muitas cidades dos nove países africanos onde as imagens foram gravadas, como vemos nos créditos finais, em sua construção narrativa e em sua visualidade, o filme não define precisamente ou nomeia os lugares e territórios que nos mostra. Logo depois do campo de futebol em fusão surge um rio; Ana diz que é o Níger, não em uma visão espetacular ou turística, mas em um recorte singelo com crianças negras nadando em suas águas escuras.

As referências visuais são inúmeras e, mesmo sabendo que as imagens mostram a África, em alguns momentos, elas se tornam familiares, porque se parecem com o Brasil. A intensidade do processo de elaboração e montagem das imagens evidencia uma multiterritorialidade em processo construída no deslocamento das viagens, acionando, como em Paulo Nazareth, a força dos territórios afrodiaspóricos.

A presença do corpo na paisagem é outra questão importante no filme de Ana Pi. Em muitas cenas, vemos o corpo negro de Ana envolta em um longo véu de tecido intensamente azul, leve e semitransparente que esconde seu rosto. Em um potente jogo coreográfico entre seu corpo e a paisagem, o véu revela e oculta o seu corpo. Assim, Ana diz:

Eu coloco o meu tripé, o tempo é de reza. Eu também levo o meu véu azul e me coloco no espaço, me integro. Esse véu me revela o que existe de mais escondido na história que me contaram. Eu só acredito vendo com meus próprios olhos, eu só acredito sentindo com meus próprios poros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corpo e paisagem dialogam em suas proximidades e distâncias. São imagens produzidas em pontes e outros locais que, mais uma vez, não conhecemos na forma absoluta do espaço onde estão, mas sabemos que se inventa uma



multiterritorialidade pelo modo como corpo e palavra se colocam na tela. Rogério Haesbaert aborda em suas reflexões em torno dos territórios na contemporaneidade, a multiterritorialidade das diásporas, inclusive a africana, e comenta o modo como operam:

[...] a territorialidade da diáspora não está de modo algum vinculada apenas a uma geografia imaginária ou a uma identidade cultural sem referencial espacial concreto. [...] é verdade que muitas vezes a territorialidade aparece num sentido muito mais simbólico do que concreto, mas há sempre algum vínculo com um espaço material, seja ele a pátria de origem, sejam as áreas no estrangeiro onde se aglutinam os membros da diáspora (HAESBAERT, 2004, p. 356).

É em torno dessas territorialidades, construídas nos deslocamentos pelos espaços reais e imaginários, que se fundam as multiterritorialidades acionadas por Ana Pi e Paulo Nazareth. Haesbaert recorre a Paul Gilroy para trazer outra visão de espaço menos ancorada em noções obsoletas de fixidez e lugar e “mais em termos de circuitos comunicacionais ex-cêntricos que possibilitaram à população dispersa dialogar, interagir e mesmo sincronizar elementos significativos de suas vidas sociais e culturais” (HAESBAERT, 2004, p. 354), semelhante às definições de Milton Santos, à caminhada de Paulo Nazareth ou às belas imagens do filme de Ana Pi. Toda uma trama de experiências que podem nos arremessar (individual ou coletivamente) nas redes da multiterritorialidade.

As elaborações da linguagem audiovisual ajudam a enfatizar a produção desse espaço multiterritoralizado. São cortes, fusões e composições nas imagens, assim como relações entre som e imagem que Ana Pi elabora em sofisticadas representações. Uma delas aparece em duas partes do filme e diz respeito ao modo como a artista corta as imagens e as faz intercalar com telas escuras. No primeiro momento, ouvimos a voz de Ana dizer uma série de expressões africanas e entre elas a repetição da palavra “preto”. As palavras africanas não são traduzidas na legenda em francês, escrita em azul que povoa todo o filme. A palavra “preto” repete-se muitas vezes na locução de Ana intercalando com a tela escura diversas imagens do multiterritório afrodiáspórico. A tela escura que, de alguma forma, na linguagem audiovisual divide imagens e separa contextos, alcança no filme um outro sentido ligado à onipresença da cultura negra e da negritude no mundo.

Em outra passagem, mais adiante, Ana conta-nos que sempre era indagada de sua origem e relata em sua narração: “As pessoas me falavam: você veio

da África do Sul? Outras: da Etiópia? Não, você veio do Congo? Não, você veio de Moçambique? Outras: você veio do Benin?”. Durante essa parte, em dois momentos a imagem é interrompida por uma tela azul; na primeira vez, uma interrupção; na segunda, a tela azul permanece um pouco mais, mas logo em seguida lentamente torna-se preta. O invisível das operações cinematográficas ganha visibilidade, como observa Kênia Freitas e Laan Mendes de Barros.

No filme, além da tela preta como elemento de ruptura entre os planos, a diretora também utiliza o azul como elemento de fissura entre as imagens (como intervalo entre os planos). Se o plano preto no cinema e os elementos cenográficos pretos na dança e no teatro são elementos considerados “invisíveis” [...] o efeito que a incorporação do (antes inexistente) azul ao preto provoca nos trabalhos de Ana Pi é o de desnaturalizar essa invisibilidade. O preto torna-se visível e presente novamente (BARROS; FREITAS, 2018, p. 106).

A operação relativamente simples torna-se muito potente ao enfatizar nos jogos de sentido da imagem as tensões da invisibilidade-visibilidade do mundo negro.

Este texto é uma primeira entrada nos universos que as viagens nas obras dos dois artistas acionam. A reflexão serviu-nos, principalmente, para percebermos como as obras constroem, integram e atravessam multiterritórios que ampliam tanto as potências da arte em dialogar com as questões políticas de nosso tempo quanto a força da viagem nas elaborações do imaginário contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1980.

BALDWIN, James. O estranho na aldeia. In: BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1953].

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista Eco-Pós*. v. 21, n. 3, 2018.

GALHARDO, Beatriz. *Paulo Nazareth e a escuta dos pés em “Notícias de América”*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.



GROYS, Boris. A cidade na era da reprodução turística. In: *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARTMAN, Saidiya. O tempo da escravidão. *Periódicus*, v. 1, n. 14, 2020.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política: o direito à cidade*, v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. N-1 edições: São Paulo, 2018.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: tempo e técnica, razão e emoção*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004 [1996].

SANTOS, Milton. *Técnica espaço tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013 [1994].

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Eduardo de Jesus (Belo Horizonte, 1967) é professor titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Suas pesquisas focam as relações entre espaço, território e imagem em movimento. Publicou “The Reterritorializations of Urban Space in Brazilian Cinema” em *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema* (Palgrave Macmillan, 2017) e organizou *Walter Zanini – vanguardas, desmaterialização e tecnologias na arte* (Martins Fontes, 2018) e *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (Cobogó, 2017).



BRASÍLIA, CIDADE AMPUTADA: A NOSSA HISTÓRIA FABULAMOS NÓS MESMOS

ALEX CALHEIROS

RESUMO

Este ensaio analisa *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, como um destaque improvável na cena cinematográfica brasileira diante da padronização estética vigente. Entre o legado do cinema nacional e a pré-história do cinema brasiliense, o filme embaralha os limites do documentário e da ficção, aprofundando os debates tanto sobre a questão dos gêneros cinematográficos como sobre nossa história recente.

INTRODUÇÃO

Adirley Queirós, diretor de *Branco sai, preto fica* (2014), é hoje destaque na cena cinematográfica brasileira por propor um filme improvável diante do deserto estético produzido pelos cinemas televisivos. Apropriando-se não somente do legado do cinema nacional, e da pré-história do cinema brasiliense, mas reinventando-o a partir de gêneros narrativos pouco explorados, especialmente a ficção científica, faz, em seu penúltimo filme, um pastiche entre o documentário e a ficção. Assim, causa uma interessante discussão sobre a questão dos gêneros cinematográficos, elemento imprescindível para marcar sua inequívoca modernidade estética, elaborando, a partir de componentes sedimentados da cultura urbana brasileira e brasiliense dos anos 1970 em diante, como o punk e o rap, um quadro de nossa contemporaneidade.

Jovem, embora temporão na carreira, já que antes de se consagrar como cineasta jogou profissionalmente em times de segunda e terceira divisão do futebol, tema que lhe rendeu o filme *Fora de campo* (2010), *Branco sai, preto fica*, é seu segundo longa-metragem. Antecedeu-o *A cidade é uma só?* (2011), filme que mistura o registro documental ao fazer uma investigação a partir de

um velho *jingle* ainda do início da construção de Brasília, feito para esconder a diferença que se instalava entre o centro e a periferia da cidade planejada, à histórias inventadas. O filme é resultado de um edital ganho para fazer um documentário sobre um aspecto da história da cidade no aniversário de seus 50 anos. O resultado foi surpreendente, pois a resposta do filme subverte completamente as exigências do edital que previa um documentário no estilo mais tradicional, ou seja, investigativo e documental. O filme é a história da criação de Ceilândia, região administrativa do Plano Piloto, construída para abrigar as populações marginalizadas que permaneceram após a construção da cidade. O argumento do filme é a história da especulação imobiliária na capital do país. Na campanha feita pelo governo da época para convencer a população a mudar de regiões nobres da cidade para um lugar mais afastado, Adirley reencontra uma das crianças participantes do coral que repetia nos carros de som o bordão do *jingle*: “A cidade é uma só”. Mas, à história verdadeira, somam-se outras, misturando personagens reais e inventadas no presente, 50 anos depois. Entre elas, um candidato fictício à presidência da república. Dildo, postulante do Partido da Correria Nacional, distribui nas ruas de Ceilândia panfletos de sua candidatura, concorrendo com o caminhão de som de Dilma Rousseff, eleita naquele ano. Documento e ficção, já explorados nos curtas anteriores, são já a matéria de sua primeira obra de fôlego.

A HISTÓRIA TEM UM TERRITÓRIO

Branco sai, preto fica incorpora, no entanto, elementos novos. A história passa-se em um presente devastado, pós-apocalíptico, mas que não é totalmente inventado. Personagens vindas do futuro, personagens vindas do passado, personagens do presente. Elemento importante da contradição armada por Adirley se dá na reflexão que ele propõe sobre o sentido da história. Cravalanças, um agente vindo do futuro em que a vanguarda evangélica dominou o país, chega ao presente para recolher provas contra o Estado que por séculos dizimou, no passado, nosso presente, as populações periféricas. Destinado a voltar para o futuro, Cravalanças resolve ficar no passado, nosso presente, pois o futuro é muito pior. A utopia da cidade nova deu errado; e o bordão positivista, “Ordem e progresso”, diluído na ideologia de que a esperança está no futuro, desfaz-se. Em diversas entrevistas, o cineasta discorre longamente sobre a própria trajetória desde a época anterior aos estudos de cinema na Universidade de Brasília, quando, após uma experiência frustrada com o futebol, decidiu pelo curso de Matemática. Na universidade, aquela da capital



do país, cheia de filhos da “alta burguesia da cidade”, Adirley sente de novo a experiência da exclusão: a exclusão de estar em um mundo ao qual ele claramente não pertencia, mas com o qual ele sentia necessidade de dialogar. Adirley não fazia parte daquele mundo e aquele mundo também não fazia parte de seu mundo. Essa história poderia se resolver do modo mais habitual, pela assimilação do jovem da periferia ao mundo burguês, mas a experiência universitária, de estranhamento vivida por Adirley o levaria a trilhar outros caminhos. Foi fabulando aquele mundo estranho aos colegas da universidade, a Ceilândia, que Adirley encontrou um jeito de se comunicar com o mundo. De certo modo, foi também o jeito que Adirley criou para que aquele mundo protegido se comunicasse com seu entorno. Foi justamente a partir da própria experiência de exclusão social e cultural que o *apartheid* representado em seus filmes ganhou forma. Temas e experimentações estéticas podem ser vistas desde seu primeiro filme, *Rap, o canto da Ceilândia. Branco sai, preto fica*, uma distopia ambientada na periferia da cidade modernista de Brasília, demarca um lugar novo, ou melhor, um jeito novo de tratar o espaço da exclusão.

RECOMEÇO

Nos últimos anos, a despeito das graves crises econômicas, ou por causa disso, o cinema brasileiro tem vivido um momento de verdadeira criatividade e renovação. As motivações têm variadas causas. Causas que não caberiam aqui. Para bem compreender tal momento, no entanto, seria importante encontrar pistas a partir das condições que o produziram. Há dois traços importantes do novo cinema brasileiro: um traço político e outro estético.

Em primeiro lugar, é preciso destacar a percepção clara de que o deslocamento da produção do eixo Rio-São Paulo sentido nos últimos tempos tem sido benfazejo. Rio de Janeiro e São Paulo, quero lembrar, são tradicionalmente os polos culturais mais potentes do país. Potência produzida pelo histórico desequilíbrio social e político entre o sul e o nordeste brasileiros. Importa notar que, a despeito da sabida potência econômica e dos notáveis investimentos, desde o chamado “cinema da retomada”, alcinha problemática, mas que fez história por algum tempo no debate nacional no fim dos anos 1990 e no início dos anos 2000, quando o cinema nacional deu sinais de sua profissionalização – *Cidade de Deus* foi um filme emblemático deste momento – , o cinema nacional, ao contrário das expectativas, e depois de finda a euforia, ressurgiu em lugares inusitados e aconteceu, ou por conta de editais de pequeno e médio porte, na

vigência do governo Lula, ou por iniciativa de coletivos espalhados pelo país, herdeiros de certa democratização das mídias digitais; e, em segundo lugar, contrário ao cinema produzido de forma industrial, dependente do grande capital, vindo de patrocínios de grandes empresas estatais ou bancos, o tipo de filme que tem surgido da periferia brasileira, em sua maioria, alia o tratamento de questões sociais, tema recorrente de nossa cinematografia, que muito cedo assumiu, na esteira do neorealismo, a pobreza como tema e método, a experimentação linguística, revigorando-se por meio de gêneros narrativos inusitados para nossa tradição cinematográfica, como a ficção científica. O filme *Branco sai, preto fica*, de certo modo, recorda algumas tentativas feitas em Brasília desde sua fundação, notadamente com Joaquim Pedro de Andrade. E, embora esse gênero tenha tido um perene desenvolvimento, não somente no cinema, aliás, pouco é notado. Indicativo talvez de que fosse necessário escrever sua história para perceber traços distintivos, do qual tal filme certamente é devedor.

Adirley Queirós, jovem cineasta de Ceilândia, periferia da cidade de Brasília, denuncia as contradições da Cidade Nova, ou seja, de Brasília, a cidade planejada. *Contradições de uma cidade nova* é também o título de um documentário de Joaquim Pedro de Andrade, com roteiro de Jean-Claude Bernardet, material de pesquisa para um filme de ficção não realizado que se chamaria *Os monstros*. O documentário mostra, ainda no início da cidade, suas contradições. Em oposição à cidade limpa e planejada, vê-se o cinturão de pobreza que se criava ao seu redor. O documentário teria gerado muitas polêmicas ao longo de décadas. Dizia-se que o próprio Oscar Niemeyer não teria gostado do filme. Fato recentemente refutado, pois o arquiteto escreveu uma carta ao *Correio Braziliense*, às vésperas de sua estreia no Festival de Cinema de Brasília, manifestando seu apoio. Mas, no roteiro do filme *Os monstros*, Brasília seria uma cidade sitiada. Ninguém entrava e ninguém saía. Havia um vírus espalhando-se pela cidade, e não se sabia ainda ao certo se tal vírus era letal ou que danos traria à população. Jornalistas internacionais corriam para suas fronteiras em busca de informações. Afinal, no tempo de sua inauguração, Brasília era assunto internacional. A população estava em pânico. O medo instalara-se na burguesia que pensava que o mal certamente vinha da periferia. Ninguém entrava nos apartamentos. Ninguém poderá sair. Ao final, descobre-se que um vírus que se espalhava tornava as pessoas dóceis ao trabalho. Os militares, então, resolvem disseminá-lo pelo país. A modernidade estava chegando.



NO FUTURE

O ponto de partida do filme é um tópico dos filmes de ficção científica, no qual um agente vem do futuro para o presente, 2014, com a missão de recolher provas contra o Estado brasileiro por ter dizimado populações periféricas. A notícia do futuro é bastante conhecida no presente. Jogando com a ficção e a realidade, o mote para o desenvolvimento da narrativa é um fato inventado, ocorrido na década de 1980. O lugar da memória evocado para pôr em discussão o fato do extermínio de populações inteiras é uma danceteria conhecida por “Quarentão”, lugar frequentado por jovens negros que utilizavam aquele lugar como ponto de socialização. O fato, inventado, conhecido nas páginas dos jornais e na memória da população, conta que a polícia, em um gesto arbitrário, como sempre são os gestos da polícia brasileira, retira os brancos do lugar e promove um verdadeiro genocídio, matando e aleijando negros. Ora, um suposto sobrevivente, Marquin, amante dos passos inspirados na música negra norte-americana e no *street dance*, sobrevivente, revive o trauma mantendo no ar uma rádio pirata em que músicas são tocadas e na qual ele fala para um público que não conhecemos. Pouco importante, seus ouvintes são de qualquer época. Seus ouvintes somos nós. Mais tarde, ficamos sabendo que o núcleo administrativo de Brasília está sitiado. Para entrar, é preciso possuir um passaporte especial. De fato, nas cidades capitalistas o acesso ao espaço é restrito e a cidade nem é de todos e nem é uma só. Outro elemento que nos chama a atenção é que as personagens são todas amputadas, resquício do incidente na danceteria. Essas personagens traficam pernas mecânicas e clandestinamente tramam uma vingança contra a sociedade que as excluiu. A vingança virá através de uma bomba sonora que junta sons produzidos na periferia e que será levada ao Plano Piloto, centro da cidade de Brasília, ao mesmo tempo seu núcleo administrativo e lugar de residência da classe dominante.

Assim, a partir do recurso da ficção científica, inspirado por um lado em uma antiga tradição do cinema brasileiro (*Os monstros*), mas também na cena punk muito forte em Brasília no fim dos anos 1970 e no início dos anos 1980, época da adolescência do autor, Adirley reconstrói uma estética inusitada para o cinema brasileiro, acostumado ao documentarismo sociológico ou ao drama burguês. Nesse sentido, ele não se cansa de repetir nas entrevistas que concede que foi justamente a partir do conhecimento desse mundo estranho, a cidade de Brasília, que ele tomou consciência de seu verdadeiro pertencimento, de seu lugar.

A história pode ser real ou inventada, mas o que interessa mesmo é a demarcação de um território que, como bem diz o título de seu primeiro filme, em tom de dúvida, mas com muita certeza, se mostra espaço de confronto, demarcação, espaço identitário. *Branco sai, preto fica*, ambientado em uma paisagem periférica, introduz o tema, até certo ponto recorrente no cinema brasileiro, da exclusão, do racismo, da segregação social, mas agora, em uma representação atípica, a ficção científica. A mistura inusitada, as questões sociais urgentes e a ficção científica produzem resultados que o tornam um caso ainda mais particular no universo já diferenciado na cena do cinema brasileiro contemporâneo.

Branco sai, preto fica é um filme político. Embora se possa ainda dizer coerente com certos autores e experiências pioneiras ainda desde a época da fundação da cidade, no início dos anos 1960, o cinema de Adirley é cheio de tradição e ao mesmo tempo muito atual, local e internacional. A novidade, no caso de *Branco sai preto fica*, está na combinação de uma experimentação linguística que subverte o gênero cinematográfico da ficção científica, ponta de lança da indústria cinematográfica norte-americana, levando em conta a questão do subdesenvolvimento econômico, político e cultural, como já havia frisado Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema, uma trajetória no subdesenvolvimento*. A reflexão é sobre as questões sociais brasileiras, país subdesenvolvido, encenado justamente na cidade de Brasília, ícone da modernidade, que em um âmbito mais geral é signo da nossa modernização atrasada, a cidade que encarna o projeto modernizador do capitalismo contemporâneo como uma máquina de produzir catástrofes. Daí a necessidade de dar forma a isso por meio da ficção científica. A utopia de Brasília é uma distopia. A combinação feita por Adirley Queirós produz um cinema que escapa às linhagens tradicionalmente exercitadas pelo cinema brasileiro, isto é, o documentário social ou o realismo em suas múltiplas caracterizações.

Assim como as personagens que ressignificam sua condição de sujeitos sociais, física e socialmente mutilados, em resistência violenta contra os símbolos de dominação identificados na capital política do país, também o gênero e a linguagem de seu cinema ousam, valendo-se de alguma forma da impossibilidade, marcada pela condição subdesenvolvida do cinema nacional, ao se realizar segundo um modelo *standard* do cinema norte-americano, porém desconstruindo-o e tornando-se, assim, instrumento crítico, tanto do modo de produção do cinema comercial quanto do modo de fabular nossa experiência social. Para Adirley, “o cinema é um meio de problematizar relações, estabelecer diálogos e contar histórias”. Histórias que não só se passam em Ceilândia, cidade



onde mora o cineasta, mas também a transformam em uma dos personagens principais de seus filmes. Apesar dessa especificidade, aparentemente singularizante do lugar da cena, Ceilândia, os filmes de Adirley carregam traços de todas as cidades brasileiras enquadradas como periféricas. Nesse sentido, o cinema de Adirley Queirós é uma representação do capítulo da longa marcha de nossa formação. É parte do processo de nosso próprio reconhecimento. Uma história feita de mutilações.

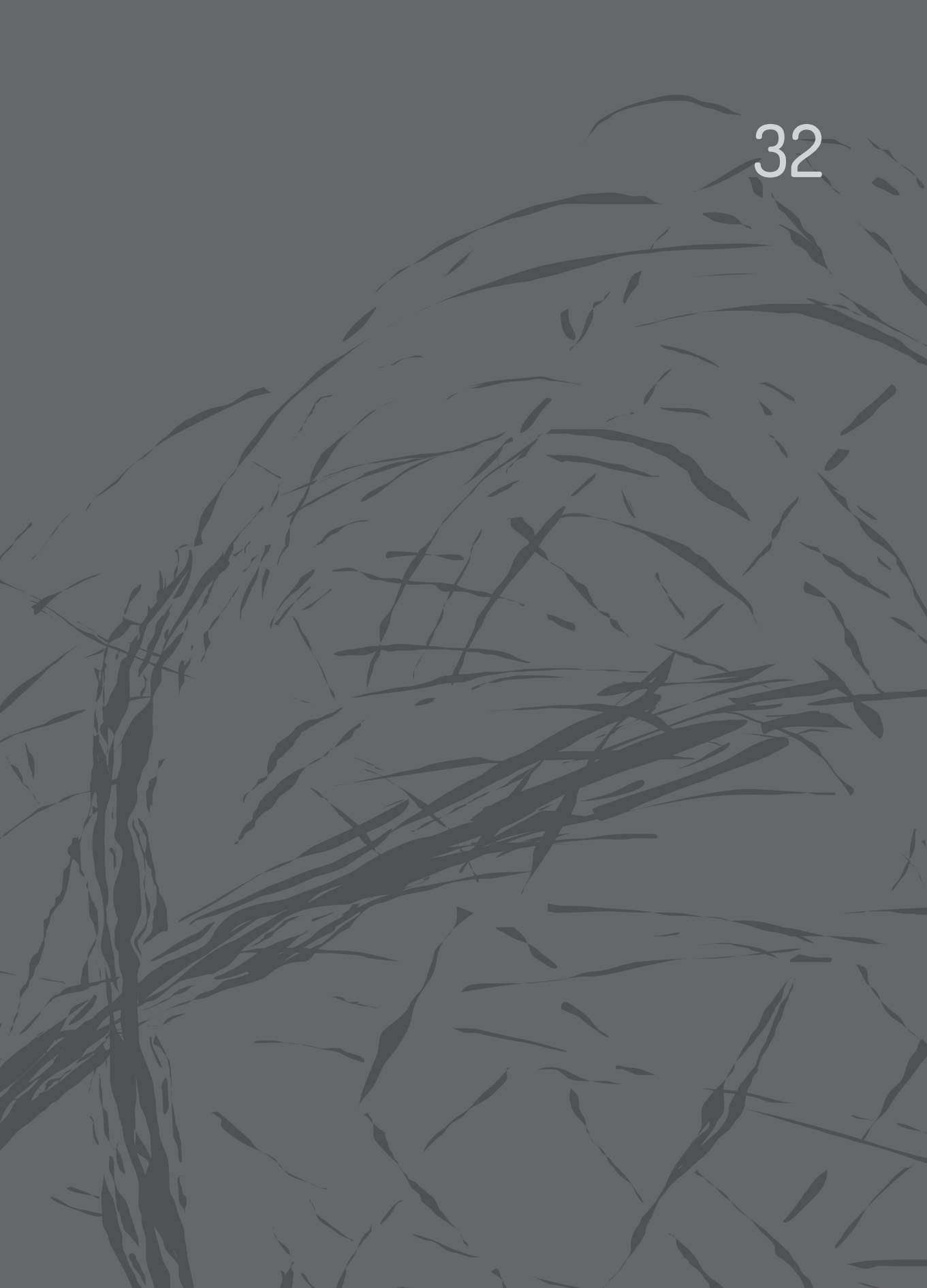
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MENA, Maurício Campos; REIS, Claudio; IMANISHI, Raquel. Entrevista Adirley Queirós. *Revista Negativo*, v. 1, n. 1, p. 16-69, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6634>. Acesso em: 18 nov. 2021.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Alex Calheiros é diretor do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Professor associado I do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Coordenador do Núcleo de Pensamento e Estudos Italianos Ceam/UnB. Graduado e doutorado pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), foi também professor visitante do mesmo Departamento e diretor de Difusão Cultural do DEX/UnB.





DISPOSITIVOS ERRANTES: ARTEMÍDIA E SUAS PROPOSIÇÕES CRÍTICAS ACERCA DA MOBILIDADE

DANIEL HORA E MIRO SOARES

RESUMO

Neste trabalho, adotamos o conceito de imagem técnica de Vilém Flusser como base do que chamamos de dispositivos errantes, aparelhos e sistemas envolvidos não apenas na observação, no registro e na comunicação sobre o mundo, como também na mediação, na exploração e na transgressão artísticas de suas múltiplas territorialidades. São considerados aspectos de mobilidade, ficcionalidade e de falibilidade em produções baseadas em mídias. Entendemos que essa produção propicia experiências de virtualização da viagem, conforme níveis variáveis de táticas de esquivas circunstanciais ou de modos de deslocamentos físicos.

INTRODUÇÃO

Entendemos como *dispositivos errantes* aparelhos e sistemas envolvidos não apenas na observação direta, no registro e na comunicação sobre o mundo, mas também na mediação, na exploração e na transgressão artísticas de suas múltiplas territorialidades. O conceito corresponde a uma opção crítica acerca das conjunções entre arte e mídia. Com ele, pretendemos refletir sobre circunstâncias de nomadismo que marcam tanto a poética fundada na mobilidade física e no desvio de lógicas operacionais quanto a recepção estética de seus signos, sob o impulso do encadeamento tecnológico da fotografia, do cinema, do vídeo e da imagem digital (ou algorítmica).

Com seu conceito de imagem técnica, Vilém Flusser (2002; 2008) é uma referência para pensarmos sobre os dispositivos errantes. Imagens técnicas

são aquelas que resultam de tecnologias obtidas a partir do conhecimento científico. São exemplos a fotografia, o cinema e seus desdobramentos no vídeo, a computação gráfica e outros formatos. Embora diversas, essas manifestações imagéticas podem ser entendidas como concretizações pós-históricas, pois são derivadas de estágios antecedentes de abstração do mundo real, descritos por Flusser como uma escala de redução das dimensões sensoriais – da vitalidade espaçotemporal para os volumes manipuláveis, destes para as imagens tradicionais e destas para os textos. O ápice dessa redução corresponde à passagem da textualidade unidimensional para os códigos computacionais, considerados como zerodimensionais, uma vez que radicalizam a necessidade da imaginação para a compreensão de textos.

A partir de Flusser, consideramos os efeitos adversos e colaterais de ficcionalidade e falibilidade dos processos de abstração e concretização das escalas dimensionais. A redução redundante em sinais discretos, que facilitam sua estruturação objetiva para memória, processamento e transmissão cada vez mais versáteis e velozes. No entanto, o que escapa aos regimes de amostragem e codificação cede espaço para seu suplemento por recursos mais ou menos análogos ao ponto de partida. Nessa margem, a liberdade artística encontra ocasião para jogar com expectativas ligadas às capacidades de objetividade ou subjetividade das mídias.

A velocidade de produção e transmissão das imagens técnicas também influencia nosso entendimento sobre os dispositivos errantes. A partir de Paul Virilio (1977), observamos como os deslocamentos por meios de transporte são simulados e substituídos por mídias que instauram gradualmente interações informacionais em tempo real. Essa infraestrutura de interesse originalmente bélico afirma-se como fator cultural de diluição das referências de distanciamento espacial e temporal entre as ocorrências e suas representações. Global e local tornam-se demarcações maleáveis, uma vez que os territórios se transformam em formas de organização dinâmicas e temporais moldadas pela aceleração e pela regulação logística da mobilidade de corpos e informações.

Com base em Virilio, consideramos que os dispositivos errantes da arte propõem abordagens reflexivas sobre tendências deambulatórias de exploração e fruição estética das localidades, envolvendo movimentações físicas literais ou deslocamentos informacionais. Nesse sentido, notam-se processos de des-



territorialização (e reterritorialização) que operam para a expansão ou a estabilização dos agenciamentos entre elementos virtuais ou atuais ligados à subjetivação, à produção político-econômica e à habitação no ambiente, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Com os dispositivos errantes, pensamos como a arte impulsiona transformações contínuas dessas articulações, evitando estagnações.

A partir da síntese conceitual apresentada nesta introdução, comentamos a seguir exemplos de produções artísticas divididos em dois blocos. Um deles juntará uma seleção de obras como resultado de uma experiência física do deslocamento, com distintos graus de itinerância. Outro conjunto será formado por projetos baseados em aparatos de telecomunicação e informação, com destaque para a internet, as redes móveis e os sistemas de simulação e extensão da realidade.

ITINERÂNCIAS

Um ponto curioso para se pensar a relação entre imagem e mobilidade é o fato de hoje considerarmos revolucionárias ferramentas como *Google Street View*, *Google Earth* e outros dispositivos de deslocamento virtual. No entanto, ainda no século XIX, na origem das imagens técnicas, podemos identificar uma condição similar. Com elas, o homem torna-se capaz de produzir um registro dito “objetivo” do mundo. Isso permitiu ampliar a dimensão de comunicação da viagem para além dos meios de registro da época, como o relato oral ou da produção de desenhos e aquarelas, mais marcados pela subjetividade.

Nesse sentido, podemos citar projetos no campo da fotografia e do cinema que, desde seus primórdios, tinham o poder de fazer o espectador viajar virtualmente, em uma época em que o deslocamento físico era ainda limitado. Em 1851, uma encomenda do estado francês, a *Mission Héliographique*, levou os fotógrafos mais importantes da época a realizarem um grande inventário do patrimônio arquitetônico da França naquele período. O conjunto de fotos oferecia um panorama sobre as principais edificações do país.

No início do século XX, o cinema testemunha o surgimento das cidades modernas. Seu cotidiano é registrado em documentários como *Manhatta* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand; *Rien que les heures* (1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti; e os célebres *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), de Walter Ruttmann, e *Man*

with a Movie Camera (1929), de Dziga Vertov. Estas produções demonstram a vocação das imagens técnicas de deslocar, no espaço e no tempo, instâncias do que poderia ser visto em diversas metrópoles no mundo.

Posteriormente, o gênero *road movie* (filmes de viagem) estabelece uma importante via de expressão da mobilidade. Coincidindo com o contexto da *beat generation* nos Estados Unidos na década de 1950, o *road movie* define outras mitologias para as viagens, ao traduzir o espírito de contracultura da época. Filmes como *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, tornaram-se emblemas dessa geração e do *road movie*, que também se desenvolve como gênero em outras partes do mundo, sempre se renovando a partir de elementos geográficos, históricos e culturais locais.

É o caso, por exemplo, de Wim Wenders que, opondo-se ao estilo americano clássico, desenvolveu na Europa a partir da década de 1970 um cinema caracterizado pela melancolia, pela perda, pela impossibilidade de comunicação ou pela crise de identidade pessoal ou nacional. Nos anos 2000, um trabalho audiovisual marcante é *Interview Project* (2009), realizado por David Lynch a partir de uma longa viagem através dos Estados Unidos. Em um projeto completamente diferente de seus filmes de ficção, o diretor produziu um documentário composto por 121 entrevistas com pessoas comuns. Se o modo de produção é particular, determinado por encontros ao acaso nas estradas, seu modo de difusão também não se mostra convencional e corresponde aos novos formatos de distribuição audiovisual por meio das redes. As entrevistas são divulgadas no *site* do artista, com um novo episódio sendo lançado a cada três dias, durante um ano inteiro.

Com a estrada, deparamo-nos com a questão da paisagem. No Ocidente, a pintura é reconhecida como o principal elemento que, ao longo do tempo, moldou a ideia e a forma da paisagem. Marc Desportes (2005) chama a atenção para outro aspecto dessa construção às vezes esquecido: a técnica e, mais particularmente, as técnicas de transporte. Desportes desenvolve a questão da percepção do espaço em relação ao aparecimento dos diferentes meios de transporte e tipos de estradas percorridas.

Cada modo de transporte produz atitudes e comportamentos específicos dos viajantes. O registro da paisagem a partir do deslocamento de um trem é justamente o que é realizado na série de fotos *Traveling Landscapes* (2002),



pelo artista húngaro Gábor Ösz. Ele transforma uma cabine de dormir em uma câmara obscura, deixando apenas um *pinhole* na janela, e instala do lado oposto um cibacromo fotossensível. A luz que entra pela janela sensibiliza este papel fotográfico que fixa uma imagem borrada na qual se misturam formas e cores, uma projeção mais ou menos abstrata da paisagem em movimento do lado de fora. O próprio processo de criação da imagem torna-se uma viagem, pois o tempo da viagem corresponde ao tempo de exposição da luz no papel.

Ao contrário de artistas que produzem a partir de deslocamentos de grandes distâncias, outros preferem fixar seu olhar em um local apenas. Em *La région centrale* (1970-1971), o cineasta experimental Michael Snow explora o espaço de uma paisagem natural do norte do Canadá. Esse trabalho tem o diferencial de ser filmado com um dispositivo projetado para girar a câmera em todas as direções, sem operador, graças a um braço articulado. Os movimentos mecânicos são mais complexos do que qualquer movimento de câmera convencional. Trata-se de um ponto de vista não humano. Podemos ver nesse trabalho aspectos precursores da fotogrametria e das imagens 360 graus.

Se o trabalho de Snow é centrado no movimento da câmera, Jonas Mekas explora a paisagem a partir de uma dimensão temporal. Em *Cassis* (1966), Mekas gravou em 16 mm imagens da costa de Cassis ao longo de um dia inteiro em modo *stop motion* (quadro a quadro). Como resultado da projeção em velocidade normal, tem-se um filme de 5 minutos. Em um trabalho mais recente, a série *River Studies* (2009-2016), Michael Aschauer fixa sua câmera em um barco e filma as margens do percurso por diferentes rios em vários países. São usados métodos experimentais em fotografia digital, visualização de dados, cartografia e mapeamento cultural. O artista utiliza uma câmera de varredura linear para mostrar paisagens ribeirinhas a partir do barco em movimento. Assim, ele realiza uma espécie de escaneamento da paisagem. Como resultado, tem-se um vídeo que exhibe uma panorâmica de imagem fixa, aos moldes do *Google Street View*.

SIMULAÇÕES IMERSIVAS, TELEMÁTICA E UBIQUIDADE

As imagens digitais, ou algorítmicas, impulsionam os desdobramentos mais recentes da arte baseada em dispositivos errantes de produção e fruição estética. Ao menos três vertentes históricas podem ser consideradas. A

primeira corresponde aos sistemas de simulação de ambientes imersivos, que surgem como instalações interativas em espaços dotados da infraestrutura necessária. A segunda decorre da disseminação de sistemas telemáticos de uso pessoal, que propiciam relações de sociabilidade em redes informacionais, inicialmente a partir de computadores pessoais. Por fim, uma terceira via resulta da confluência das duas anteriores, com base em tecnologias que conferem mobilidade às situações de imersão em redes ubíquas, à medida que se difundem os aparelhos portáteis e vestíveis – como celulares e óculos de realidade mista ou virtual.

Essas três vertentes podem ser observadas em um conjunto bastante amplo de trabalhos artísticos. O australiano Jeffrey Shaw é um dos nomes que se destacam por sua contribuição em diversas frentes de exploração de situações estéticas ligadas à mobilidade virtual. Seus projetos apontam os elos entre a materialidade dos objetos urbanos e a imaterialidade das informações e dos intercâmbios que desterritorializam os espaços, conforme se intensificam seus fluxos e ritmos de deslocamento.

Podem-se observar tais aspectos na instalação *Legible City*, de 1989, bem como sua sequência multiusuária denominada *Distributed Legible City*, de 1998. De uma década para a outra, a interação inicialmente individual torna-se coletiva. Em vez da errância solitária de um único participante por vez, o sistema passa a proporcionar derivas compartilhadas. Duas ou mais pessoas podem, então, pedalar as bicicletas estacionárias para direcionar sua respectiva navegação em uma cidade em rede, onde as edificações são substituídas por modelagens gráficas de letras e palavras vistas a partir do monitor de vídeo ou dos óculos de imersão. Compõe-se, assim, um cenário para diálogos fortuitos entre passageiros da virtualidade.

Essas e outras instalações semelhantes apresentam, no entanto, limitações que são gradualmente vencidas com a generalização dos aparelhos e infraestruturas telemáticas de acesso e uso cotidiano. As experiências artísticas na internet inauguram essa trilha, ao menos desde a disseminação de seus usos comerciais e domésticos na década de 1990. Desse contexto, destaca-se a produção de nomes como a dupla belgo-holandesa JODI, em que a metáfora da navegação errática pela rede de computadores é um elemento constante. Em *GeoGoo*, de 2008, o visitante que chega ao endereço <https://geogoo.net/>



se depara com efeitos gráficos de animação, envolvendo ícones de localização e o traçado de rotas sobre a cartografia. Os elementos são apropriados do serviço *Google Maps*, mas sua apresentação caótica os afasta de seus usos familiares. Em vez disso, os artistas sugerem uma apreciação estética irônica e crítica dos hábitos e significações sustentados pelas interfaces telemáticas de orientação geográfica.

Por fim, é possível pensar na associação dos dispositivos de simulação e imersão à ubiquidade de serviços de navegação e interação informacional. Isso ocorre em *URnotHere* (*Você Não Está Aqui*), de 2012, obra do uruguaio radicado no Brasil Fernando Velázquez e da brasileira Giselle Beiguelman. O projeto faz referência à profusão de imagens desde a disseminação das câmeras em aparelhos móveis digitais. Envolve um aplicativo acessado em *tablets* dentro de uma instalação com projeções panorâmicas. Um *menu* permite a seleção de categorias abstratas e subjetivas para filtrar imagens de um banco de mais de 4 mil registros feitos pelos artistas em 40 cidades. Os conjuntos são então combinados, gerando paisagens virtuais que podem então ser projetadas ao redor. Além disso, o sistema conta com um sensor de movimentos, fazendo com que os projetores girem suas posições conforme o deslocamento de pessoas na instalação. O sentido de desorientação acentua-se com uma trilha quadrifônica com ruídos capturados nas cidades visitadas. No *site* do projeto, são mostrados mosaicos dinâmicos referentes às cidades reais e as urbes imaginárias resultantes da interação no espaço expositivo.

Nesta breve seleção de casos, observamos como as mídias digitais dão sequência aos efeitos de mobilidade já presentes desde fases anteriores das imagens técnicas. Alguns recursos são significativos dessa derivação. A combinação de capturas de cenas estáticas ou dinâmicas prossegue no caminho inaugurado pelas montagens fotográficas e pelo cinema, justapondo perspectivas, situações espaciais e temporais. Já o uso de efeitos a partir do processamento por filtros e a modelagem e a animação gráfica tornam-se elementos integrais de um hibridismo iniciado com o vídeo analógico. No que se refere aos dispositivos usados, notamos ainda a convergência dos sistemas de simulação imersiva com os aparatos de uso cotidiano e pessoal conectados à rede computacional ubíqua. Tais fatores resultam na aceleração de fluxos, que colocam corpos e informações em contato e confronto.

CONSIDERAÇÕES

Neste artigo, apresentamos a noção de *dispositivos errantes* para nos referirmos ao conjunto de aparelhos e sistemas usados na arte para registro e produção de experiências de virtualização da viagem e outras explorações espaçotemporais e operacionais. Como fundamentação, relacionamos as noções de imagem técnica de Vilém Flusser com as de desterritorialização, a partir de Deleuze e Guattari, e a de aceleração, a partir de Virilio.

Tais conceitos foram adotados como referência aos modos de reflexão sobre a mobilidade de pessoas, produtos e informações na arte em dispositivos errantes. Partimos da fotografia e do cinema, considerando como a imagem técnica se distingue dos meios de relato e registro anteriores. Passamos, em seguida, pelas especificidades e pelo desenvolvimento do audiovisual até chegar às múltiplas formas da artemídia digital e pós-digital da atualidade. Com essa genealogia, ressaltamos como os dispositivos errantes propiciam experiências críticas de observação e exploração do mundo, seja a partir de deslocamento no meio físico ou no virtual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DESSPORTES, Marc. *Paysages en mouvement*. Paris: Gallimard, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 [1983].

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008 [1985].

VIRILIO, Paul. *Vitesse et politique*. Paris: Galilée, 1977.

MINIBIOGRAFIA DOS AUTORES

Daniel Hora é professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB). Atua nas



áreas de comunicação, teoria e crítica de arte, tecnologia e mídia. Recebeu o prêmio Rumos Itaú Cultural Arte Cibernética de 2009.

Miro Soares é artista visual e professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em Artes e Ciências da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Trabalha na interseção dos campos da fotografia, do cinema, do vídeo e de novas mídias.



A NARRATIVA DA (FALTA DE) INTIMIDADE EM *DOUBLE BLIND AKA NO SEX LAST NIGHT*

LÍDIA C. P. GANHITO

RESUMO

Em 1992, o casal de artistas Sophie Calle e Gregory Sheppard cruzou os Estados Unidos mergulhados em diários audiovisuais nos quais registram as angústias que invadem sua viagem. Este material resultou em *Double Blind Aka No Sex Last Night*, uma jornada em busca da intimidade de um casal contada a partir da perspectiva subjetiva de cada um. Neste artigo, apresento uma análise da natureza documental e ficcional da obra sugerindo que o processo de criação de obras autobiográficas se afasta da verdade objetiva, sendo resultado de um processo de construção narrativa da realidade.

INTRODUÇÃO

Double Blind Aka No Sex Last Night é o primeiro trabalho audiovisual feito pela artista conceitual francesa Sophie Calle. O cerne do trabalho da artista é a reflexão sobre perda, ausência e desaparecimento e também sobre o desejo. Sophie Calle explora os processos de construção da intimidade e da identidade e os conceitos e as percepções da verdade. Suas práticas artísticas, por vezes invasivas, testam e questionam os limites entre o público e o privado, a memória e a história, entre o eu e o outro.

O *road movie* documental *Double Blind*, realizado em 1992 por Sophie Calle e seu então companheiro, o diretor Gregory Sheppard, é uma obra realizada nessa chave interpretativa da realidade. Sophie propõe a Greg a seguinte viagem: eles se encontrariam em Nova York para cruzar os Estados Unidos rumo à Califórnia, onde se casariam e iniciariam uma vida juntos. Importante ressaltar que a relação amorosa entre ambos não estava consolidada: o casal havia se encontrado poucas vezes, com intervalos maiores a um ano entre eles.

Portanto, a ideia da viagem – e do filme – era justamente explorar o processo de construção de intimidade a partir da perspectiva subjetiva de cada um.

Durante a viagem, os artistas empenham-se na gravação de um filme seguindo a metodologia *double blind* (duplo-cego), termo usado no âmbito científico para caracterizar experimentos nos quais nenhum dos envolvidos têm acesso aos detalhes críticos do experimento. O objetivo com isso é evitar a contaminação da interpretação dos resultados por meio da visão pessoal do pesquisador ou do estudado.

Os artistas seguem à risca os parâmetros do experimento proposto e, durante toda a viagem, nenhum dos dois tem acesso aos registros do outro. As câmeras portáteis VHS transformam-se, então, em diários audiovisuais nos quais os realizadores/personagens registram as angústias que invadem a viagem, expondo os desejos, medos e ressentimentos da relação amorosa.

Neste artigo, abordo algumas das diversas facetas que compõem a narrativa visual do filme. Em primeiro lugar, realizarei um breve estudo sobre o conceito da narrativa de estrada, explorando o gênero *road movie* e suas convergências com a obra de Sophie Calle. Em seguida, abordarei a natureza documental e ficcional da obra em relação com a narrativa visual do videocassete. Encerro com uma breve reflexão sobre a narratividade criada a partir do retrato da intimidade, sugerindo que o processo de criação de obras autobiográficas se afasta da verdade objetiva, passando por um processo de construção narrativa da realidade.

AS NARRATIVAS DO *ROAD MOVIE*

Sophie e Greg optam pelo *road movie* para fazer sua investigação artística, gênero cinematográfico no qual a/o heroína/herói embarca em uma jornada em busca de autoconhecimento, tendo a mudança de espaço e paisagem uma qualidade de representação metafórica das transformações subjetivas vividas pela personagem. Nos *road movies*, com frequência o local físico de chegada revela-se menos importante do que o processo de deslocamento; a estrada e o carro transcendem seu valor físico e tornam-se referentes metafóricos de subjetividade. O deslocamento deixa de ser somente uma jornada ao longo do espaço e funciona como uma metáfora do processo de descoberta de si mesmo, mesclando dramaticamente a paisagem exterior e a interior.



Esta jornada de descoberta interior frequentemente se desdobra em sua relação com o Outro, ou seja, uma jornada de duas ou mais pessoas que se transformam mutuamente ao longo da viagem. Em *Double Blind*, porém, parece que Sophie e Greg estão cada um em uma viagem diferente. Os artistas dividem o espaço físico da viagem, mas não o espaço subjetivo. Cria-se, então, um contraponto ao deslocamento de dimensões continentais: apesar de estarem fisicamente em movimento, subjetivamente ambos se encontram em becos sem saída.

Seguindo o processo típico dos *road movies*, em *Double Blind* a estrada e o carro transcendem seu valor físico e tornam-se referentes metafóricos espirituais. O carro em que o casal viaja é um velho Cadillac caindo aos pedaços, que força os personagens a efetuarem várias interrupções no trajeto para a manutenção do veículo. Em cada uma dessas pausas forçadas na viagem, Sophie ressalta sua câmera/diário que a única coisa que Greg precisava ter feito antes da viagem era ter cuidado para que o velho carro estivesse funcionando. As falhas com o carro revelam-se narrativamente como falhas de Greg, configurando-se como metáfora do esgotamento da relação e relacionando-se com a incapacidade de o personagem comprometer-se com a viagem e com a namorada.

O filme propõe-se a documentar o desenvolvimento da intimidade do casal, em uma história que Sophie esperava ser de amor. Contudo, a *road trip* segue por outro caminho. Constanza Vergara (2009) identifica que a realização do experimento *double blind* no contexto do filme produz uma dupla intelectualização da experiência, transformando a palavra (fundamentalmente descritiva através das vozes em *off*) no meio principal de expressão das emoções. Consequentemente, o casal vê-se em uma permanente situação de vigilância, em que ambos se perguntam o que o outro estará pensando, anotando e gravando, criando um ambiente de desconfiança e ocultamento em oposição a um ambiente onde possa florescer a intimidade – potencializando a permanente sensação de incapacidade de comunicação. Nenhuma intimidade se desenvolve, mesmo com eles dividindo o mesmo carro durante o dia e a mesma cama durante a noite. Uma das imagens, que pontua o filme e que dá o subtítulo à obra, é a de uma cama desfeita pela manhã, sobreposta pela voz triste de Sophie dizendo: “*No sex last night*” (“Sem sexo ontem à noite”). A imagem repete-se durante 17 dias, e a narração torna-se cada vez mais melancólica, até ser reduzida a um simples “*No*”. Por fim, recebemos o sim, mas ele não vem como uma reviravolta catártica que culmina na aproximação dos dois, e sim como mais uma confirmação do inexorável afastamento entre eles.

O SUPORTE COMO NARRATIVA

As câmeras VHS portáteis escolhidas para produzir as imagens trazem implícita uma narratividade estética que ativa relação com a intimidade, gerando desde o primeiro *frame* a estranha sensação de que estamos vasculhando os arquivos pessoais de dois desconhecidos. As imagens captadas pelas levíssimas câmeras de vídeo Hi8 permitem *takes* espontâneos que seguem os movimentos naturais do corpo, intensificando a sensação voyeurística provocada pela temática. De algum modo, o suporte reforça a veracidade do filme, pois assisti-lo é como invadir a casa e a vida de outra pessoa.

Segundo Tiphain Larroque (1992), a baixa qualidade das imagens tende a dar ao filme uma dose extra de credibilidade, na medida em que o relaciona com o registro cotidiano. A autora destaca esse mecanismo na cena do casamento em Las Vegas, onde é utilizado um dos efeitos pré-programados disponíveis nas câmeras de vídeo: um pequeno coração vermelho opaco aparece no centro da tela e se expande para cobrir a superfície inteira, evocando a videolembrança *kitsch* realizada por todos na esfera privada.

Outra peculiaridade do suporte VHS é a de mostrar a data e a hora em que a imagem foi captada, permitindo ao espectador reconstruir mentalmente o tempo real dos acontecimentos. Em certo momento, já não é possível evitar debater o problema: devem eles seguir o plano inicial e casar em Las Vegas ou devem assumir a falência da relação e desistir de criar algo juntos? O relógio na tela corre, mostrando as longas horas suspensas na dúvida de Greg, criando no espectador a mesma sensação de espera extenuante que inundava Sophie.

AS MÚLTIPLAS VERDADES

Double Blind conta diversas histórias ao mesmo tempo. Em uma delas, vemos Greg no meio de um colapso nervoso e apaixonado por outra mulher, embarcando em uma viagem contra sua própria vontade. Sua maior preocupação é o Cadillac, e não a mulher que se despedaça à sua frente. Ele está consciente de sua insensibilidade, e algumas vezes questiona suas próprias atitudes, culpando-se por não amar Sophie o quanto ele gostaria de amar. Sophie, por sua vez, conta a história de uma mulher apaixonada, um tanto sonhadora e solitária, que está decidida a completar o objetivo inicial e romântico de sua viagem independentemente da realidade infeliz



que se desenha à sua frente. Assim, uma das características narrativas mais marcantes da obra é sua natureza ambivalente, sendo ao mesmo tempo uma peça documental e ficcional, questionando o conceito de verdade implícito nos relatos autobiográficos.

Ao revezarem-se no papel de cinegrafistas e atores, os dois realizadores expõem ao público os diferentes pontos de vista sobre o relacionamento e as diferentes interpretações das situações vividas durante a viagem, valendo-se de seus pensamentos e reflexões no carro, nos restaurantes e nos quartos de hotel em que ficam para construir a narrativa. Cada um filma a própria jornada com sua câmera, de modo que, quando vemos Greg, estamos por detrás das lentes de Sophie, e quando vemos Sophie é de acordo com a forma como Greg a vê. Ao mesmo tempo, as vozes de ambos aparecem em *off*, alternando o inglês e o francês. Em alguns momentos, as vozes reafirmam-se, em outros elas divergem, mas sempre a voz de cada realizador oferece ao espectador *suas* impressões e seus sentimentos sobre as situações, revelando o esforço de ambos os artistas para convencer o espectador a apoiar seu ponto de vista. A montagem realizada por Sophie oferece ao espectador os dois pontos de vista, muitas vezes contraditórios, e a noção de verdade e mentira que permeia toda a relação do casal contamina também a nós, no papel de observador.

É importante destacar, também, que, ao posicionar sua câmera em certa posição e apertar o disparador em certo momento, a pessoa que fotografa ou filma está fazendo sua leitura da realidade, produzindo uma imagem que se mostra resultado de sua interpretação subjetiva do mundo. A própria escolha dos momentos em que a câmera será ligada ou não já revela uma interpretação pessoal e muitas vezes contraditória da experiência da realidade. Assim, o próprio arquivo documental que serve de base para a montagem do filme já deve ser entendido em sua especificidade. Como afirma Griselda Pollock (2007), o arquivo é, por definição, seletivo – e não exaustivo. As informações arquivadas são pré-selecionadas, refletindo o que cada cultura (ou indivíduo) considera importante para armazenar e lembrar. Revela-se, então, necessário o questionamento da ideia da neutralidade do arquivo, compreendendo que este é determinado por diversos fatores, como classe, raça, gênero e, acima de tudo, poder. Ao assumir a neutralidade do discurso do arquivo, estamos normalizando um conjunto específico de práticas e olhares como o único possível, silenciando e excluindo outras perspectivas.

O filme convida-nos a questionar os limites do documental e ficcional, propondo uma reflexão sobre a construção da Verdade e as implicações que a leitura de mundo de cada sujeito tem para a construção da História. Assim, mostra-se importante fazer uma análise do filme de Sophie em sua relação com a Verdade, compreendendo que ela parte de um arquivo seletivo e, em seguida, adiciona mais uma camada de significado e subjetividade ao criar posteriormente uma narrativa por meio da edição de vídeo. Durante as três semanas da viagem, foram captadas 60 horas de material bruto, trabalhadas durante nove meses para dar origem aos 75 min do filme. Ao selecionar e editar os registros autobiográficos e expô-los ao público em uma narrativa montada por si, Sophie apresenta-nos um recorte controlado da realidade. A própria artista afirma:

Este é o meu filme: foi um ano da minha vida com um homem. Portanto, o número de horas que você pode imaginar. Ao filmarmos somente 60 horas, já foi feita uma seleção. E nós poderíamos ter vinte filmes diferentes: um engraçado, triste [...]. Então, obviamente, é uma ficção construída selecionando uma hora e meia de anos de vida. É uma ficção baseada em um casal obcecado com avarias do carro, falhas sexuais, falta de dinheiro, falta de amor. [...] Ao mesmo tempo, é tudo verdade. O filme é simultaneamente uma realidade e uma ficção (CALLE, 2007).

Double Blind traz à tona as ambiguidades narrativas de todo trabalho autobiográfico, revelando que este envolve a manipulação da realidade (passada e futura) de acordo com os parâmetros da própria artista, transfigurando também a realidade presente na medida em que secciona a sequência de eventos que a formará. De fato, no trabalho de Sophie Calle o íntimo e o público devem sua existência um ao outro e movem-se juntos.

Ao abordar suas situações sentimentais pessoais, a artista faz-nos mergulhar em nossas próprias subjetividades, levando-nos a repensar os processos narrativos nos quais construímos nossa noção de Verdade e os limites entre público e privado, espectador e personagem, documentário e ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLE, Sophie. *Moi aussi*. Dijon: Les Presses du Réel, 2007.

LARROQUE, Tiphaine. Témoignage filmique doublement subjectif de l'intimité



d'un couple en voyage. *Raison Publique*, 2 maio 2011. Disponível em <http://www.raisonpublique.fr/article417.html#nb16>. Acesso em: 9 set. 2021.

POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, space and the archive*. Abingdon: Routledge, 2007.

VERGARA, Constanza. *La (des)composición del romance*. Santiago, 2009. Disponível em <http://www.lafuga.cl/doubleblinddesophie-callegregshephard/437>. Acesso em: 9 set. 2021.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Lídia C. P. Ganhito é mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), onde previamente se graduou em Artes Visuais (2015) com intercâmbio em Design de Comunicação na Universidade do Porto (2013). É também especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc/ECA-USP) (2019).



VISAGES, VILLAGES: A EXPERIÊNCIA FENOMENOLÓGICA DA VIAGEM NO OLHAR ESTÉTICO DE AGNÈS VARDA E JR

RITA MÁRCIA MAGALHÃES FURTADO

RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposição de análise fílmica do documentário *Visages, villages* (França, 2017), dirigido por Agnès Varda e JR, e se sustenta em uma vertente teórica de cunho fenomenológico. Ao alterar momentaneamente a realidade, por meio da intervenção fotográfica, Varda e JR estruturam a imagem e sua composição de modo estético e criam, com a câmera, um diário de viagem que funciona como um documento fílmico etnográfico, resultante das impressões e emoções acumuladas pela dupla em 18 meses de filmagens.

INTRODUÇÃO

O documentário *Visages, villages* (França, 2017), dirigido por Agnès Varda e JR, produzido por Rosalie Varda, é uma viagem de encontros. Encontro entre aqueles que gostam da errância, do deslocamento, do novo, do imprevisível e do desconhecido, com aqueles que se acomodaram no lugar, se fixaram na existência sedentária, no cotidiano repetitivo, ou seja, nunca se sentiram tocados pelo desejo de partir e não veem sentido no trânsito intenso entre lugares. Varda e JR sabem que querem partir, mas não sabem para onde ir; portanto, nem onde e nem quando chegarão. Nessa viagem, a despreocupação guiada pelo acaso é indicativa de descobertas afetuosas na convivência gratuita e na conversa morosa com os habitantes dos vilarejos por eles visitados. Ambos possuem em comum a arte que se apresenta como liberdade criativa, inovadora e exploratória. A cada rosto fotografado, a cada sorriso, a cada lágrima, a cada acolhida calorosa, a cada memória compartilhada, Varda e JR capturam o estético que se manifesta no gesto e nos convidam a seguir com eles essa trajetória nômade.

Nosso propósito de análise sustenta-se em uma vertente teórica de cunho fenomenológico para abordar a perspectiva da viagem como propiciadora do olhar estético que, legitimado pela ideia de priorizar um modo sensível de ver o mundo, promove o desvelar da essência das coisas e das pessoas através do olhar diegético dos dois diretores.

Neste *road movie*, o ato estético expande-se para além do ato fílmico e a viagem instaura-se como possibilidade de uma experiência estética subjetiva, mas também coletiva e compartilhada, na medida em que testemunha, em uma narrativa leve e construída ao acaso, o diálogo singular com o outro e com o mundo e apresenta o claro propósito de ampliar o debate sobre uma questão complexa: a (in)visibilidade contemporânea.

A MEMÓRIA QUE ENGENDRA A FOTOGRAFIA E A FOTOGRAFIA QUE ENGENDRA A MEMÓRIA

No filme, fica evidente a empatia da dupla ao se comunicar com as pessoas, mobilizar figurantes, encenar e rememorar, escavar histórias, observar as características do lugar e extrair destas a possibilidade de mergulhar no domínio do sensível tendo como ponto de inunção o interesse de ambos pela fotografia. Nesse sentido, o encontro entre Varda e JR faz com que ela o elogie por sua espontaneidade e se disponha a um trabalho conjunto. Estes se propõem a registrar a experiência da viagem, mas também a promover intervenções fotográficas de modo a atribuir uma nova forma à paisagem dos vilarejos franceses através do dispositivo efêmero da colagem, fixando fotografias de moradores, ou algo que a eles se relacione diretamente, em formato ampliado, em espaços meticulosamente pensados, e, em um exercício de subjetividade da criação artística, buscam situar tais imagens no entrecruzamento da memória pessoal com a memória coletiva.

Ao alterar momentaneamente a realidade, por meio da fotografia, Varda e JR estruturam a imagem e sua composição com ênfase no critério estético e criam, com a câmera, um diário de viagem que funciona como um documento fílmico etnográfico, resultante da itinerância que é um testemunho sensível das impressões e emoções acumuladas pela dupla em 18 meses de filmagens. Mobilizados pela busca incessante de histórias de vida de pessoas comuns, através do olhar inventivo, criativo, espontâneo e interativo que lhes é peculiar, eles montam um mosaico que vai sendo construído com a forma e as cores dos encontros inusitados, do acaso, do protagonismo de anônimos.



Para além da homenagem explícita de ambos ao fotógrafo Henri Cartier-Bresson, pela visita a seu túmulo em Luberon, no sul da França, a fotografia, de certo modo, torna-se o instrumento de análise das relações sociais que ocorrem nos lugares visitados. François Hébel, no pequeno catálogo destinado à análise da obra de JR, afirma que o trabalho de JR é aprazível. Isso porque este não se cobra do ponto de vista produtivo, apenas para atender a um mercado de arte, mas cria um vínculo social, aproximando as comunidades e alertando para algumas questões que precisam ser pensadas de modo coletivo. Segundo ele,

JR usa a fotografia em sua flexibilidade. [...] Ele lembra a capacidade de elasticidade da fotografia e explora todas as suas possibilidades. O pôster é seu *modus operandi*, o centro de sua obra (HÉBEL, 2014, p. 7).

Ele nos força a olhar para fenômenos que o hábito e a resignação nos fazem esquecer como sua violência absurda se estabeleceu a longo prazo. [...] Seus retratos são simplificados ao extremo: seus questionamentos, profundos, benevolentes, mas sérios. Quanto mais despojados os painéis gráficos de JR, mais clara é a sua mensagem. Ele nos atrai com uma instalação espetacular e nos invade com seus olhares que questionam há muito nossa consciência (HÉBEL, 2014, p. 10).

Essa significativa liberdade autoral do documentário, presente tanto nos aspectos narrativos da conversa com os entrevistados quanto nas quebras dessa narrativa, e as questões existencialistas envolvendo elementos fictícios, surreais – não por acaso a clássica cena do corte do olho de *O cão Andaluz*, de Buñuel, é mostrada –, cancelam a grandiosidade do cinema de Agnès Varda.

Distante da influência mais evidente (e pesada) da pintura ou da fotografia, ela parece buscar “perder-se”, por assim dizer, em meio à miríade dos gestos (e suas representações, por meio das imagens) mais espontâneos e cotidianos das pessoas comuns. Gestos que, uma vez registrados, bastam para que se reconheça neles sutis recorrências: um fazendo, de certo modo, eco ao outro. Ao detectar o parentesco secreto dessas imagens distintas, Agnès Varda acaba por revelar uma arte do cinema aberta ao livre trânsito de corpos mergulhados em seus movimentos, afogados em gestos tão velhos quanto espectrais (BORGES; JESUS, 2007, p. 72).

Assim, o filme convoca a uma reflexão sobre a que o lugar nos evoca no entrecruzamento do espaço geográfico com o espaço etnográfico e apresenta uma forma renovada da experiência, concebida e apresentada na montagem de forma multifacetada, ressaltando um conjunto de aspectos que representam

ritualmente, tanto pela paisagem quanto pela narrativa, a vida do lugar. Há uma complexa teia que liga os vários elementos narrativos, na qual a câmera assume um protagonismo, e a voz *off* em algumas cenas torna-se um recurso expressivo do tema abordado. Mas há algo para além da estrutura técnica e criativa do filme, pois este é também um reencontro nostálgico de Varda com fatos marcantes, imagens e episódios de seu passado.

A VIAGEM INTENSAMENTE VIVIDA: LUGARES, SUBJETIVIDADE E (IN)VISIBILIDADE

O primeiro elemento que nos interessa nesse percurso fílmico é o modo como os encontros inusitados promovem os pequenos prazeres e compõem o todo do filme. Desse modo, não é apenas o exercício artístico que é exaltado, mas a composição do todo. A exploração espacial e temporal determina nuances e matizes que emolduram as relações sociais abordadas, verificadas nas conversas com os moradores de L'Escale fotografados com uma baguete, a vila operária dos mineiros da Normandia, o agricultor de Chérence, o tocador de sinos, a garçonete e as crianças de Bonnieux, os trabalhadores da fábrica de Château-Arnoux-Saint-Auban, o carteiro e os frequentadores do vilarejo fantasma de Pirou-Plage, o artista de Haute-Souris, os produtores de cabra de Saint-Aubin-sur-Mer, o *banker* na Chapelle-sur-Dun, a cumplicidade das companheiras dos trabalhadores portuários em Port du Havre e a tentativa de visita a Jean-Luc Godard na Suíça.

O filme é a síntese de uma viagem intensamente vivida e não apenas registrada aleatoriamente e/ou mecanicamente pelas lentes de Varda e JR, uma vez que atribui às imagens por eles capturadas um estatuto ontológico. As imagens gigantes fixadas por JR e sua equipe são a síntese das conversas interativas com os moradores dos lugares visitados, a valorização do caráter subjetivo das falas e a escolha de um elemento significativo de lugares pouco procurados turisticamente.

Visualizar esses painéis em sua exacerbação dimensional convida-nos a um exercício de ver a imagem mesma, em sua essência, compreendendo o que Merleau-Ponty chama de *enigma da visão* em *O olho e o espírito*, pois ela apenas transfere “o pensamento do ver à visão em ato” (2013, p. 31), realizando o prodígio de “abrir à alma o que não é alma” (2013, p. 42).

A relevância dada à interação com os moradores locais e à sensibilidade dos modos de exposição das fotografias determina a dimensão reflexiva do documentário que lança foco em aspectos como a subjetividade, a condição feminina, os afetos, a relação com a natureza e com a tecnologia no mundo rural e as peculiaridades do mundo do trabalho.



A VIAGEM INTENSAMENTE SENTIDA: O EU, O OUTRO E O MUNDO

Essa aprendizagem existencial advinda da experiência concreta das viagens da dupla nos conduz ao fechamento iniciado pela busca do outro, pela busca intensa de nós mesmos. A compreensão e o entendimento da jornada como transformação, como força vital advinda do aprendizado, permitem o avanço de uma experiência que *a priori* era de caráter sensorial para uma “transposição estética”, adquirida pelo experimentar do lugar visitado. A viagem, assim, incorpora a diversidade ao mesmo tempo que promove uma expressão do eu junto ao outro, no sentido mesmo que Jean-Claude Bernardet aponta em sua obra *Cineastas e imagens do povo*. Ou seja, para além da preocupação com a condição social do outro ou do amor a este, o outro, para o cineasta, é “fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo. A questão do outro coloca obrigatoriamente a de um mundo policêntrico ou de um mundo que não tem mais centro” (1985, p. 185).

A intenção e a finalidade da viagem são fundamentadas no caráter sensível desta, na integração com o outro e suas implicações coletivas, em uma alteridade que não passa pela intimidade, mas pelo desconhecido que há no outro e que permite uma compreensão de que as diferenças culturais, que se ampliam para o campo social, simbólico, afetivo, espiritual, e, ao invés da estranheza, nos conduz a uma identificação que nos abre um novo campo de percepção, inclusive de caráter emancipatório. Pois, como diz Ferreira:

Há as coisas humanas próprias da relação intersubjectiva e social de cada um de nós. [...] Mas tudo aquilo que define e individualiza cada um de nós não é guardado em si mesmo para cada um, mas sim posto a circular na comunicação humana, e nesse sentido partilhado, mesmo se e quando em conflito, com os outros. Assim, não existe um Eu auto-suficiente, que em si mesmo se gaste e se esgote, mas sim um Eu que se define e se enriquece na troca social e intersubjectiva, e que, desse modo, aos outros (se) dá e deles recebe. Ora, é nesta circulação das coisas humanas do humano que este se produz, se cria a si próprio e a si mesmo se gasta, se consome (2004, p. 374).

A experiência da mobilidade propiciada pela viagem é intensa, mas incompleta, comum nessa busca por sensações que completem o sentido da existência ou preencham o vazio interior que é o reflexo de uma limitação imputada pelo ritmo intenso de trabalho e pela alienação da realidade social imputada pelos desvios ideológicos.

Em um dos quadros do filme, JR fotografa os olhos e os pés de Varda e imprime-os em vagões de trem. A metáfora da viagem é, assim, a associação dos olhos e pés à viagem subjetiva; e o trem, à viagem objetiva, sendo que ambas vagueiam pelo mundo. Rememoro aqui o ensaio *Naval e carcerário*, de Michel de Certeau, no qual ele afirma que o trem é uma “experiência especulativa do mundo” que nos permite um certo distanciamento do nosso eu com o propósito de destacar as coisas que estão no “fora” desse espaço. Ainda que reconhecendo o caráter efêmero da visão e as mudanças frequentes imputadas pela velocidade, elas nos dão, segundo Certeau, “a impressão de realidade”, mesmo considerando que tanto o espectador viajante do trem quanto as coisas externas permanecem fixas em seus lugares. No entanto, elas, através da visão, estão continuamente interagindo ao longo da viagem. Desse modo,

A vidraça e a linha férrea repartem de um lado a interioridade do viajante, narrador putativo e, do outro, a força de sê-lo, constituído em objeto sem discursos, poder de um silêncio exterior. Mas, paradoxo, é o silêncio dessas coisas colocadas à distância, por trás da vidraça que, de longe, faz as nossas memórias falarem ou tira da sombra os sonhos de nossos segredos. O isolador produz pensamentos com separações. [...] É necessário esse corte, para que nasçam, fora dessas coisas, mas não sem elas, as paisagens desconhecidas e as estranhas fábulas de nossas histórias interiores (2007, p. 195).

Nesse sentido, o filme, como pensamento em movimento, é um pretexto para aguçar nossa sensibilidade e mobilizar nossa inteligência. Podemos imaginar que Varda e JR quiseram justamente ter consciência da viagem; e nela, despreziosamente, nos conscientizam de que um prazer estético da viagem é possível e que, ao final desta, recomeça, como diz Certeau, “o corpo a corpo com um real que desaloja o espectador, privado de trilhos e vidraças” (p. 197), mas que convida a uma suspensão provisória do real, a novas viagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa maneira, a viagem dos dois artistas é uma jornada de descobertas, de documentação do “vivido bucólico” e de sensibilização, pela ação artística, para o lugar que os gestos mínimos, a memória e o imaginário social ocupam no cotidiano e se expandem para a vida. Sem a pretensão de uma viagem edificante e útil do ponto de vista subjetivo, eles intentam uma reciprocidade condicionada a essa visão subjetiva, mas também complementar das circunstâncias que



envolvem o viver coletivo. Afinal, como nos diz Renato Barilli, “todo o horizonte fenomenológico nasce para defesa e reivindicação dos aspectos culturais que são peculiares às várias intervenções humanas, contra o risco de uma redução naturalista a que em numerosas ocasiões foram submetidos” (1995, p. 168).

A viagem é, para ambos, uma experiência intensa, no contato com o imprevisível, o inédito, o estranho, mas, apesar disso, há o hiato, o intervalo, que a faz ser também pensada por eles nos momentos a dois, uma viagem também contemplativa na qual contemplam as paisagens – visíveis e invisíveis. Nesse sentido, a viagem é renovada pela reflexão e é prolongada enquanto fenomenologia do sensível. Ambos fazem da viagem uma experiência perceptiva e criativa e nos proporcionam com suas experiências uma metaexperiência estética, uma vez que vivenciamos, enquanto espectadores, de modo virtual, a viagem concreta deles, com eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARILLI, Renato. *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Cristian; JESUS, Samuel de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. *Ars*, São Paulo, 7, n. 16, 2010. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ars/a/xDQFbQP6B7zY33CgxLndQKG/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 23 maio 2021.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, v. 1. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

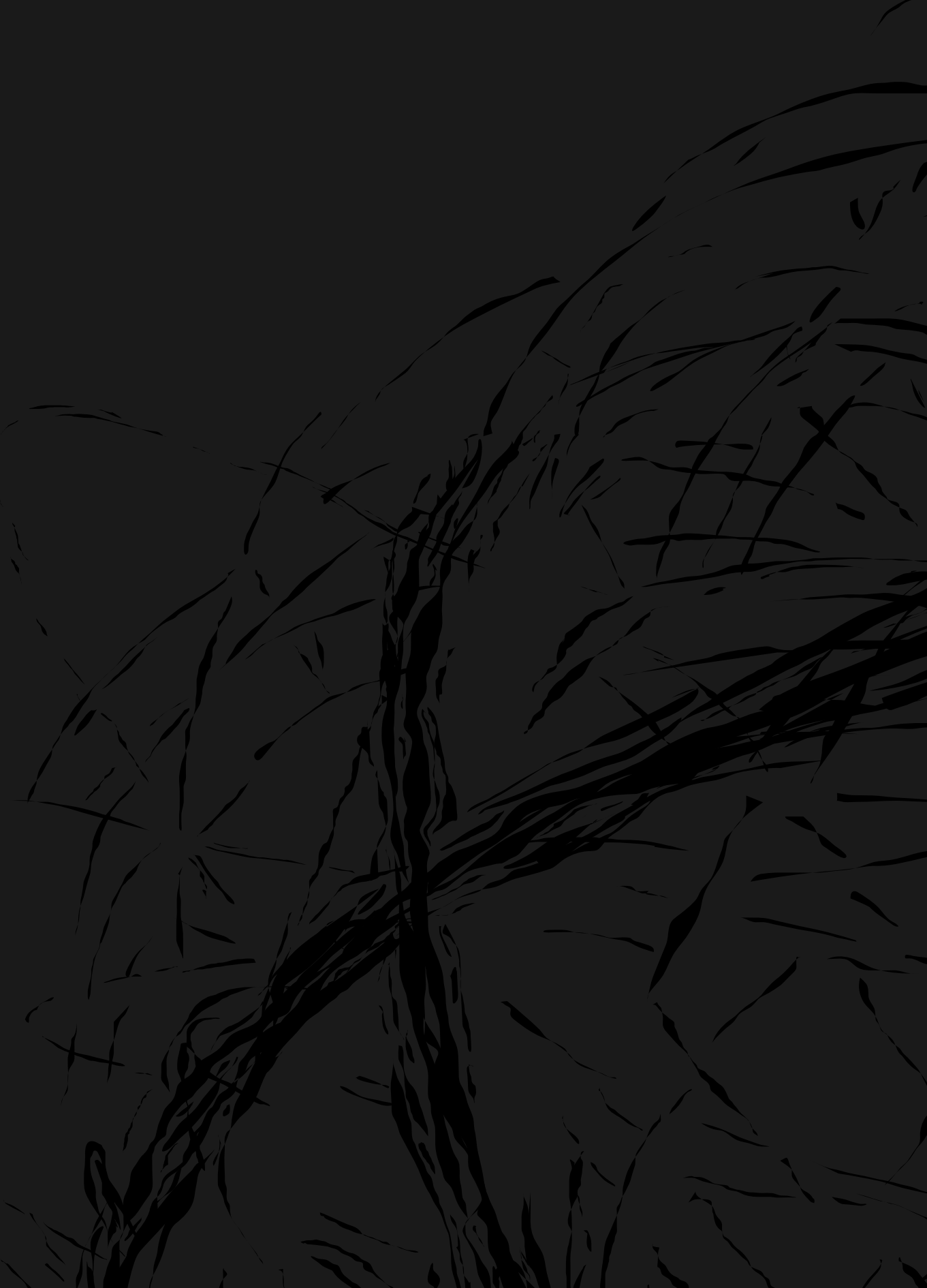
FERREIRA, Carlos Melo. *As poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Porto: Afrontamento, 2004.

JR. *Préfacé par François Hébel*. Paris: Pyramyd, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Rita Márcia Magalhães Furtado é professora associada na Universidade Federal de Goiás (UFG), vinculada à linha de pesquisa Cultura e Processos Educacionais do PPGE/FE/UFG. Coordenadora do Nevada (Núcleo de Estudos e Pesquisa em Violência, Infância, Diversidade e Arte) e pesquisadora do Gepeiap.





PARTE V
Migrações,
peregrinações
e derivas



Travessia do leito seco do rio Vaza Barris, Caminhada dos Umbuzeiros, Uauá - Bahia. Foto: Sarah Hallelujah, 2018.





PEREGRINAR É NARRAR COM OS PÉS: NARRATIVA E MEMÓRIA NOS CAMINHOS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAROLINA SOUZA

RESUMO

O artigo estuda o papel da mídia na transmissão e na atualização das memórias coletivas relativas à peregrinação a Santiago de Compostela, na Espanha. A análise das narrativas revela que: a mídia, por meio da narrativa jornalística, reforça e também atualiza as memórias da peregrinação, principalmente em forma de símbolos associados à sua história; a motivação está relacionada ao apego às tradições, aos valores e aos costumes que mantêm as pessoas conectadas às memórias e identidades; e a memória é um componente de inserção identitária e uma ferramenta que gera o sentimento de continuidade e coerência de um grupo em constante processo de atualização.

INTRODUÇÃO

Os Caminhos de Santiago estão entre as três principais rotas de peregrinação cristã desde o século IX – as outras têm como destino Roma e Jerusalém – e, após um período de declínio de popularidade, voltaram a adquirir grande número de adeptos nos anos 1980 e 1990. Os Caminhos de Santiago tornaram-se o Primeiro Itinerário Cultural Europeu em 1987 e Patrimônio da Humanidade, na Espanha, em 1993, e na França, em 1998.

Os Caminhos de Santiago tornaram-se rotas de peregrinação, inicialmente, com o objetivo de adoração dos restos mortais de Santiago Maior, apóstolo de Jesus Cristo. O desenvolvimento e a história dos mais diversos caminhos (Português, Francês, Sanabrês, Inglês, do Norte, Primitivo, Finisterra, Via da Prata)

demonstram a atualização da tradição cristã como forma de veneração jacobea até os múltiplos sentidos e motivos que impulsionam atualmente os peregrinos a realizarem algum dos Caminhos. A tradição de caminhar tendo como meta o sepulcro do apóstolo iniciou-se na Idade Média e hoje apresenta renovadas representações para a memória associada ao processo peregrinatório.

Para Caballero (2011), a tradição sustenta que Santiago Maior foi à *Hispania* com o objetivo de pregar a mensagem de Cristo, mas ao retornar à Palestina foi morto e se tornou o primeiro apóstolo mártir. Seus restos mortais foram levados por discípulos de volta ao mundo romano ocidental, chegando até a *Gallaecia*, e descobertos após a invasão muçulmana por Teodomiro, bispo de *Iria Flavia*. No reinado de *Alfonso III*, século VII, a crença e o culto à sepultura de Santiago consolidou-se e legitimou-se na cidade de Compostela, com a obra *Breviarum Apostolorum*, que falava sobre a pregação de Santiago na região. O autor afirma que o Caminho de Santiago teve muita repercussão no mundo medieval hispânico, pois as autoridades buscaram benefícios políticos e socioeconômicos que se estenderam em um processo de consolidação e dinamização da monarquia leonesa, tendo a sede compostelana como um símbolo da elevada dignidade eclesiástica no contexto das Reformas Gregoriana e Cluniaca.

Dunn (2015), ao pesquisar os signos históricos e modernos do peregrino, avalia que, desde o século X, quando houve uma massificação da peregrinação nos Caminhos de Compostela, os fiéis ao decidirem iniciar a caminhada tinham que participar de uma cerimônia na qual recebiam o cajado e uma bolsa abençoados. No ritual eclesiástico, era ofertado ao peregrino a bolsa, afirmando tal elemento como símbolo da peregrinação, para que fosse considerado digno de penitência e purificação, castigado e purificado com a interseção de Santiago; e que com a jornada concluída pudesse voltar a salvo e com prazer. Da mesma forma, era dado o cajado que deveria servir como suporte para a jornada e para o esforço empenhado na peregrinação, pois assim se acreditava que o peregrino era capaz de superar todos os percalços do “inimigo”, chegando com segurança ao santuário.

A igreja, segundo a autora, mantinha o controle do espírito e da intenção das peregrinações e determinava que aqueles que carregavam o cajado e a bolsa seriam os “verdadeiros” peregrinos e, por isso, podiam receber ajuda de qualquer instituição eclesiástica ao longo do caminho, como igrejas, hospitais



e monastérios. Reconhecidos como homens em busca de perdão, com votos de piedade e penitência, o peregrino passou a assumir identidade visual que representava tais características.

Torras (2012) explica, por meio da análise das iconografias de São Tiago no medievo, que a concha ou a vieira constituíram-se como os atributos mais emblemáticos da imagem do santo e que sua incorporação parece estar mais ligada à religiosidade popular do que uma construção doutrinária da alta esfera eclesiástica. Para o autor, a vieira permanece no imaginário da peregrinação como resultado de uma prática popular como a de levar para a casa uma recordação de um lugar visitado ou de uma conquista realizada. Como resultado, a autora notou que ao longo dos séculos, havia um processo que ela designaria como sinédoque, no qual todos os significados figurativos da imagem do apóstolo convergem na vieira como atributo. Assim, esse símbolo trata-se de um protagonista da viagem, não só no espaço, das costas galegas ao lar do peregrino medieval, mas também ao longo do tempo, desde a Idade Média até os dias de hoje.

Pullan (2017) disserta sobre a formação cultural da vieira de Santiago e ressalta que o símbolo era objeto com presença recorrente ao longo da Europa na Idade Média, representado em diversas iconografias barrocas e que, na região, possuía sua popularidade pela proximidade com as praias galegas e com os mercados a beira-mar. Segundo o livro I do *Liber Sancti Jacobi* (2001), o par de conchas representa os dois lados da caridade cristã e relaciona as marcas da vieira com os dedos dos peregrinos. Ainda como determinado pelo manuscrito, a vieira era costurada na roupa do peregrino no fim de sua caminhada, para que ao voltar à sua casa fossem demonstradas a exaltação e a honra pelo santo e como forma de memória por se ter finalizado uma grande jornada.

PEREGRINAÇÃO, NARRATIVA E MEMÓRIA

A peregrinação consiste em um fenômeno de práticas culturais e históricas que originalmente apresentava uma finalidade atrelada à religiosidade, mas que atualmente assume características de uma jornada física e espiritual, na qual se pressupõe uma busca a partir do deslocamento ritualístico e, por vezes, sagrado. Para Steil (2003), as peregrinações incorporam diversos discursos e visões de mundo, nas quais compõem os seus rituais, em uma combinação de

pessoas, textos e lugares. Tal combinação caracteriza-se também por ser um ponto de identidade na peregrinação, o qual oferece poder de autoridade a esse acontecimento. Para o autor,

Esses elementos – “pessoa”, “lugar” e “texto” – coincidem nos eventos de peregrinação que se apresentam como depositários de tradições míticas e históricas atualizadas por seus peregrinos e demais agentes religiosos mediante a invocação de suas crenças, a veneração de suas imagens e a performance de seus rituais. Cada peregrinação, no entanto, pode enfatizar um ou mais desses elementos (STEIL, 2003, p. 47).

Steil e Carneiro (2008, p. 113) apontam para o processo de atualização das peregrinações, nos quais os sujeitos incorporam o turismo como forma de mediação com o sagrado, que por sua vez absorvem fatores de lazer, consumo e marketing. Enquanto antes o esforço físico estava ligado aos instrumentos de penitência e sacrifício para alcançar o perdão de Deus, atualmente a jornada apresenta como intuito o encontro de algum tipo de espiritualidade que está ligada à compreensão de si próprio. Nas novas peregrinações, os corpos dos peregrinos e a natureza aparecem como lugares privilegiados de contato entre o eu e o espiritual.

Coleman (2012), que investiga a peregrinação como um fenômeno social com características de réplica ou mimese de um enquadramento da memória, expõe que o ato de peregrinar é uma lembrança do passado com realização performática no presente. Para o autor, as peregrinações estabelecem pequenos mundos sociais, nos quais os sujeitos constituem pontes entre a experiência individual e as memórias coletivas. Ao se colocarem em movimento, os peregrinos criam um ritual que é ao mesmo tempo real e imaginário, que se apresenta no presente como um passado mítico.

A relação entre os peregrinos e o passado é avaliada, segundo o autor, por meio da categorização dos sujeitos em um “espectro mimético”, que analisa as perspectivas e práticas que sugerem a referência da memória e da tradição passíveis de recuperação de acontecimentos históricos no presente. Para compreender essa relação, o autor observa como os discursos de memória são invocados e produzidos de forma narrativa e dialógica.

As sucessões de lembranças alteram-se pelas mudanças produzidas nos meios coletivos, de modo que as unidades de recordação se transformam em



multiplicidade de lembranças (HALBWACHS, 1990; POLLAK, 1992). A memória coletiva é, dessa forma, uma memória orgânica do indivíduo que opera no âmbito sociocultural e, também, uma possibilidade de criação de uma versão compartilhada do passado, resultado da interação entre membros do grupo, da comunicação social e, especificamente, da mídia.

Como coloca Casalegno (2006), dividir uma memória é compartilhá-la em conjunto e é por meio da narrativa que conseguimos restituir as experiências. Dessa maneira, a narrativa assume caráter fundador, pois, além de suplente da experiência compartilhada, é também participante da fundação da memória coletiva. Uma memória comum forma-se a partir das informações enviadas por membros de um grupo social que nutrem um sistema único, por meio da narrativa.

Ao citar a narrativa noticiosa, Ricoeur (1994) articula a sedimentação de padrões existentes anteriores à novidade. Segundo o autor, a ligação entre a tradição e os esquemas narrativos de conhecimento do narrador e do leitor possibilita notar e entender o desvio, a inovação, o que surge de novo. A existência da novidade, característica primeira da narrativa jornalística, só é possível se constituir a partir de uma base cultural que gera no receptor da mensagem as expectativas impostas pelo narrador no processo de mediação.

Nora (1993) explica que há uma necessidade de criar lugares, físicos ou simbólicos, com o objetivo de externalizar a memória compartilhada. Para o autor, esses locais surgem para que se mantenham tradições, garantindo a identificação do ato e do sentido da experiência do passado. Dessa forma, nota-se, nas narrativas memoriais, a presença de símbolos, signos e significados que remetem aos lugares de memória que incentivam o desenvolvimento de rastros e restos como marcos testemunhais do passado.

ANÁLISE E RESULTADOS

Como proposta metodológica, este trabalho utiliza a hermenêutica ricoeuriana (RICOEUR, 1978) para a análise de dois grupos de *corpus*. O primeiro constitui-se de quatro notícias de jornais do Brasil e de Portugal – *Folha de S.Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã* e *Público* – e o segundo abarca as narrativas das respostas de 35 peregrinos brasileiros e portugueses no Caminho de Santiago de Compostela.

A pesquisa observou nas narrativas jornalísticas e peregrinas, conforme Pollak (1992) e Halbwachs (1990), que a memória se constitui como um instrumento de reconfiguração do passado, ou seja, um enquadramento do passado a partir das demandas do presente. A interação entre agentes concretos e abstratos da narrativa evidencia como se desenvolve a vinculação das experiências entre os indivíduos e sua coletividade (HALBWACHS, 1990; POLLAK, 1989; CASALEGNO, 2006). Demonstrou-se que há relação entre os agentes da narrativa e a memória da peregrinação, em processo de identificação do agente com seu grupo social.

Com base nas análises empreendidas e no amparo teórico, percebeu-se que a memória, ainda que ancorada no passado, necessita do impulso do presente para ser incitada. De modo similar, a narrativa jornalística – baseada no relato do presente – é um meio de transmissão “atualizada” da memória coletiva.

O estudo da configuração narrativa expôs que os acontecimentos narrativos (grupo 1) são o impulso do presente para a rememoração na narrativa noticiosa. O jornalismo torna-se, assim, responsável por oferecer à experiência humana dimensão memorável, dotada de sentido na inserção do sujeito em um contexto social e identitário.

As memórias reforçadas pela narrativa jornalística apresentam-se, principalmente, em forma de símbolos associados à história da peregrinação. Esses símbolos representam a identidade dos peregrinos construída ao longo do tempo. A vieira, o cajado, a Compostela, a Credencial do Peregrino, as setas amarelas e as expressões *Ultreia e Buen Camino* revelam a manutenção da memória dos Caminhos de Santiago presentes nas narrativas jornalísticas e reforçadas pelas narrativas dos peregrinos.

Práticas, rituais e comportamentos específicos também foram observados nos textos em investigação. Dormir em albergues, carregar por muitos quilômetros os próprios pertences, abdicar do luxo, compartilhar o pouco que possui, fazer refeições com pessoas desconhecidas, desenvolver a compaixão e ajudar o próximo são alguns dos comportamentos que ainda se encontram presentes na memória da peregrinação, segundo as narrativas analisadas.

A narrativa peregrina (grupo II) demonstrou que a motivação e o resultado da realização do caminho apresentam dois tipos de relação com os conceitos de memória estudados neste trabalho: a manutenção das memórias do caminho; o apego às tradições, aos valores e aos costumes que mantêm as pessoas



conectadas às memórias e às identidades. O discurso dos peregrinos revelou que as principais mudanças têm relação com as questões da motivação para a realização do caminho, pois as narrativas sobre as peregrinações são atualizadas a partir de novas perspectivas da memória.

Muitas tradições construídas ao longo da história da peregrinação ainda estão presentes para os caminhantes da contemporaneidade. Denota-se, assim, a necessidade de manter a conexão com a memória coletiva e com a formação da identidade peregrina. Além dos emblemas, como símbolos de memória – ou ainda como lugares de memória – comportamentos também são repetidos desde o início das peregrinações na Idade Média. Enquanto narrativa, a peregrinação absorveu um reconhecimento de imanência do sagrado atribuindo-lhe característica de atratividade, que ajuda na construção da identidade e da memória tanto da ação narrativa (o caminhar) quanto do agente da intriga (peregrino).

Com base em Coleman (2012), a investigação do grupo II notou que, em muitos casos, o que leva a pessoa a realizar a peregrinação é a necessidade de sentir a estabilidade do caminho em relação ao mundo e ao tempo. O caminhante adere aos valores de forma performativa à medida em que encarna a identidade do peregrino tanto individualmente quanto como pertencente ao grupo social dos peregrinos. O autor afirma que as narrativas da peregrinação funcionam como alegorias do que era feito no passado, de modo que tal repetição passa a ter um significado diferente do primeiro, apresentando nova carga interpretativa, influenciada por sua realização no presente. Esses aspectos passam a integrar a ação do peregrino, quando, por exemplo, ele faz caminhada seguindo os “mesmos passos”, passando pelos mesmos caminhos, usando os mesmos símbolos e rituais, porém sempre renovados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABALLERO, Guillermo Fernando Arquero. El Liber Peregrinationis como fuente para la historia del Camino de Santiago y de las sociedades medievales. *Ab Initio*, v. 2, n. 4, p. 15-36, 2011.

CASALEGNO, Federico. *Memória cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

COLEMAN, Simon. Memory as Absence and Presence: Pilgrimage, Archeology and the Creativity of Destruction. *Journeys*, n. 13, v. 1, p. 1-20, 2012.

DUNN, Maryjane. Historical and Modern Signs of “Real” Pilgrims on the Road to Santiago de Compostela. In: SÁNCHEZ, Samuel Sánchez y; HESP, Annie (Eds.). *The Camino de Santiago in the 21st Century: Interdisciplinary Perspectives and Global Views*, v. 5. New York: Routledge, 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LIBER *Sancti Jacobi*. Trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Houry. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n.10, p. 7-28, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista de Estudos Históricos*. n. 5, v. 10, p. 200-215, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista de Estudos Históricos*. v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PULLAN, Wendy. Tracking the Habitual: Observations on the Pilgrim’s Shell. In: DAVIES, Paul; HOWARD, Deborah; PULLAN, Wendy. *Architecture and Pilgrimage, 1000-500: Southern Europe and Beyond*. New York: Routledge, 2017.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. H. Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978 [1969].

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo 1)*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

STEIL, Carlos Alberto. Peregrinação, romaria e turismo religioso: raízes etimológicas e interpretações antropológicas. In: ABUMANSUR, Edin Sued (org.). *Turismo religioso: ensaios antropológicos sobre religião e turismo*. Campinas: Papyrus, 2003. p. 29-54.

STEIL, Carlos Alberto; CARNEIRO, Sandra de Sá. Peregrinação, turismo e Nova Era: caminhos de Santiago de Compostela no Brasil. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 105-124, 2008.

TORRAS, B. Do apóstolo ao peregrino: a iconografia de São Tiago na escultura devocional medieval em Portugal. *Medievalista*. n. 12, 2012.



MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Carolina Souza é doutoranda em História Contemporânea pela Universidade de Coimbra e mestre em Jornalismo e Comunicação pela mesma universidade. Graduada em História pela Universidade de Brasília e em Jornalismo pelo Centro Universitário lesb. Linhas de pesquisa: memória, narrativa, discurso e identidade.



A ESTÉTICA BEIRA DE ESTRADA EM BRASÍLIA

CÍCERO PORTELLA

RESUMO

Quem viaja por terra pelo Brasil conhece a cidade de beira de estrada. Proponho comentá-la como um tipo estético e tentar perceber como o urbanismo de Brasília reproduz algo dessa experiência em seu território. A estética da beira pode ajudar a entender também o conceito de “escala” utilizado por Lucio Costa, *a posteriori*, para explicar o plano original da cidade. Para além da capital, a categoria da beira permite pensar na relação elementar que há entre os caminhos e as cidades, ou entre as viagens e os pousos – ou seja, no modo como as viagens fundam cidades, e vice-versa.

INTRODUÇÃO: UMA ESTÉTICA DA BEIRA

A cidade é o correlato da estrada.
Ela só existe em função de uma circulação e de circuitos.
(DELEUZE; GUATTARI, 1997)

Quem viaja por terra pelo Brasil conhece a cidade de beira de estrada. Aqui eu proponho percebê-la como um tipo estético e tentar notar como o urbanismo de Brasília – sobretudo o Plano Piloto (PP), mas não só – reproduz algo dessa experiência em seu território.

Em primeiro lugar, o que seria a cidade de beira de estrada? O objetivo aqui é menos uma classificação científica do que uma aproximação sensível, já que nem o conceito de *cidade* hoje se sustenta com clareza analítica.

A relação entre os caminhos e as cidades já foi notada por diferentes autores, como Henri Lefebvre ou Fernand Braudel, que ressaltam sobretudo o modo como as cidades florescem nos cruzamentos dos caminhos, nos nós das redes de trocas territoriais. A cidade de beira é a urbanização que acontece fora dos cruzamentos, marcada pela preponderância de um só eixo.

Os urbanistas Antonio Carpintero e Rodrigo Faria (2012) sugerem que, no Brasil, esse tipo urbano surgiu já no período colonial, nos postos de abastecimento dos tropeiros, onde se poderia trocar uma tropa de burros por outra descansada, o equivalente dos postos de gasolina no século XX. É interessante, ainda, a definição que os autores fazem da “cidade do sertão”, caracterizada pela dispersão na paisagem, um tipo que também sobrevive em Brasília. Podemos pensar em uma relação entre os dois tipos: a cidade de beira em alguns casos pode ser o rosto de uma urbanização sertaneja, rarefeita.

Essa genealogia da beira como suporte da passagem indica uma contingência frágil, sujeita às mudanças nos caminhos e modos de transporte. O antropólogo Lévi-Strauss, em suas viagens pelo Brasil, notou que alguns povoados fluviais foram liquidados pelas estradas de ferro, assim como “a navegação a vapor, que encurtou os trajetos, matou pelo mundo afora portos de escala outrora famosos” (1996, p. 107), e pondera que a aviação provavelmente faria o mesmo com alguns trajetos terrestres.

Do ponto de vista formal, o tipo *máximo* da cidade de beira de estrada seria uma urbanização linear cujo tecido estivesse inteiramente disposto ao longo da beira da pista, sem profundidade ou interior, o puro amparo da passagem. Uma ecologia urbana sustentada por aquele fluxo, como as matas de galeria que acompanham uma vereda. O *habitat* dos ribeirinhos da estrada são os postos de gasolina, os restaurantes e os hotéis, concreções do capital que passou por ali.

Se Reyner Banham (2013, p. 3) diz que a linguagem de Los Angeles é o movimento, na beira, essa linguagem atropela o isolamento sertanejo, criando uma assimetria entre a força da estrada e a força do local. Diferentemente do angelino, o sertanejo sabe que é periférico. A cidade de beira pode crescer, ganhar profundidade, expandir em ruas e quarteirões, mas não encontra força equivalente à estrada, que atropela os demais fluxos. Se encontra, deixa de ser beira.

Como descreve Milton Santos sobre a integração do território brasileiro ao mercado internacional: “tudo é disposto para que os fluxos hegemônicos corram livremente, destruindo e subordinando os demais fluxos” (SANTOS, 2008, p. 31). A urbanização de beira é menos planejada como habitação do que subproduto espontâneo da relação entre as atividades produtivas que se dão alhures. Uma cidade que é sempre caminho, nunca destino final.

É um tipo urbano talvez adaptado para (mal) abrigar os redundantes, o exército de reserva de mão de obra que acompanha a flutuação da economia regional ou nacional, que vive fora dos grandes centros mas acompanha a maré que pode levá-lo para outros lugares.



Se podemos imaginar que, em geral, a cidade é o centro do mundo para seus habitantes, esse pode não ser o caso para o morador de beira, que sabe que o centro do mundo deve estar em algum outro lugar ou pelo menos vive a experiência de um centro duplo – o seu e o dos que passam. Nesse sentido, a beira tem algo de uma experiência radical do colonizado, que sabe estar submetido a uma economia que ele não comanda e, por isso, a outro sistema cultural. Uma *consciência periférica*, que não chega a ser uma “consciência dual”, como a descrita por Du Bois (2021, p.23), mas que também é um descentramento.

O centro da cidade de beira é a estrada, um centro em movimento. Por isso, apesar da aparente imobilidade local, a cidade de beira também pode ser vivida como passagem por seu habitante, que talvez tenha nascido em outro lugar e queira envelhecer ainda em um terceiro.

Vida em movimento também porque essa imobilidade aparente pode esconder uma urbanização intermitente, aquilo que Lévi-Strauss chamou de “vilas de domingo”, que ficam fechadas a semana inteira e são reanimadas em dia de feira ou festa, quando os habitantes dispersos no território se reúnem – uma vila de eventos, eventual.

Se uma coisa se conhece pelos limites, quando é que a beira deixa de ser beira e vira simplesmente cidade? Talvez o melhor caminho seja uma compreensão pela intensidade – não buscar um limite preciso, numérico (número de habitantes ou de cruzamentos, tamanho dos quarteirões ou altura dos prédios etc.), mas uma consistência diferente que a cidade ganha quando rompe aquela assimetria da passagem de atropelamento e ganha certa autonomia. Não uma definição analítica, mas uma experiência sensível, que pode ser clara, ainda que confusa – estética, portanto.

Embora os exemplos rodoviaristas paradigmáticos de Los Angeles (já citado) e Las Vegas (Venturi e Scott Brown) sejam interessantes, a referência aqui não é tanto a novidade das megalópoles americanas motorizadas, mas as sobrevivências de uma urbanidade sertaneja, rarefeita e pré-moderna.

BRASÍLIA: ESCALA SEGREGÁRIA E A BEIRA COMO TERMOESTATO DA DENSIDADE

A cidade americana não é mais a cidade-fortim da conquista.
Ela será a cidade geográfica e climatérica.
(CARVALHO, 1930)

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador.
(GUIMARÃES ROSA, *Grande sertão: veredas*, 2001 [1956])

E o que isso tem a ver com Brasília? Por brevidade, vou me ater a duas situações: a experiência da via primária (o Eixão) e, principalmente, a experiência das entrequadras, as vias que delimitam as superquadras. Minha proposta de leitura é que, em vez de ser propriamente uma única cidade, o Plano Piloto de Lucio Costa foi pensado como uma rede de comunidades de beira de estrada.

A primeira experiência, do Eixão (efetivamente uma estrada, a DF-002), é central: cruza inteiramente o Plano Piloto pelo centro, dividindo-o em duas bandas, e permite atravessar o PP como se fosse uma cidade de beira, ou seja, sem a sensação de interrupção da passagem normalmente causada pela congestão urbana quando se chega a uma cidade – o viajante distraído periga seguir viagem sem notar que passou pela capital.

Fundamental para essa experiência de passagem é o truque de esconder os prédios atrás das árvores, que faz com que as beiras do Eixão pareçam o sertão de Guimarães Rosa, onde se pode torar por léguas sem topar com casa de morador. Definição, aliás, que corrobora aquela ideia de urbanidade rarefeita da cidade sertaneja, diluída no território.

Essa percepção de um sertão roseano, portanto, é dada pela via primária. Mas a estética da beira ainda mais idiossincrática é criada pelas vias das entrequadras, que partem do Eixão ou das vias secundárias, paralelas ao Eixão e são componentes do circuito das Superquadras, o módulo que estrutura o eixo residencial do PP.

As entrequadras são pequenos trechos de rua de comércio e serviços que existem entre as superquadras e aquilo que mais se aproxima da experiência linear de passagem das cidades de beira. Originalmente, eram introvertidas (voltadas para o interior da quadra), mas, com os anos, espontaneamente se voltaram para fora, quebrando o isolamento da quadra e adquirindo esse caráter de passagem, oferecendo um rosto para o passante, como se toda superquadra fosse uma comunidade sertaneja que tem na entrequadra comercial seu rosto, sua beira.

Como bem observa o urbanista Philippe Panerai:

Por mais moderna ou modernista que seja, essa distribuição parece também uma reminiscência ou uma reinterpretação dos bairros das cidades pré-industriais organizados em torno de uma praça que reúne as instituições (igreja, prefeitura), os equipamentos (escola, correios) e o comércio. Brasília, a grande cidade moderna, torna-se assim a associação de uma série de unidades de vizinhança pensadas para funcionar no registro bucólico de um vilarejo reinventado, para o qual Planaltina, localizada a pouca distância, poderia fornecer um bom exemplo.



Às análises de Houston, que enfatizam com justa razão as rupturas que a cidade modernista introduz em relação à herança pré-industrial, podemos acrescentar uma leitura que busca as continuidades, as permanências, as reinterpretações [...] conservam uma lembrança nostálgica e mítica das comunidades pastoris que tentam reinventar (PANERAI, 2006, p. 167).

Essa atenção às continuidades é coerente com o papel ambivalente de Lucio Costa, elaborador da novidade moderna, mas também, ao mesmo tempo, do patrimônio histórico. Diferentemente de Corbusier, que preconizava uma ruptura radical com a tradição, obcecado pela libertação do peso do passado, o moderno brasileiro estava mais preocupado com uma construção nacional do que com uma desconstrução. Não por acaso, o movimento articulou-se bem com outra máquina ambígua: o “Estado-vanguarda” latino-americano, promotor de um reformismo conservador, descrito pelo historiador Adrián Gorelik (2005, p. 29).

Nessa busca de uma nova síntese, ou novo equilíbrio, o construtivismo arquitetônico foi a melhor expressão do desenvolvimentismo, a ideologia hegemônica que de certa forma une a bipolaridade do pós-guerra. A tentativa de conciliação entre o moderno e o tradicional encontra sua metassíntese na construção da capital rodoviarista, o que talvez torne mais compreensível a visão do Plano Piloto como uma rede de beiras de estrada.

A chave para entender o Plano Piloto é perceber que as superquadras, esses “vilarejos reinventados”, não são autossuficientes, mas pensadas em uma composição contrapontual de duas escalas: a *residencial*, das superquadras, e a *gregária*, da aglomeração central, onde efetivamente se tem a impressão de urbanidade. É como se a cidade fosse apenas o ponto de encontro no centro, e as residências ficassem fora da cidade, dispersas pelo território.

Os nomes das escalas são sugestivos: se a *gregária* é o contraponto da *residencial*, podemos presumir que a escala *residencial* é *segregária* – não em um sentido necessariamente elitista, mas no sentido de ser introvertida, em oposição ao polo extrovertido/*gregário*. Se a escala *gregária* é a congestão, a grande questão da escala *residencial* é o controle da densidade, e é aí que entra a estética da beira estabelecida pelas entrequadras.

O que faz a entrequadra – a rua da superquadra – parecer uma beira de estrada é uma técnica da interrupção que concentra a beira nas vias secundárias para deixar livre a via primária. Em vez de dispor as construções literalmente na beira da estrada (DF-002), o que faria do Eixão uma grande cidade linear (ao modo do espanhol Arturo Soria), a solução foi fazer uma série de nós (os trevos da técnica

rodoviária) que permitem ao Eixão seguir sem interrupções, atropelante, mas ainda assim ter várias beiras de estrada ligadas a ele.

Mais importante que liberar o Eixão, essa técnica cria um fatiamento da beira em trechos curtos, evitando uma grande rua corredor. Desse modo, a rua guarda aquela dinâmica de passagem provinciana, sempre curta, sem cruzamentos.

Voltando àquela pergunta que fiz antes: quando é que uma cidade de beira se torna cidade? Ou quando uma cidade pequena se torna grande? Essa resposta tornaria possível evitar a cidade grande ou evitar uma mudança de fase ou intensidade. Acho que esse era o objetivo de Lucio Costa: tentar manter certa intensidade de um modo de vida pré-industrial, e a resposta que ele encontrou foi essa técnica da *interrupção sistemática*, que permite um *controle de intensidade*.

Essa interrupção sistemática da rua corredor, fatiando-a em pequenos trechos, é um circuito que funciona como uma espécie de termostato da densidade, mantendo a frequência urbana dentro de determinada faixa de variação. Ao diluir a cidade em várias comunidades pequenas de beira, você consegue manter a sensação de cidade pequena, embora esteja no terceiro maior centro urbano do país.

A diferença fundamental entre a capital e as cidades que realmente são de beira é que, no PP, há uma sensação de centro de mundo que alivia aquela consciência periférica do morador subordinado aos fluxos alheios. Sensação construída em grande parte pela força da terceira escala, a monumental. Embora ainda em condição periférica na economia mundial, a monumentalidade cria uma consciência de certa autonomia cultural, ou pelo menos uma declaração de vontade construtiva dessa autonomia.

Por último, cabe um breve comentário sobre uma terceira experiência de beira, aquela criada pela enorme segregação territorial da capital. O PP hoje é praticamente um centro histórico onde mora uma minoria da população, mas que ainda concentra a maior parte das oportunidades de emprego. Isso gera uma outra dinâmica de estrada, um deslocamento pendular da viagem cotidiana para o trabalho.

Mas é relevante observar que a técnica de controle de densidade da superquadra, que eu chamei de *segregária*, não se mostra a principal causa da segregação socioespacial, já que o princípio da densidade não necessariamente se revela elitista (embora talvez o seja *tendencialmente*). Basta notar que seria possível conciliar as duas questões ao mesmo tempo – ou seja, promover uma inclusão territorial mantendo a mesma lógica da densidade. Conceitualmente é simples, mas não é simples politicamente. Talvez o melhor modo de demonstrar esse ponto seja perceber que uma política de terra mais inclusiva não apenas não seria contraditória com o PP, como poderia ser a melhor maneira de efetivar o



princípio contrapontual que anima o projeto original da cidade. A segregação em Brasília, portanto, parece ser menos fruto do desenho moderno dos anos 50, e mais uma consequência de decisões sistematicamente segregadoras tomadas ao longo de décadas de construção cotidiana e continuada da capital.

Faço esse ponto não para defender o PP, mas, pelo contrário, para criticá-lo com mais propriedade, porque um diagnóstico errado não ajuda. Acho importante notar que os problemas de Brasília vêm mais de nossa colonialidade do que de nossa modernidade, na medida que é possível separar as duas coisas.

Dito isso, acho importante entender as experiências estéticas diversas que compõem a paisagem da capital, para não a reduzir a uma simples variação local do modernismo europeu, e uma atenção às sobrevivências das territorializações sertanejas pode oferecer algumas outras chaves de leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANHAM, Reyner. *Los Angeles: a arquitetura de quatro ecologias*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

CARPINTERO, Antonio; FARIA, Rodrigo, Brasília, capital de Brasil. Desarrollo nacional y urbanismo (1930-1960). In: SAMBRICIO, Carlos (org.). *Ciudad y vivienda en América Latina 1930-1960*. Madrid: Lampreave, 2012.

CARVALHO, Flávio de. Uma tese curiosa: a cidade do homem nu. *Diário da Noite*, São Paulo, jul. 1930.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DU BOIS, W.E.B. *As Almas do Povo Negro*. São Paulo: Veneta, 2021.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*, 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PANERAI, Philippe. *Análise urbana*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Edusp, 2008.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Cícero Portella é mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.



O RETORNO DO LUGAR NA EXPERIÊNCIA DO VIAJANTE CONTEMPORÂNEO

TIAGO QUIROGA

RESUMO

No contexto da globalização as viagens parecem fundadas no valor constitutivo do espetáculo, em que predomina um ideal de viagem sem Terra, isto é, que vive da desarticulação entre a potência do lugar e o tempo nele vivido pelo viajante. Todavia, entre os efeitos da pandemia estaria o retorno do território como o *outro* do viajante contemporâneo. Dado o crescente apelo por saúde, o território deixa de ser mero princípio de fruição, passando à condição de perigo, representado agora pela diferença do lugar. Mesmo que impulsionada pela presença de uma morte iminente, tal alteridade reintroduz nas viagens o que estaria desde suas origens: a produção de fantasia.

INTRODUÇÃO

Espécie de paisagem mental a que frequentemente se recorre para designar *nossa* época, globalização é a expressão que vem reunindo, pelo menos desde as últimas duas décadas do século XX, um variado conjunto cultural que caracteriza nosso tempo presente. De caráter multifacetado, a palavra compreende uma miríade de interpretações, experiências e campos sociais. Ora, nesse conjunto podemos mencionar muito especialmente as mudanças empreendidas nas relações entre o ato de viajar e o território. A rigor, até a recente eclosão da covid-19, seria difícil imaginar o hábito de viajar fora da combinação entre uma economia política da velocidade (VIRILIO, 2014) – responsável pelo incremento da circulação de pessoas, bens e mercadorias –, o avanço das interfaces como novas superfícies-limite, em que a experiência do território se transforma progressivamente na paisagem atemporal, microprogramada e atópica da informação (VIRILIO, 2014), e os imperativos da indústria do conforto, especializada na venda da felicidade como um bem privado. De fato,

nas últimas décadas, o deslocamento nas alteridades dos territórios parece ter estado, de uma forma ou de outra, marcado pela cultura do espetáculo. Talvez menos vinculados ao devaneio e mais à compulsão generalizada por circulação e sensações, espécies de autotranscendência coletiva, tais deslocamentos parecem ter estado pouco afeitos às experiências em que viajar, como afirma Fernando Pessoa (1995), é o que nos permite *outrar-se*, ou seja, um tipo de experiência com o território que não se reduz a movimentos migratórios, encontrados tão facilmente em diferentes espécies de animais, mas que implica, em sua origem, a produção de *fantasia* (ROUANET, 1993).

VIAGEM E ESPETÁCULO

Na apresentação da importante obra de Gui Debord (2017), Christian Ferrer (2017, p. 7) afirma que um dos méritos do autor teria sido ser “um homem consciente das imagens”. Segundo ele, para além “de olhares que assimilam mansamente contínuas radiações de estímulos visuais” (p. 7), Debord teria conseguido *penetrá-las* mostrando como o espetáculo constitui um “modo predominante de distribuição corporal da energia psíquica” (p. 9) em nosso tempo. De acordo com Ferrer (2017, p. 9), Debord teria nos mostrado como “cada época requer a distribuição corporal da energia psíquica [em que] o alcance pessoal e social da memória, da visão e da imaginação está subordinado [...] ao organograma energético que a cultura inocula em cada corpo”. No entender do autor, desde meados do século XX, Debord nos teria mostrado como o espetáculo constituía um novo organograma energético de nossa época, respondendo por um reencantamento administrado do mundo, que então reconstruiria nossas relações com os territórios. De fato, afirma Debord (2017, p. 38), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Em seu entendimento, a particularidade das imagens não reside em *como* ou *no* significado que elas estabelecem, mas em sua capacidade de instaurar rede de relações cuja força, entre outras coisas, reorganiza tempo e espaço. No caso do tempo, “tanto como tempo do consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda sua extensão” (DEBORD, 2017, p. 129), tem-se o amplo desenvolvimento do imaginário do prazer ao qual se vincula imediatamente o ato de viajar. No segundo exemplo, o espetáculo atualiza a planificação urbana empreendida pelo capital, centrada no princípio da separação, reintegrando controladamente os indivíduos (DEBORD, 2017). Para o autor, se o processo de modernização perseguiu a retirada do tempo das viagens, ele também promoveria a exclusão



da “realidade do espaço” (DEBORD, 2017, p. 136) nos itinerários urbanos. Segundo ele, muito especialmente a partir dos meios de comunicação, atualiza-se o mecanismo de separação urbana que supunha “recuperar os indivíduos isolados como indivíduos isolados em conjunto” (DEBORD, 2017, p. 138). Ou seja, como resultado do esforço em diminuir a espontaneidade do encontro – uma das principais marcas da planificação burguesa empreendida no espaço urbano –, ele adverte, os meios de comunicação acabaram eliminando “a distância geográfica [mas] recolhe[ndo] interiormente a distância como separação espetacular” (DEBORD, 2017, p. 136). Em suma, com o avançar do processo de mediatização generalizada suprimem-se a rua, a autonomia e a natureza dos lugares em prol do “espetáculo [que] reúne o separado, mas o reúne *como separado*” (DEBORD, 2017, p. 47). Com isso, a arquitetura das cidades passa a estar orientada pelo ideal de *dispositivos urbanos* cujas dimensões geográficas já não podiam figurar separadamente do que seria uma nova *topologia eletrônica* (VIRILIO, 2014). Nesse cenário, portanto, as experiências de viagem, tomadas particularmente pela intensificação do sensorialismo generalizado, fizeram do território uma exterioridade espacial cuja vivência esteve largamente povoada por um conjunto de princípios ornamentais forjado no campo das imagens. Em outras palavras, dada a predominância de um ideal de viagem *sem território*, isto é, aquele que vive da desarticulação entre a potência do lugar e o tempo nele vivido pelo viajante, a produção de fantasia, como um dos principais substratos das viagens, seria uma daquelas dimensões que se teriam atrofiado no contexto globalizado.

A IRRUPÇÃO DA TERRA NO MUNDO

Hoje, todavia, com a disseminação do coronavírus, ainda que se radicalize a relação com o Outro nas redes telemáticas, observa-se também a revitalização do lugar como *acontecimento* na experiência do viajante contemporâneo. Como lugar entende-se o que Milton Santos (2005, p. 14) denomina o espaço da “interdependência e solidariedade do acontecer”; ou seja, ele não se resume aqui a um tipo de paisagem circunscrito à esfera do visível. De outro modo, trata-se de pensar a ideia de lugar como a “paisagem mais a vida nela existente; [...] a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade” (SANTOS, 1996, p. 73). A hipótese aqui apresentada, portanto, é a de que, se as viagens em geral estiveram fundadas no valor constitutivo do espetáculo, indiferentes ao lugar como o *outro* do sensorialismo generalizado, elas agora parecem voltar a incluí-lo para além do ideal de consumo em

seus imaginários. A eclosão da pandemia e o crescente apelo por saúde, impulsionado pelo viés sanitarista, fazem novamente do lugar o *outro* do viajante contemporâneo. Seja pela busca de locais ao ar livre, mais próximos à natureza, seja pelo ímpeto de evitar locais fechados e aglomeração, os novos tipos de cautela que orientam o viajante contemporâneo parecem recolocar, no território, a alteridade da viagem. Isso porque viajar, nesse caso, já não diz respeito apenas à intensificação de um princípio de fruição, mas, sobretudo, a um princípio de incerteza produzido pela alteridade do lugar. Como avança o vírus nesta ou naquela região, como determinados locais lidam com a pandemia ou, ainda, como determinados governos de diferentes países formulam políticas públicas no enfrentamento ao vírus são algumas das interrogações que passam a integrar os itinerários de viagem e que sugerem uma espécie de retorno do protagonismo do território no contexto das viagens contemporâneas. Em suma, viajar parece novamente uma experiência de estranhamento, ou mesmo um ato de coragem, uma vez que nos coloca diante do perigo representado pela diferença do lugar. A mudança advém da volta da Terra ao mundo provocada pela pandemia. De fato, como expressão da natureza, a morte esteve delimitada na hierarquia mundo e Terra, a qual, pelo menos até a eclosão do vírus, nos oferecia certa sensação de domínio sobre ela. A rigor, pode-se se dizer que era até objeto de certo desinteresse; afinal, no contexto da expansão da biopolítica, já não seria a morte, mas a vida, o alvo dos investimentos do poder (FOUCAULT, 1999). Por meio da contínua gestão do tempo presente, espécie de condição das economias pós-industriais, realizávamos um tipo de modulação do tempo que esvaziava a morte como *negatividade* que se subtrai a nossos desejos de domínio pela linguagem. Como parte da virulência dos regimes de programação, ela parecia até ter perdido sua condição atópica, decisiva para os quadros de estruturação da cultura (HAN, 2014). Em resumo, a conjuntura histórica que antecedeu a chegada do vírus parecia estar marcada pelo que Baudrillard (1996) denominou *dessimbolização* da morte, espécie de esvaziamento de seu valor enquanto *forma social*.

Hoje, entretanto, com a eclosão da pandemia, a hierarquia mundo e Terra parece se esvaír. Assim, é a própria morte que se desinstala de tal domínio – por isso a intensidade de sentimentos como os de finitude, existência e solidão (KRISTEVA, 2020). Todavia, a reinscrição da morte como outro atópico da cultura representa também uma possibilidade de nos reintroduzir na própria vida (HAN, 2014). Ou seja, de nos desinstalar do narcisismo contemporâneo, cujo desejo de liberdade ilimitada caracterizou especialmente as viagens, no contexto do espetáculo,



como um grande objeto de consumo. O acontecimento, decerto, não se dá sem sofrimento. De outra maneira, ele nos lembra da vulnerabilidade de nossa finitude. Essa mesma finitude, entretanto, parece reacender no homem sua dimensão encantada, fazendo com que volte a escutar o pensamento da Terra. Para além de exterioridade física, Terra é aquilo que se eleva por si mesmo, imanência transcendente, de onde brota o mistério do “dar-se da realidade enquanto se retrai e retira nas realizações” (CARNEIRO LEÃO, 2000, p. 108). Enquanto experiência de “dar-se à medida e à proporção que se retrai”, é o mistério o pensamento da Terra; e, pelo trabalho, os homens dele participam. Ou seja, significando o aparecimento e o retraimento do mistério, os homens participam do pensamento da Terra, e a face mais visível de tal participação é a própria produção da cultura. A cultura, portanto, como expressão da diversidade dos modos de ser interpretante do homem, definido necessariamente na atividade (incessante) de trazer do ainda invisível ao visível. Condição que é uma *produção*, pois implica trazer do não vigente ao vigente (HEIDEGGER, 2001). Entretanto, isso não diz respeito apenas à confecção artesanal ou à composição de objetos, mas, sobretudo, aos diferentes modos de ser em que a cultura é a comunhão dos homens com a Terra. A cultura, enfim, como alteridade mágica que vincula a existência dos homens a seus territórios e impede que a Terra seja confinada aos imperativos do consumo e da exploração.

CONCLUSÃO: VIAGEM, UM PRINCÍPIO DE FANTASIA

Ora, a mudança não é pequena. De fato, como condição de possibilidade para que o mundo se constituísse como um infinito sistema de dependências, a Terra nunca esteve ausente. Como proteção, sua presença sempre se deu como *força de oposição* aos empenhos do mundo em acionar seu sistema de dependências (CARNEIRO LEÃO, 2000). Todavia, ao longo do esforço antropocêntrico de produzir um mundo *sem* Terra, ela esteve circunscrita à exclusão inclusiva (AGAMBEN, 2010) como o outro da razão. Tal circunscrição, entretanto, se desfaz. Por isso, viajar volta a ser, antes de tudo, uma experiência antropológica, ou seja, um poderoso princípio de fantasia. Ainda que impulsionada pela presença da negatividade de uma morte iminente, a dimensão onírica da viagem passa a estar dada pelo retorno do princípio de incerteza característico da alteridade dos territórios, que já não se definem pela condição de paisagem, mas como expressão mágica da cultura como participação no pensamento da Terra. Na cultura krenak, do Brasil, tal aspecto fica explícito. Não apenas na etimologia que a define, em que está dada a comunhão homem-Terra – o prefixo *kre* significa

“cabeça”, enquanto o restante da palavra, *nak*, significa “terra”, indicando *cabeça da terra* “como uma humanidade que não consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra” (KRENAK, 2019, p. 24) –, mas também na centralidade da atividade de sonhar, que para os Krenak não é algo que se realiza durante o sono, mas uma orientação prática de vida, que vale para o dia a dia. Nesse caso, como resultado de um rito de iniciação, o sonho é aprendido nessa cultura assim como crianças não indígenas vão à escola. Ou seja, ele é um modo de inscrição na vida, sem o qual a existência perde sua vitalidade. A rigor, lembra Krenak (2019, p. 23), nos povos da floresta não é difícil “encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidade”. Em síntese, afirma ele, como parte de culturas necessariamente centradas em cosmovisões, diversos são os povos indígenas que não conseguem efetivamente se orientar desvinculados do sonho (KRENAK, 2019). Ele é, antes de tudo, a condição de existência de povos cuja cultura implica necessariamente participação no pensamento da Terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Aprendendo a pensar*, v. II. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- FERRER, Christian. Prefácio. In: *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.



KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRISTEVA, Julia. L'humanité redécouvre la solitude existentielle, le sens des limites et la mortalité. Entrevista concedida a Stefano Montefiori. *Corriere della Sera*, Milano. 29 mars 2020.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Trad. Paulo Roberto Pires. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Tiago Quiroga é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. Coordenador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – Grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.



“UM VAI E PUXA O OUTRO”: MIGRAÇÕES INTERNACIONAIS EM PERSPECTIVA TEÓRICA E INTERDISCIPLINAR¹

ANDRÉA FREIRE DE LUCENA E LUCIANA DE OLIVEIRA DIAS

RESUMO

O esforço intelectual das autoras neste manuscrito ora apresentado foi o de textualizar a complexidade das migrações, estas que informam sobre os deslocamentos de pessoas pelo planeta como fenômenos socioculturais, econômicos, políticos e ideológicos. Desde a interdisciplinaridade, que considera as múltiplas possibilidades de aproximação do tema, buscou-se o alargamento de dimensões compreensivas e explicativas das teorias das migrações internacionais. Inicialmente, há uma organização das perspectivas interdisciplinares nos estudos sobre migrações e, em uma segunda seção, são discutidos alguns desdobramentos teóricos das migrações.

INTRODUÇÃO

As migrações que informam sobre os deslocamentos de pessoas pelo planeta são fenômenos eminentemente socioculturais, econômicos, políticos e ideológicos (DIAS; LUCENA, 2015) e, diante de interesses de pesquisa, são mais alcançáveis em sua complexidade a partir de uma aproximação interdisciplinar. Assim, a pressuposição da combinação de várias disciplinas, ou campos do conhecimento, que se convergem e se complementam para iluminar um tema a ser estudado, é o caminho mais adequado a ser

1. Uma primeira versão deste texto foi publicada pelas autoras como Capítulo 1 no seguinte livro: DIAS, Luciana de Oliveira; LUCENA, Andréa Freire. *O lugar da vida: por uma compreensão das migrações*. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017.

percorrido por quem persegue um conhecimento mais amplo, abrangente e aprofundado.

Gilbert Durand (1991) já advertia que os grandes criadores, ou inventores, o foram justamente porque não se adequavam a um esquema simpático a uma superespecialização. O antropólogo e filósofo Durand atentou-se, ao estudar a história da ciência, que o processo criativo é avolumado quanto mais próximo de uma interdisciplinaridade e, conseqüentemente, mais distante de uma especialização exagerada, que fragmenta o conhecimento em disciplinas.

Sob essa perspectiva, em contextos de pesquisa, são a partir de prismas mais interdisciplinares, que considerem as múltiplas possibilidades de aproximação de temas a serem estudados, que são alargadas dimensões compreensivas e explicativas de fenômenos socioculturais, políticos e econômicos, tais quais os deslocamentos humanos em processos migratórios. Atentas a esses pressupostos, desenvolvemos aqui uma escrita sobre perspectivas teóricas e interdisciplinares, a partir de uma pesquisa desenvolvida ao longo de quatro anos, intitulada "Goianos/as pelo mundo: fluxos migratórios internacionais e políticas públicas" e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg).

Uma postura investigativa aberta à interdisciplinaridade deve prevalecer, sobremaneira, se o que pretendemos compreender são os movimentos, fluxos, motivações e desejos de migrantes. Uma franca colaboração entre várias disciplinas oferece dispositivos analíticos mais eficazes para que se trabalhe com realidades como esta que foi narrada por um migrante goiano retornado sobre porque migrou para um lugar específico: "Geralmente onde trabalha brasileiro, sempre trabalha um ou dois, porque *um vai puxando o outro* e vai ficando mais fácil [...], todo mundo *buscando uma vida melhor*" (migrante retornado dos Estados Unidos, onde viveu por 8 anos).

PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES NO ESTUDO DAS MIGRAÇÕES

Olhares atentos do mundo têm presenciado, neste início da segunda década do século XXI, a continuidade de uma grande onda migratória. Os fluxos migratórios não constituem fenômenos recentes; os deslocamentos humanos pelo planeta marcaram, ao longo dos tempos, a humanidade como um todo. De fato, tais fenômenos são tão antigos quanto a própria humanidade que sempre empreendeu deslocamentos, sendo que estes têm sido responsáveis por uma



dinâmica do vivido. Não é demais chamar a atenção para o fato de que, além de antigas, as migrações são também extremamente multicausais. Dessa forma, as migrações expressam, além de sazonalidades, conjunturas e vontades individuais, também tendências, coletividades, solidariedades e reciprocidades. Esses múltiplos e complexos aspectos carecem de uma aproximação que seja, no mínimo, não redutora a disciplinas, teorias ou concepções herméticas do fenômeno em tela.

Quando pensamos em mobilidade humana, não há como desconsiderar uma ligação intrínseca entre esses processos e as dimensões históricas e também as estruturas socioeconômicas, culturais, políticas, religiosas e ideológicas. Esta sofisticada interrelação entre dimensões, em uma instância investigativa, nos habilita a apreender o processo de mobilidade humana como abrigo de uma espécie de “cultura da migração” (RÚA, 2009, p. 49). Os imaginários e significantes individuais e coletivos são tão permeáveis por esta modalidade de cultura da migração que poderíamos dizer que estamos diante de um complexo fenômeno sociológico que demanda, para sua leitura, lentes interpretativas múltiplas, ou melhor dizendo, uma postura altamente interdisciplinar e dialógica, para que seja melhor compreendido.

Brettel e Hollifield (2015) elaboraram um quadro explicativo que tenta estabelecer um diálogo entre sete áreas do conhecimento com a finalidade de compreender teoricamente o fenômeno migratório para além das disciplinas. No quadro proposto, eles destacam o que cada disciplina busca entender, o que toma como objeto. Assim, os autores informam que os antropólogos objetivam saber como a migração influencia as mudanças culturais e afeta a identidade étnica e os demógrafos investigam como a migração explica as mudanças populacionais. Os economistas buscam compreender a propensão a migrar e os efeitos da migração e os historiadores querem entender as experiências dos migrantes. Os estudiosos do direito procuram analisar como as leis influenciam a migração; os cientistas políticos perguntam-se quais são os motivos que fazem com que os Estados não consigam controlar os fluxos migratórios; e os sociólogos querem explicar a incorporação do imigrante.

Ao extrairmos as palavras-chave de cada disciplina mencionada aqui, temos cultura e identidade (antropologia), população (demografia), propensão e efeito (economia), experiência (história), leis (direito), Estado (ciência política) e incorporação (sociologia). Perceptível é que a propensão a migrar e o efeito da migração estão intrinsecamente ligados à população, cultura, identidade, leis, Estado, experiência e incorporação. Para entender, por exemplo, o porquê de

migrar, precisamos reconhecer que a explicação só é possível a partir da inter-relação dessas (e de outras) disciplinas. Mesmo que alguns pensadores tenham elaborado teorias ancoradas a uma disciplina, temos o desafio contemporâneo de considerar, para efeitos de estudo, as intersecções, pois, talvez, seja no alinhar dessas concepções que conseguiremos aprofundamentos e pensamentos necessários para compreender e explicar de maneira mais abrangente e aprofundada o fenômeno. Afinal de contas, como asseveram as historiadoras Christiane Harzig, Dirk Hoerder e Donna Gabaccia (2009), os estudos sobre migração devem ser interdisciplinares.

Ernst Ravenstein, em 1880, a partir da análise dos fluxos migratórios ocorridos no Reino Unido no fim do século XIX, ficou conhecido como o estudioso que apresentou os primeiros estudos empíricos sobre migração. Segundo esse geógrafo, a principal causa da migração é econômica: as pessoas tendem a se deslocar em busca de melhores condições materiais e, portanto, de trabalho, de regiões de baixo crescimento econômico para outras de maior crescimento (RAVENSTEIN, 1880). A migração internacional, assim, pode ser compreendida como um mecanismo de redistribuição de trabalho. Para Adam Smith (1776), ela acontece devido à diferença existente entre oferta e demanda por trabalhadores que estão em diversas localidades. A livre circulação de trabalhadores permitiria o deslocamento de pessoas das zonas de excesso de mão de obra (baixos salários) para outras de escassez de mão de obra (altos salários). A partir desta perspectiva, o livre fluxo de trabalhadores, bem como de capital e de mercadorias, garantiria o progresso econômico.

Harry Jerome (1926) defendeu que há uma relação entre migração e ciclo dos negócios, especialmente com as flutuações das atividades industriais. Nos Estados Unidos, por exemplo, de acordo com o economista referenciado neste parágrafo, em períodos de prosperidade econômica, a emigração era alta, e, em momento de depressão, a emigração era baixa. Enquanto alguns estudos continuavam dando destaque ao aspecto econômico, eram fortalecidas as produções de outras áreas.

O historiador Marcus Lee Hansen, em 1938, chamou a atenção para o processo de ajustamento dos migrantes. De acordo com o autor, a primeira geração de migrantes quer lembrar o país de origem, a segunda quer esquecer e a terceira quer retomar laços étnicos. Cabe destacar que os aspectos culturais e as identidades étnicas foram considerados nesse estudo. Percebam que é como se o aspecto econômico, que pode ter motivado a primeira geração a migrar, vai perdendo força para outros aspectos, como os culturais, que impulsiona



na terceira geração o desejo de retomada de vínculos étnico-culturais. A busca pelo bem-estar econômico permanece, mas a ele são acrescentadas outras situações de bem-estar.

O antropólogo Robert Montagne (apud ABDILLAHI, 2012), em obra publicada em 1954, estudou a migração de trabalhadores da Argélia para França e percebeu que existe uma relação estreita entre lugar de partida e lugar de chegada. Montagne utilizou a expressão *noria humana* para indicar a chegada de migrantes na França com a finalidade de substituir a mão de obra daqueles que decidiram retornar permanentemente à Argélia. Já o sociólogo Abdelmalek Sayad (1977) afirmou que os estudos sobre imigração que excluem as condições de origem dos emigrados são parciais e etnocêntricos. De acordo com ele, apenas depois da reconstituição completa da trajetória do emigrado é que se pode compreender o processo migratório sem determinismos. Esse pensador da sociologia critica o uso do termo *noria* para caracterizar todos os imigrantes, que, ao ser usado, cria estereótipos e impede que as diferenças dos migrantes sejam percebidas.

O historiador Maldwyn Allen Jones (1960) percebeu que existem forças que desenraizam aqueles que migram para os Estados Unidos, mas também que existem ajustamentos sociais e econômicos que eles precisam fazer no país de destino. O geógrafo Daniel Noin, em 1970, no livro *La population rural e du Maroc*, levantou diferentes tipos de padrões migratórios (SINTÉS, 2010). A obra de Noin, de acordo com Béguin Hubert (1971), adotou um ponto de vista geográfico, já que ela descreveu e explicou as variações espaciais dos fenômenos. Roland Schwab (1971) enfatizou a relevância de compreender os campos migratórios para estudar a gênese e a evolução das estruturas regionais de um espaço. Campos migratórios, segundo ele, são os fluxos de migrantes que transitam por um espaço geográfico. Para Roger Bêteille (1981), o campo migratório é a área de migração em que um determinado grupo populacional constrói redes de relacionamento.

Larry A. Sjaastad (1962) investigou o comportamento dos movimentos migratórios no sistema econômico e, ao estudar os custos e os ganhos privados e públicos da migração, percebeu a existência de instrumentos capazes de equilibrar essas disparidades de renda entre regiões. John Harris e Michael Todaro (1970) continuaram enfatizando a natureza econômica do fluxo migratório. Em termos gerais, eles defenderam que países que apresentam uma relação trabalho/capital elevada têm salários baixos e os países que possuem

uma relação trabalho/capital baixa têm salários elevados. Essa diferença de salário incentivaria os trabalhadores a emigrar dos países que oferecem salários baixos para os países que disponibilizam salários altos.

Os indivíduos, para correr menos riscos econômicos devido à sazonalidade do mercado doméstico de trabalho, migram não apenas para maximizar individualmente suas rendas, mas para garantir melhores condições de vida para sua unidade familiar. Em situação de flutuação de vagas no mercado de trabalho, alguns membros da família que conseguem emprego ficam no país trabalhando; e outros, que não estão adequadamente inseridos no mercado de trabalho, vão procurar melhores oportunidades em outros países (STARK; BLOOM, 1985). A escolha de ir trabalhar em outro país, nesse caso, tem motivação coletiva, pois o indivíduo que está em situação de privação relativa migra recebe seu salário no exterior e remete parte de seu ganho para o país de origem e, assim, ele garante que sua família mantenha condições mais adequadas de sobrevivência (STARK; TAYLOR, 1989).

Outra abordagem, também econômica, que busca explicar o fluxo migratório é a teoria do mercado dual de trabalho. Segundo essa teoria, os países receptores de migrantes têm dois setores econômicos. O primeiro é moderno, usa mão de obra qualificada e possui elevada produtividade; por isso, paga salários elevados. O segundo é atrasado, tem baixa produtividade e mão de obra pouco qualificada, paga salários baixos, não atrai trabalhadores locais e, por isso, gera uma demanda por trabalhadores estrangeiros (PIORE, 1983).

Demetrios G. Papademetriou e Philip L. Martin (1991), todavia, defendem que a teoria econômica não conseguiu explicar como os ambientes políticos e econômicos internacionais influenciam a tomada de decisão do indivíduo que decide migrar. O historiador Aristide R. Zolberg (2008), por exemplo, mostrou que a história da imigração nos Estados Unidos é influenciada por fatores sociais e políticos. Percebe-se, portanto, o quão reducionista é uma abordagem que tenta compreender a imigração a partir de um único fator, seja social, político, econômico ou cultural. Gildas Simon (1979), em sua tese sobre os trabalhadores tunisianos na França, destacou que os aspectos econômicos são importantes, mas não podem ser considerados os únicos capazes de explicar os fluxos migratórios. O geógrafo francês mostrou que o espaço de trabalho faz parte de uma rede complexa de relações sociais, que associa local de partida e lugar de chegada.



DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS DOS DESLOCAMENTOS HUMANOS

Acreditamos que estudar o processo migratório de maneira contínua, sem rupturas entre a origem e o destino, pode permitir uma compreensão mais acurada do fenômeno. O migrante leva e deixa aspectos de sua origem quando decide migrar e traz e cria aspectos em seu destino. Esse movimento, portanto, não está separado e deve ser compreendido em sua totalidade. George Sanchez (1995), ao analisar os imigrantes mexicanos que foram para Los Angeles entre 1900 e o fim da Segunda Guerra Mundial, destacou que algumas categorias, como o lugar de origem, não são fixas, tampouco definitivas. Até o país de origem, no caso o México, segundo ele, transforma-se em algo continuamente construído.

Pierre Sintés (2010), em seu estudo sobre a migração de albaneses para a Grécia, destacou que há diferentes níveis de observação do fenômeno tanto no país de origem quanto no país de destino. Em uma dimensão macro, existem questões estruturais ligadas aos aspectos econômicos, como mercado de trabalho na Grécia; políticos, como crise política na Albânia; e culturais, como o estereótipo dos albaneses, que são consideradas oportunidades (ou riscos) pelos que anseiam migrar. Em um nível meso, os migrantes levam em consideração as coletividades e também as redes, que criam conexões sociais transitáveis. Em uma dimensão micro, são considerados os valores individuais, as expectativas e os recursos. Uma questão que se destaca e que fora observada por Sintés (2010) é que os recursos individuais, no primeiro momento da migração, não são tão significantes.

David Scott FitzGerald (2015) elaborou uma taxonomia dos estudos migratórios, a partir da sociologia, que enfatiza cinco perspectivas analíticas – seletividade, assimilação clássica, assimilação segmentada, transnacionalismo e dissimilação. O ponto a ser destacado desse quadro explicativo criado por David Scott FitzGerald (2015) é o uso do método comparativo como um instrumento capaz de possibilitar avanços compreensivos. Pela perspectiva analítica da seletividade, encontramos estudos que dão destaque à autoescolha a partir da presença de redes migratórias e, também, à situação daqueles que não quiseram migrar e ficaram no país de origem.

Pela assimilação clássica, realizam-se comparações entre os descendentes dos novos imigrantes e dos antigos imigrantes. Na assimilação segmentada, a comparação é realizada entre os novos migrantes e seus descendentes e um segmento específico escolhido. A perspectiva transnacionalista rejeita o

uso restrito do método comparativo a partir de uma compreensão de que o campo social transnacional é difuso. Por fim, pela dissimilação, analisam-se os emigrantes e seus descendentes e os que não quiseram migrar e ficaram no país de origem. Neste último caso, uma das ênfases é a ruptura que acontece entre os dois grupos. Percebe-se, como assevera David Scott FitzGerald (2015), que a compreensão lógica (e, portanto, disciplinar) de que os imigrantes competem por recursos e por *status* foi perdendo espaço quando as experiências da mobilidade foram levadas em consideração.

Não podemos deixar de destacar a relevância da ciência política e do direito nos estudos sobre migrações internacionais. De acordo com David Scott FitzGerald (2015), os fatores políticos modelam o sujeito que migra. Todavia, como os fatores políticos interagem com muitos outros, eles, muitas vezes, são deixados de lado e, talvez, esse seja o motivo pelo qual os cientistas políticos demoraram a realizar estudos sobre os fluxos migratórios. Zolberg (2008), por exemplo, desenvolveu trabalhos que mostram que alterações nas políticas públicas migratórias alteram os fluxos migratórios.

Hollifield e Wong (2015), entretanto, chamam a atenção para o fato de que os resultados de Zolberg (2008) não nos habilita conhecer como os fluxos migratórios são afetados pelas políticas públicas e recomendam a realização de estudos capazes de aprofundar o assunto. Abraham (2015), ao discutir lei e migração, destaca que as migrações internacionais raramente são motivadas pela criação de leis, mas, apesar disso, não podemos deixar de levar em consideração a existência de regulamentações que podem estimular, ou não, a decisão de migrar. O trabalho de Hollifield, Martin e Orrenius (2014), por exemplo, mostra que, apesar do aumento das regulamentações, os governos estão pouco confiantes em suas capacidades de gerenciar os fluxos migratórios.

As explicações teóricas com enfoques disciplinares, portanto, conseguem parcialmente explicar o fenômeno migratório. Como afirma Gildas Simon (1979), não podemos compreender a mobilidade internacional a partir de uma só lógica. O migrante busca a melhor condição material, tem compromisso com sua unidade familiar, quer ocupar postos de trabalho ociosos e não vê problema em realizar trabalhos considerados inferiores. O sujeito que migra sente-se atraído por países desenvolvidos que já receberam migrantes de seu país e, preferencialmente, que já receberam "*conhecidos*" seus. Assim, ele consegue informações mais confiáveis sobre o local de destino que minimizam o temor da adaptação. A explicação sobre a existência de redes sociais de migração auxilia na compreensão mais ampliada do fenômeno migratório contemporâneo,



que é tão caracterizado pela presença de sistemas eficazes de informação. Para além disso, a teoria das redes migratórias insere-nos em um campo mais interdisciplinar que poderíamos chamar aqui de sociologia econômica.

A teoria das redes sociais de migração explica, de maneira mais interdisciplinar, a manutenção e a expansão dos fluxos migratórios para determinado destino. As redes migratórias são formadas por migrantes atuais, simpatizantes e futuros migrantes que estão unidos por laços familiares ou de amizade (MASSEY; ARANGO; HUGO et al., 1998). Essa tessitura sociocultural vai sendo formada de maneira paulatina, podendo adquirir características mais institucionalizadas, quando há a criação de associação de migrantes da cidade, ou mais informais. Se, por um lado, a rede atrai o migrante para os países de destino que são por ele avaliados como países de oportunidades; por outro lado, sua presença em uma rede migratória incentiva o retorno para o país de origem quando o país de destino deixa de oferecer essas oportunidades. A rede social migratória é o apoio institucional privilegiado, como destaca Christophe Z. Guilmoto e Frédéric Sandron (2000).

Os deslocamentos humanos caracterizam as movimentações populacionais desde tempos imemoriais e em todas as partes do planeta, fazendo com que milhares de pessoas se coloquem em posição de imigrantes e emigrantes, sobremaneira a partir de sua inserção em redes. Tendências migratórias internacionais, mas não somente, têm sido caracterizadas como atreladas a interesses e motivações cujos objetivos foram descritos pelas pessoas entrevistadas no âmbito da pesquisa que sustenta tal escrita, como, basicamente, uma busca por melhorias nas condições de vida. A *"busca por uma vida melhor"* não pode ser apresentada apressadamente como uma causa que se explica por si só, já que essa resposta conta com um excedente de significações que precisam ser interpretadas.

A *"busca por uma vida melhor"*, a partir da consideração das discussões feitas até aqui, pode compreender tanto as motivações de ordem econômico-financeira quanto também aquelas de ordem sociocultural, educacional, política, ideológica, religiosa e sexual, entre tantos outros possíveis enfoques que podem ser dados individual e coletivamente. Realçamos aqui que consideramos limitada uma afirmação de que o fenômeno migratório apresenta explicações apenas econômicas, até mesmo quando o migrante, em entrevista, afirma que sua decisão foi pautada pelo econômico. A decisão de promover um deslocamento é altamente complexa e o ato de migrar deve ser compreendido como apresentando múltiplas causalidades. Se quisermos nos aproximar de

uma compreensão do fenômeno migratório, precisamos ir além do enunciado e considerar outros elementos; e devemos também nos deslocar do conforto de uma disciplina e transitar por uma interdisciplinaridade possível por meio do diálogo constante.

Olhar um evento sociocultural que se revela como um prisma de múltiplos lados exige ações colaborativas também entre os sujeitos que observam e estudam o evento. É assim que espaços e momentos de interlocução devem ser inaugurados para que, de maneira colaborativa, sejam descritos e interpretados, por sujeitos diferenciados, os vários ângulos do mesmo objeto. Abrimos, assim, espaço para um trânsito pelas disciplinas no intuito de lançar luz sobre as múltiplas dimensões de um mesmo objeto, que pode também emergir como sujeito ativo nesse processo de conhecimento. Diante das múltiplas possibilidades, inclusive hermenêuticas, que os fluxos migratórios evocam, a interdisciplinaridade apresenta-se como uma via possível em direção à compreensão e à explicação das migrações em toda a sua complexidade.

Ao avançarmos nessas reflexões e possibilidades compreensivas e explicativas, alcançamos um cenário no qual as múltiplas vozes, ou uma espécie de polifonia, são fundamentais no processo de conhecimento. No campo dos saberes acadêmicos, essa polifonia pode ser alcançada com uma abertura para a interdisciplinaridade. No que se refere à interdisciplinaridade, a filósofa portuguesa Olga Pombo (2003) sugere que o trabalho da ciência hoje tem sido encontrar formas de articulação e colaboração entre saberes, especialidades e conhecimentos. Assim, para a comunicação de um pensamento há de se produzir a interdisciplinaridade dentro das, e com as, disciplinas (POMBO, 2003). A partir dessa compreensão, não estaríamos frente a uma necessidade de substituição das disciplinas pela interdisciplinaridade, já que existe uma comunicação de conhecimentos advindos de áreas disciplinares diferenciadas que tem garantido o avanço teórico e metodológico de várias problemáticas. Nesse sentido, necessária se faz a especialidade e também o trânsito entre suas fronteiras.

O que a perspectiva da interdisciplinaridade demanda é por uma combinação de conhecimentos que se convergem, colaboram entre si e iluminam um saber a ser comunicado. Notamos que a interdisciplinaridade pressupõe o *mais que um* e exige a geração de espaços e momentos de intensa dialogicidade. A interdisciplinaridade pressupõe ainda um processo criativo que não se adequa tão passivamente a um esquema de especialização extremada (DURAND, 1991). Destacamos nesse ponto que um ambiente no qual os conhecimentos



são dialogados encontra seu germinal na prática da liberdade e segue sendo gerador de esperança e da própria vida humana (FREIRE, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática da interdisciplinaridade descortina uma fresta capaz de libertar o estudioso, ou estudiosa, que busca o fortalecimento de seu local de fala para qualificar o debate, que redonda no conhecimento mais amplo. Adentra por esse portal uma robusta colaboração com aquilo que Roberto Cardoso de Oliveira (1995) chama de “fusão de horizontes” epistêmicos, na qual o pesquisador, ou pesquisadora, se abre à perspectiva do Outro. Estejamos atentos para o fato de que, se quisermos mais aprofundadamente conhecer um fenômeno, como o migratório, necessário se faz considerarmos suas ampliadas dimensões, inclusive as múltiplas formas de aproximação cognoscível, e a comunicação possível entre elas. Dito de maneira mais sistematizada, é provocado nesses posicionamentos interdisciplinares um profícuo encontro de horizontes epistêmicos, capaz de incorporar a perspectiva das alteridades sem que o pesquisador, ou pesquisadora, abdique da sua.

Para apreender um fenômeno migratório de maneira mais abrangente e parcimoniosa, não há como abrir mão de uma perspectiva interdisciplinar; e foi nosso esforço no começo desta escrita quando apresentamos as várias abordagens teóricas acerca das migrações. A interdisciplinaridade é capaz de revelar toda a incompletude, ou insuficiência, da perspectiva disciplinadora, perspectiva tal que, para se aproximar do que está sendo observado, pode contar com outras perspectivas sobre o mesmo sujeito, a partir de outro ângulo. Ou ainda do mesmo ângulo, mas filtrado pelas subjetividades que constituem tanto o sujeito observado quanto o sujeito observador. Afinal, não nos esqueçamos jamais que aquele que observa é, em alguma medida, também observado. O conhecimento é, sobremaneira, instigado pelas alteridades na qual o ser individual somente é possível a partir do contato com o Outro.

Há de se considerar que os deslocamentos de migrantes pelo planeta são caracterizados pelas coletividades. Assim, mesmo aquele sujeito que apela a uma explicação de causalidade mais individual não pode desconsiderar as trocas, os encontros e os trânsitos que tornam o fenômeno migratório altamente sociocultural, que se produz e reproduz coletivamente. São as coletividades que imprimem os sentidos e significados às ações aparentemente individuais; e esses sentidos e significados podem ser criteriosamente apreendidos

pelo pesquisador, ou pesquisadora, para serem lidos e convertidos em conhecimento. A partir dessa perspectiva, nada mais adequado que apresentar as migrações como empreendimentos da dimensão do vivido nos quais uma multiplicidade de coletividades se engaja. E, diante de tamanha complexidade, a interdisciplinaridade desponta como uma aliada potente em qualquer esforço de aproximação cognoscível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDILLAHI, Youssouf. *La diaspora de la grande Comore à Marseille et son apport sur le développement de L'île*. 2012. Thèse (Doctoraten Géographie) – Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de La Réunion, Réunion, 2012.

ABRAHAM, David. Law and Migration: Many Constants, Few Changes. In: BRETTEL, Caroline B.; HOLLIFIELD, James F. (Ed.). *Migration Theory: Talking Across Disciplines*. New York: Routledge, 2015. p. 289-317.

BÉTEILLE, Roger. Une nouvelle approche géographique des faits migratoires: champs, relations, espaces relationnels. *Espace Géographique*, Paris, v. 10, n. 3, p. 187-197, 1981.

BRETTEL, Caroline B.; HOLLIFIELD, James F. Introduction. In: BRETTEL, Caroline B.; HOLLIFIELD, James F. (Ed.). *Migration Theory: Talking Across Disciplines*. New York: Routledge, 2015. p. 1-26.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Antropologia e a crise dos modelos explicativos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 25, p. 213-228, set./dez. 1995.

DIAS, Luciana de Oliveira; LUCENA, Andréa Freire (Orgs.). *Migrações internacionais e políticas públicas: goianos/as no mundo*. Goiânia: Espaço Acadêmico/PUC-GO, 2015.

DURAND, Gilbert. Multidisciplinarités et heuristique. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). *Entre savoirs. L'interdisciplinarité en acte: enjeux, obstacles, perspectives*. Toulouse: Ères/Unesco, 1991. p. 35-48.

FITZGERALD, David Scott. The Sociology of International Migration. In: BRETTEL, Caroline B.; HOLLIFIELD, James F. (Ed.). *Migration Theory: Talking Across Disciplines*. New York: Routledge, 2015. p. 115-147.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 30. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.



GUILMOTO, Christophe Z.; SANDRON, Frédéric. La dynamique interne des réseaux migratoires dans les pays en développement. *Population*, Paris, v. 55, n. 1, p. 105-135, 2000.

HANSEN, Marcus Lee. *The problem of the third generation immigrant*. Rock Island: Augustana Historical Society, 1938.

HARRIS, John; TODARO, Michael. Migration, Unemployment, and Development: a Two Sector Analysis. *American Economic Review*, Pittsburgh, n. 60, p. 126-142, 1970.

HARZIG, Christiane; HOERDER, Dirk; GABACCIA, Donna. *What is migration history?* Malden: Polity Press, 2009.

HOLLIFIELD, James F.; MARTIN, Philip L.; ORRENIUS, Pia M. The Dilemmas of Immigration Control. In: HOLLIFIELD, James F.; MARTIN, Philip L.; ORRENIUS, Pia M. (Ed.). *Controlling Immigration: a Global Perspective*. Stanford: Stanford University Press, 2014. p. 3-34.

HOLLIFIELD, James F.; WONG, Tom K. The Politics of International Migration: How Can "We Bring the State Back In"? In: BRETTEL, Caroline B.; HOLLIFIELD, James F. Introduction. In: BRETTEL, Caroline B.; HOLLIFIELD, James F. (Ed.). *Migration Theory: Talking Across Disciplines*. New York: Routledge, 2015. p. 227-288.

HUBERT, Béguin. Daniel Noin. La population rurale du Maroc. *Tiers-Monde*, v. 12, n. 46, p. 465-467, 1971.

JEROME, Harry. *Migration and Business Cycle*. New York: National Bureau of Economic Research, 1926.

JONES, Maldwyn Allen. *American Immigration*. Chicago: University of Chicago, 1960.

MASSEY, Douglas S., ARANGO J, HUGO G et al. *World in Motion: Understanding International Migration at the End of Millennium*. Clarendon Press: Oxford, 1998.

PAPADEMETRIOU, Demetrios G.; MARTIN, Philip L. Labor Migration and Development: Research and Policy issues. In: PAPADEMETRIOU, Demetrios G.; MARTIN, Philip L. (Eds.). *The Unsettled Relationship: Labor Migration and Economic Development*. Westport: Greenwood Press, 1991. p. 3-26.

PIORE, Michael J. Labor Market Segmentation: to What Paradigm Does It Belong? *American Economic Review*, Pittsburgh, v. 73, n. 2, p. 249-253, 1983.

POMBO, Olga. Epistemologia da Interdisciplinaridade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINARIDADE, HUMANISMO, n. 1., 2003, Porto – Portugal. *Anais eletrônico* [...]. Porto: Universidade do Porto, 2003. Disponível em: <http://cful.fc.ul.pt/textos/OP-EPI~1.PDF>. Acesso em: 13 nov. 2020.

RAVENSTEIN, Ernst G. As Leis das Migrações. In: MOURA, Hélio A. (Org.). *Migração interna, textos selecionados: teorias e métodos de análise*. Fortaleza: BNB, 1980. p. 19-88.

RÚA, Teófilo Altamirano. *Migraciones, remesas y desarrollo en tiempos de crisis*. Lima: PUCP/Cisepa, 2009.

SANCHEZ, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. New York: Oxford University Press, 1995.

SAYAD, Abdelmalek. Les trois “âges” de l’émigration algérienne en France. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v. 15, n. 1, p. 59-79, 1977.

SCHWAB, Roland. Les champs migratoires: critères d’étude de la genèse et de l’évolution des structures régionales d’un espace. *Bulletin de l’Association de géographes français*, Paris, v. 48, n. 393, p. 369-375, 1971.

SIMON, Gildas. *L’espace des travailleurs tunisiens en France* (structures et fonctionnement d’un champ migratoire international). 1979. Thèse (Doctorat en Géographie) – Université de Poitiers, Poitiers, 1979.

SINTÉS, Pierre. *La raison du mouvement: territoires et réseaux de migrants albanais en Grèce*. Paris: Karthala-MMSH-EFA, 2010.

SJAASTAD, Larry A. The Costs and Returns of Human Migration. *The Journal of Political Economy*, Chicago, v. 70, p. 80-93, oct. 1962.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações: investigação sobre a natureza e as suas causas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

STARK, Oded; BLOOM, David E. The New Economics of Labor Migration. *The American Economic Review*, Pittsburgh, v. 75, n. 2, p. 173-178, may 1985.

STARK, Oded; TAYLOR, J. E. Relative Deprivation and International Migration. *Demography*, Silver Spring, v. 26, n. 1, p. 1-14, feb. 1989.

ZOLBERG, Aristide R. *A Nation by Design: Immigration Policy in the Fashioning of America*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.



MINIBIOGRAFIA DAS AUTORAS

Andréa Freire de Lucena é doutora em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (UnB). Professora associada na Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Ciências Econômicas (Face) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Luciana de Oliveira Dias é doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Professora associada da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenadora do Coletivo Rosa Parks: Estudos e Pesquisas sobre Raça, Etnia, Gênero, Sexualidade e Interseccionalidades.



DA CRÍTICA À CIDADE FUNCIONAL A UMA PERSPECTIVA DE DERIVA NA CIDADE ALGORÍTMICA

LÚCIO MELLO

RESUMO

A noção situacionista de deriva firmou-se por ser uma prática crítica da cidade funcional, oferecendo um olhar diferente da racionalidade previamente estabelecida. O que permanece válido nessa viagem crítica da vida cotidiana (LEFEBVRE, 2014)? Como pensar a deriva hoje, com a ubiquidade digital que irrompe das mediações pelas tecnologias da informação e comunicação (TICs), hoje reunidas no conceito de mediatização? O estudo sinaliza para a necessidade de analisar criticamente o espaço para além de uma esfera computacional para questionar como derivar em uma cidade organizada pela informação.

INTRODUÇÃO

Desde que os situacionistas apresentaram há mais de 60 anos a ideia de deriva como uma forma de se estar na cidade (JAPPE, 1999, p. 83), esta ideia-ação foi se firmando por ser uma prática que lançou um olhar crítico à cidade funcional. O *détournement*, termo original em francês, a partir desse momento passou a estar entre os métodos de análise do espaço urbano de uma parcela crescente de críticos, artistas e filósofos pensadores da sociedade e da geografia. Mais que isso, ele parece ultrapassar a dimensão da experiência urbana, assumindo uma importância como método nas artes, ciências sociais, na filosofia, na psicologia e no âmbito da vida cotidiana. Tal forma de vivenciar/intervir seria capaz de ressignificar e repensar os centros urbanos atuais?

A deriva aponta para uma característica – ao mesmo tempo tributária e crítica – de uma série de estranhamentos da relação das pessoas com a cidade que

remonta aos folhetins do século XVIII e XIX, à poética caminhante do *flâneur* de Baudelaire, às excursões por Paris de expressionistas e dadaístas; às passagens de Walter Benjamin. Todos têm em comum essa forma de sentir um incômodo, um estranhamento de ações normalizadas que deveriam ser práticas banais do cotidiano urbano em cada uma dessas épocas.

Foi tal problematização da prática cotidiana que levou os membros da Internacional Situacionista (IS) a promoverem o deslocamento do termo forjado pelos participantes da Internacional Letrista, entre eles Guy Debord, com o objetivo de ressignificar, subverter e desnaturalizar conceitos, palavras e discursos. Debord, já em seu momento situacionista, em que já havia abandonado o letrismo, “revira” e “extrapola” o conceito para que ele seja menos uma questão verbal e conceitual e se torne mais prática, uma postura, uma atitude, um *atteggiamento*, um modo de agir na Paris da década de 1950.

A crítica situacionista concentra-se, então, na forma de se estar na cidade do pós-segunda guerra, pós-Bauhaus, pós-vanguardas. Uma cidade que Giulio Carlo Argan (2005), em *História da arte como história da cidade*, chama de “uma nova composição urbana” que, saindo da cidade medieval e depois da cidade do renascimento e da cidade iluminista, se transfigura no local da industrialização. Trata-se da Londres do século XIX e da Paris pós-reformas de Hausmann, espaços de consolidação de uma nova racionalidade calcada no capital, no “tempo é dinheiro”, no utilitarismo de Jeremy Bentham. Um diagnóstico negativo das transformações da dinâmica das cidades, em curso desde meados do século XIX e que estão presentes nos romances de costumes de Balzac, Vitor Hugo, Zola, Stendhal e Dickens e nos folhetins do século XIX. São estranhamentos que atravessam as poesias de Baudelaire. São extrapoladas pelos surrealistas e escancaradas por dadaístas e assumem rigor e método nas *flânerie* de Benjamin e suas Passagens.

Mas o que de comum podemos identificar em cada um desses estranhamentos? Michael Löwy aponta para a *Zweckrationalität*¹ estudada por Max Weber como o alvo que perpassa todos estes movimentos:

1. RAMALHO, Maria. A deriva na internacional letrista: para uma crítica radical do urbanismo (1954-2017), 2018. Disponível em: https://www.revistapunkto.com/2018/04/a-deriva-na-internacional-letrista-para_6.html. Acesso em: 27 jul. 2021.



Esse modo muito particular de contacto com a cidade tinha antecedentes, sobretudo nos surrealistas, mas também, em parte, na *flânerie* de que fala Walter Benjamin. Michael Löwy lembra-o com grande clareza: “A deriva, inventada pelos surrealistas [...] e sistematizada pelos situacionistas, é uma maneira de percorrer as ruas de uma cidade sem qualquer objectivo particular. De forma lúdica e irreverenciosa, rompe com os princípios mais sacrossantos da modernidade capitalista, com as leis implacáveis do utilitarismo e com as regras omnipresentes do que Max Weber chamava a *Zweckrationalität*, a racionalidade-com-vista-a-um-fim”. Acrescentando Löwy: “Sem objectivo e sem razão, sem *Zweck* e sem *rationalität*, é esta, em suma, a significação profunda da deriva, que tem o dom misterioso de nos devolver, de repente, o sentido da liberdade. A experiência da liberdade no decurso de uma deriva suscita uma espécie de ebriedade, uma exaltação, um verdadeiro “estado de graça”. Revela uma face escondida da realidade – e da nossa própria realidade. As ruas, os objectos, os transeuntes, subitamente sem a tampa de chumbo do razoável, surgem a outra luz, tornam-se estranhos, inquietantes – *Unheimlich*, diria Freud – e, às vezes, pândegos. Podem causar-nos angústia, mas também jubilação (RAMALHO, 2018).

É esta evolução de uma racionalidade em si, de uma lógica própria da acumulação do capital – e que passamos a estranhar –, que a deriva busca confrontar na Paris de 1950. Uma evolução transforma a cidade industrial dos séculos XVIII e XIX na cidade fordista, das massas, do século XX. É na década de 1930 que essa cidade da produção em massa se torna o parâmetro de cidade do século XX a ser alcançado. É justamente a funcionalidade, em seu apogeu, seus conjuntos habitacionais, suas autoestradas, seus parques, seus carros, suas lojas de departamentos, seus arranha-céus das corporações, seus estacionamentos e parques industriais que gradativamente vão transformando a Paris do pós-guerra que os situacionistas irão se contrapor.

A deriva então assume a tarefa de propor um olhar diferente da racionalidade previamente estabelecida e planejada. Não apenas no conceitual, mas na prática. Propõe-se pensar, agir, desviar e descontextualizar a cidade funcional que, com Corbusier, alcança seu apogeu.

DERIVA E DERIVADOS

Quase 70 anos depois das convulsões dos anos 1960, das contrarreformas da década de 1970, da ascensão neoliberal e da derrocada soviética dos anos 1980 e da globalização das décadas de 1990 e 2000, seguidas pela inflexão da globalização que vivemos após 2008 até hoje, podemos pensar a cidade como Paris entre 1950 e 1970? O que permanece válido nessa viagem crítica sob uma nova dimensão, a vida cotidiana (LEFEBVRE, 2014)? O que segue pertinente? Como pensar a deriva agora, com a ubiquidade digital que fez irromper uma nova forma de mediação promovida pelas tecnologias da informação e comunicação (TICs), fenômeno que desde a década de 2010 vem se firmando com o tema mediatização? É possível ainda hoje derivar? Será que, ao derivar, estou sendo derivado? Como se perder na cidade, como flunar sem destino, como se desligar dos estímulos instantâneos dos *wi-fis* e 4Gs? Como estranhar sendo rastreado via *smartphones* ligados a sistemas de georreferenciamento e GPS?

A deriva teria sido cooptada? Ela é uma ferramenta a serviço das *Big Techs*? Interessa a estes grandes provedores de serviços e banco de dados digitais a produção e a datificação de percursos aleatórios? Será que o *Google Maps*, ao escolher itinerários e rotas, ao me oferecer uma direção, não “deriva” o caminho, mas a partir de sua lógica de empresa/corporação?

São questões pertinentes que os adeptos da deriva enfrentam nos grandes centros urbanos, em cidades que inauguraram uma forma de se fruir o espaço urbano quase sempre mediado pela internet, pelo GPS e pelo *smartphone*. É justamente esse fenômeno *da mediação digital do território*, que chamaremos de mediatização do espaço da cidade, que não pode ser ignorado quando pensamos a deriva.

Espaço, território e paisagem são temas centrais da geografia. A fruição da cidade é um dos temas consagrados do urbanismo, da arquitetura, da psicologia, dos estudos da fenomenologia, da sociologia. A novidade é a presença dessa mediação tecnológica de um conjunto de sistemas sociotécnicos que começam a ser percebidos, após a Segunda Guerra Mundial e que os situacionistas intuem. São dispositivos e sistemas técnicos que começam a aparecer na década de 1960, que Debord associa à dinâmica do espetáculo, e se consolidam na década de 1970 ganhando centralidade na ordenação da produção de valor, de organização socioespacial e da hierarquização da divisão do trabalho. São as



rádios e a televisão, em um primeiro momento. Logo em seguida, os telefones e as ligações internacionais, as transmissões de eventos esportivos via satélite e as tecnologias da informação e comunicação (TICs), consagradas por autores como Manuel Castells em *Sociedade em rede* (2013).

Nesse novo processo social, tecnológico, econômico e territorial, como se dá a relação entre comunicação e espaço? Mais especificamente: como a mediação técnica baseada nas TICs e seus desdobramentos, que chamaremos de midiatização, irá promover uma nova organização e uma hierarquização dos espaços, das relações de poder no espaço, ou seja, de territórios que se reconfiguram e fazem irromper uma nova forma de relação entre espaço poder e técnica: os territórios midiatizados?

O esforço em curso e a pesquisa que se abre buscam mapear os deslocamentos do significado de deriva e identificar os transbordamentos dessa lógica de ocupação do espaço, dessa consolidação da cidade informacional. A deriva não pode ignorar que ela se dá hoje em uma cidade onde a presença, a corporificação, ocorre no território físico, mas também em um território digital. Inicialmente, a deriva é um termo fortemente ligado a uma ideia de cidade, de espaço físico. O que podemos identificar desde a década de 1990 é que ela vai gradativamente ganhando dimensão psíquica. Os próprios situacionistas irão confundir a deriva com o que chamam de psicogeografia. Na época, isso parecia algo um tanto estranho. Hoje em dia, a dimensão psíquica do espaço parece ter se deslocado para uma concepção relativamente aceita no senso comum de um espaço digitalizado.

DA CIDADE FUNCIONAL À CIDADE ALGORÍTMICA

Mas o que viria a ser exatamente esse espaço digitalizado, espaço dos dígitos, dos bits e bytes, ou, como se diria em francês, *espace numérique*? Talvez, pelos estudos dos pioneiros da computação, possamos achar pistas, reminiscências, restos, traços e rugosidades que nos ajudem a entender tal processo. Konrad Zuse e os autores fundadores da cibernética, como Claude Shannon e Norbert Wiener, são os fundadores dessa nova maneira de compreender o espaço não apenas pela perspectiva, pela reunião dos elementos da paisagem, mas também por atribuir a ele uma dimensão de cálculo. Não é que o espaço seja apenas passível de ser representado em imagens e em números, como a perspectiva

renascentista esquematizou a forma de se compreender o mundo por meio da geometria. Nem mesmo é a compreensão do espaço pela topológico e da geometria diferencial, de Gauss e Bernhard Riemann.

A partir de Von Neumann e do pensamento cibernético, o espaço torna-se compreensível pela ordenação de seus elementos por meio de autômatos e algoritmos capazes de compreender a física em uma nova dimensão. Retornando a Konrad Zuse (2012), inventor da primeira máquina de processamento na Alemanha – precursora do computador atual –, ele abordará em 1969, em seu livro *Calculating Space (Rechnender Raum)* em diálogo com artigo de Von Neumann, a questão dos autômatos celulares, um modo de se compreender a organização e a dinâmica do espaço em que as leis da física seriam todas passíveis de ser organizadas por processos computacionais.

Não se pretende aqui entrar no mérito desse debate pela física, pela computação ou pela matemática. O que se deseja mostrar é o paradigma da computação como passível de transbordamentos para outras áreas, um fenômeno na história dos paradigmas semelhante ao transbordamento da teoria da evolução das espécies de Darwin para contextos além da biologia e das ciências naturais, influenciando campos do conhecimento como a sociologia, a história e a psicologia, entre outras. Em particular, o objetivo aqui é apontar como essa nova forma de se valer da computação está servindo para conceber, organizar e hierarquizar as cidades, suas dinâmicas de circulação e suas lógicas de divisão e organização do trabalho.

São desses transbordamentos que surgiram temas como “cidade do conhecimento”, *smart cities*, cidade inteligente ou cidade digital. Desde Castells na trilogia *Sociedade em rede*, há uma série de estudos sobre o papel das cidades após a década de 1970, como centros que, com as telecomunicações e o desenvolvimento do transporte aéreo, da indústria do processamento de dados, do turismo e dos meios de comunicação, adquiriram uma nova centralidade. Saskia Sassen (1991) irá chamar esses locais de decisões das grandes corporações de *cidades globais*. De certa forma, trata-se de perceber que algumas cidades assumem uma relação e uma interlocução com outras por meio de agentes do capital financeiro internacional, por novas dinâmicas relacionadas à logística e a atividades produtivas associadas à indústria cultural, ao turismo, aos eventos e à produção de serviços ligados à informática, entre outros.



A conexão de tais polos internacionais leva ao entendimento de que a rede de cidades é um dos aspectos centrais e de que haveria uma nova dimensão da cidade, não mais centrada na indústria, na produção. A cidade não é apenas importante mais por sua capacidade de desempenhar funções várias, como um motor de locomotiva que irá tracionar outros vagões. A cidade de agora gera valor e pode atuar, por sua capacidade de ser eficiente no gerenciamento, no controle e no comando sobre os outros espaços, como um computador e um meio de telecomunicação.

Milton Santos (2008) chamaria tais regiões de *pontos luminosos* pelo uso intensivo de técnicas. Locais em que uma nova técnica irá assumir uma centralidade no modo de produção, em que o espaço é formado não apenas pelo meio natural, nem somente meio técnico ou pelo meio técnico-científico. Para o geógrafo brasileiro, essas cidades globais e pontos de luminosidade representam a mola mestra de nossos tempos: o meio técnico-científico informacional. Uma nova forma de se compreender a relação espacial por uma nova lógica em que a informação seria um elemento constituinte, assim como a mecânica fora na revolução industrial. Transformações significativas que, sem sombra de dúvida, irão ressignificar o espaço das cidades e que trazem uma centralidade à mediação técnica que os computadores trarão para a forma de se viver contemporânea.

DESAFIOS À DERIVA

Se originalmente o termo “deriva” parece se relacionar ao contexto da cidade fordista, é possível identificá-lo cada vez mais em outros meios (*millieux*). De que forma a deriva vem sendo utilizada, explorada, absorvida, criticada, recepcionada e – por que não – “derivada” em outros contextos? Como o conceito-ação está sendo apropriado por outras dimensões? Os dispositivos e agenciamentos do âmbito digital estão se sobrepondo aos funcionais? A deriva pode oferecer uma forma de se contrapor a uma lógica de reificação do espaço não apenas pelo funcional, mas também pela algorítmico? Quais transbordamentos para além do meio urbano podem ser identificados?

Mais que respostas, ficam perguntas. É necessário primeiro pensar: que cidade algorítmica é esta que se faz dominante e transborda sua lógica para cidades menores, o meio rural e as periferias? Outra agenda de pesquisa diz respeito ao papel das mediações tecnológicas, das mediatizações nessa orientação do

espaço das cidades. A ubiquidade das tecnologias digitais não seria uma espécie de mapa mental predeterminado que impediria a deriva? Não seria uma forma de “antideriva” por já desenhar as derivas possíveis não na cidade física, mas na cidade digitalizada da tela do *smartphone* e tudo isso como norma? Qual o espaço que resta para tal desvio na cidade quando se está mergulhado em uma névoa de dados e informações que formatam e condicionam nosso olhar, nossa percepção, nosso agir, nosso viver e nossa forma de viver na cidade? É possível romper a barreira do digital nas cidades atuais? Como tentar ressignificar algo que já não opera por meio de funcionalidades, mas agora por meio de automatismos descentralizados e em rede com base em um sistema de *feedback* e de eficiência algorítmica?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede: a era da informação*, 21. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *Critique of Everyday Life: The One-Volume Edition*. New York, Londres: Verso Books, 2014.

RAMALHO, Maria. A deriva na internacional letrista: para uma crítica radical do urbanismo (1954-2017), 2018. *Revista Punkto*. Disponível em: https://www.revistapunkto.com/2018/04/a-deriva-na-internacional-letrista-para_6.html. Acesso em: 27 jul. 2021.

SASSEN, Saskia. *The Global City. New York, London, Tokio*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço, técnica e tempo, razão e emoção*, 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

ZUSE, Konrad. Calculating Space. In: *A Computable Universe: Understanding and Exploring Nature as Computation*. New Jersey: World Scientific, 2012.



MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Lúcio Mello é doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (PPG-Com/FAC), no âmbito da linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. Desde o mestrado, pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da UnB (PosGea/UnB), estuda o binômio mídiatização e território. Pesquisador do Ambiente 33 – Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.



DESLOCAMENTO, JUSTAPOSIÇÃO E SUSPENSÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA APROPRIAÇÃO FOTOGRÁFICA NA POÉTICA DE ROSANA PAULINO

MAÍRA VIEIRA DE PAULA

RESUMO

O texto propõe uma reflexão inicial sobre como a apropriação fotográfica foi utilizada por Rosana Paulino na instalação *Assentamento* (2013). A análise destaca os três procedimentos criativos pontuados por José Luis Brea como as novas estratégias alegóricas contemporâneas: o deslocamento, a justaposição e a suspensão. Demonstra-se como Paulino, por meio da apropriação, transformou os significados, as funções e as materialidades das três fotografias de uma mulher negra escravizada, registradas pelo fotógrafo Augusto Stahl, no Rio de Janeiro, em 1865c., sob encomenda do cientista Louis Agassiz.

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem o propósito de oferecer uma reflexão introdutória sobre os diferentes modos por meio dos quais a artista paulista Rosana Paulino (1967) explora a apropriação fotográfica em suas obras e como a adoção de tal recurso confere novos significados, funções e materialidades às imagens apropriadas.

Neste estudo, em específico, será abordada a instalação *Assentamento* (2013),¹ na qual Paulino utiliza três fotografias de uma mulher negra escravizada, que

1. No site oficial da artista, há alguns registros da instalação *Assentamento*. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

foram registradas na cidade do Rio de Janeiro, em 1865c., pelo fotógrafo francês Theophile Augusto Stahl (1828-1877),² sob encomenda do cientista suíço, naturalizado estadunidense, Jean-Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873),³ durante a expedição Thayer, ocorrida entre 1865 e 1866.

Por apropriação fotográfica, compreende-se não apenas a ação isolada de confisco imagético, mas todo o conjunto de procedimentos criativos que determinado artista decide explorar durante a construção de obras, nas quais, entre outros elementos possíveis, insere tais fotografias apropriadas.⁴

No caso da instalação *Assentamento*, a apropriação fotográfica engloba as ações realizadas por Paulino durante as etapas de pesquisa, seleção e manipulação das referidas fotografias, até as maneiras por meio das quais elas foram montadas no espaço expositivo, em conjunto com outros tipos de imagens, objetos, técnicas etc.

Em particular, serão destacados três procedimentos criativos: o deslocamento espaçotemporal, a justaposição de imagens e a suspensão, caracterizados pelo estudioso espanhol José Luis Brea como as novas estratégias alegóricas empregadas na produção artística contemporânea (BREA, 2009 [1991]).

No entanto, diferentemente da taxonomia proposta por Brea – na qual apenas o deslocamento espaçotemporal é classificado como procedimento de cunho apropriação –, na presente comunicação, também serão examinados o de justaposição e o de suspensão, pois, conforme já sinalizado, considera-se que a estratégia de apropriação fotográfica abrange toda a cadeia de ações realizadas por Paulino a partir da decisão de incorporar aquelas imagens em suas obras.

A artista descobriu essas fotografias, por volta de 2010, no livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (2004), lançado pelo colecionador George Ermakoff. Paulino demorou alguns anos para se sentir capaz de estabelecer um diálogo poético com as imagens. Encontrá-las foi uma experiência tão pungente

2. Para mais informações sobre Stahl, conferir: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=augusto-stahl>. Acesso em: 26 jun. 2021.

3. Além das referências indicadas na bibliografia, para mais dados sobre Agassiz, conferir: <http://bndigital.bn.gov.br/louis-agassiz/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

4. O apropriação não foi apenas uma tendência entre 1970 e 1980, mas ainda é uma das características centrais da arte atual. Não obstante, ele ainda não foi suficientemente estudado, sobretudo, no que tange a arte brasileira da década de 1990 (CHIARELLI, 2018), período exato em que Paulino iniciou sua formação.



que instaurou uma nova fase de sua pesquisa artística, em que a questão do racismo científico foi alçada à temática central das obras.

Tal etapa teve início, em 2012, com um conjunto de desenhos e uma série de gravuras que constituíram o embrião do que veio a ser nomeado *Projeto Assentamento*, cujo objetivo é propor outro olhar para os ciclos econômicos do Brasil a partir de “um ponto de vista negro e feminino”. A instalação *Assentamento* aborda exatamente o primeiro momento dessa história: o da migração forçada que milhões de africanos realizaram para o Brasil e a necessidade de se adaptarem a um local desconhecido, sob as piores condições possíveis de existência.⁵

Nesse sentido, na presente análise, o termo “deslocamento” não representa apenas uma classe de procedimentos artísticos contemporâneos de viés alegórico, como sugerido por Brea. A ação de deslocar-se também foi um dos componentes centrais da expedição Thayer, durante a qual Agassiz viajou pelo Brasil com o objetivo de coletar evidências materiais – as fotografias antropométricas de “espécimes” humanas – que pudessem ser utilizadas em seus estudos classificatórios acerca da diversidade “racial” humana.⁶

Deslocamento corresponde ainda à experiência literal da viagem compulsória realizada por milhões de africanos, assim como ao longo percurso – do estúdio de Stahl, passando pelas pastas com o inventário “científico” de Agassiz e pela publicação de Ermakoff, para citar apenas alguns exemplos – que as três fotografias em questão precisaram trilhar para, enfim, serem encontradas por Rosana Paulino e se assentarem nos espaços do museu de arte.

Isto posto, a comunicação estrutura-se da seguinte maneira: inicialmente, de forma sintética, serão apresentadas as características gerais das três estratégias alegóricas contemporâneas elencadas por Brea. Em seguida, com base na proposta de Brea, será desenvolvida uma análise do modo por meio do qual a apropriação fotográfica foi explorada por Rosana Paulino na constituição da instalação *Assentamento*. Por fim, será argumentado que a aplicação dessas

5. Os demais momentos ainda serão realizados. Neles, serão abordados os ciclos da produção do açúcar, da exploração do ouro e do cultivo do café. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUAgN4pxFgs>. Acesso em: 30 jan. 2020.

6. Posteriormente, comprovou-se que tais estudos não possuíam qualquer validade científica (MACHADO; HUBER, 2010).

três estratégias criativas na análise dessa instalação constitui uma abordagem que contribui, de forma operativa, para uma compreensão mais profunda da poética de Paulino.

AS NOVAS ESTRATÉGIAS ALEGÓRICAS CONTEMPORÂNEAS

De acordo com José Luis Brea, o deslocamento espaçotemporal, a justaposição de imagens e a suspensão constituem as novas estratégias alegóricas contemporâneas, que foram desenvolvidas, de forma precursora, por artistas como o francês Marcel Duchamp (1887-1968) e o russo Kazimir Malevich (1879-1935), tendo sido incorporadas amplamente pela classe artística, sobretudo a partir dos anos 1970.⁷ De modo mais específico, no terceiro capítulo do livro, Brea pontua que tais estratégias alegóricas constituem três amplos grupos ou famílias de procedimentos criativos explorados pelos artistas em suas produções (BREA, 2009, p. 34-51).

A primeira delas, nomeada justaposição, engloba procedimentos criativos – como as fotomontagens de Barbara Kruger – que envolvem a acumulação de elementos provenientes de diferentes ambiências discursivas que, ao serem sobrepostos, ocasionam a “subversão do espaço representacional” e o deslizamento do sentido “da direção representacional principal” para outras possibilidades “que emergem na intersecção alegórica” (BREA, 2009, p. 40).

A estratégia de deslocamento (também nomeada extração ou apropriação⁸) caracteriza a segunda família de procedimentos alegóricos, cujo princípio básico envolve o empréstimo, a cópia e a alteração intencional da materialidade e dos sentidos de imagens, objetos e ideias preexistentes. Para exemplificar, Brea destaca certas produções de artistas que integraram a geração apropriaacionista dos anos 1970, como Jenny Holzer e Sherrie Levine (BREA, 2009, p. 45-46).

7. A proposta de Brea teve o objetivo mais abrangente de analisar o que ele caracterizou como a condição neobarroca da então arte contemporânea (ou seja, das produções artísticas das décadas de 1970 e 1980), que se definem, sobretudo, pelo uso da alegoria como “forma geral da representação” (BREA, 2009, p. 21).

8. Como mencionado na introdução, ressalta-se que, nessa comunicação, “apropriação” não se refere apenas a essa segunda família, mas também pode englobar procedimentos classificados por Brea como de justaposição e de suspensão.



A última família de procedimentos alegóricos – nomeada suspensão – engloba:

[...] todas aquelas estratégias que apontam para a enunciação problemática de sua própria suspensão e, portanto, a “exibição” de sua configuração em estado de virtualidade. O procedimento alegórico consistiria, aqui, no silenciamento, na interrupção da enunciação, na sua mudez, no seu corte e suspensão – se quiserem, apontando para a linha do despojamento do próprio espaço da representação exposta em seu grau zero, como uma página em branco (BREA, 2009, p. 46).

Neste último caso, diferentemente dos anteriores, Brea elenca Kazimir Malevich – e não Duchamp – como o artista que explorou a estratégia alegórica de suspensão de forma precursora. Como exemplos contemporâneos, Brea menciona os objetos do cotidiano apropriados por Robert Gober (BREA, 2009, p. 46-49).

DESLOCAMENTO, JUSTAPOSIÇÃO E SUSPENSÃO NA CONSTITUIÇÃO DE ASSENTAMENTO

Em relação à instalação *Assentamento*, é possível observar, inicialmente, a estratégia de deslocamento espaçotemporal nos procedimentos poéticos que Rosana Paulino realizou para transmutar as três fotografias da mulher negra escravizada das páginas do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* para as paredes dos espaços expositivos nos quais tal instalação já foi montada.

De um lado, é necessário considerar como a ação de deslocamento demandou a transformação da materialidade fotográfica, possível somente por meio de uma série de procedimentos realizados por Paulino, como: o processo de digitalização das páginas da publicação nas quais as imagens haviam sido reproduzidas, seguido pela ampliação de suas dimensões e posterior impressão sobre tecido, para então serem seccionadas e, na sequência, reagrupadas como um todo não coeso.

De outro lado, esse deslocamento resultou na passagem das fotografias do “espaço discursivo” (KRAUSS, 2014 [1982], p. 40-59) do arquivo para o da instituição-arte. Essa transferência (não apenas simbólica, mas literal) entre diferentes espaços discursivos inaugurou mais uma etapa de suas “biografias culturais” (KOPYTOFF, 2013 [1986]), na qual adquiriram não apenas novas formas materiais, mas também camadas adicionais de significados e funções.

Ou seja, por meio das ações empreendidas por Rosana Paulino, tais fotografias foram extraídas do contexto no qual haviam sido utilizadas por Agassiz

como evidências “científicas” que corroboravam suas teorias acerca da dita inferioridade da “raça” negra, e deslocadas para o espaço do museu de arte, ao serem empregadas na montagem da instalação *Assentamento* que, segundo Paulino, teve o propósito de celebrar a contribuição da população negra escravizada, em especial das mulheres, para a construção do Brasil.⁹

Por sua vez, a estratégia de suspensão pode ser observada a partir da decisão de Rosana Paulino de se apropriar apenas de três fotografias na instalação *Assentamento*, entre as inúmeras disponíveis em *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Ao isolá-las, separando-as do texto explicativo que as acompanhava e da estrutura da publicação como um todo (sua temática, divisão em capítulos etc.), Paulino conseguiu empreender a suspensão dos significados que, no século XIX, foram atribuídos àquelas imagens. Tal estratégia de suspensão instaura, assim, um espaço de indefinição semântica que precisa ser ativamente completado pelo público.

Além disso, a estratégia de suspensão também contribui para anular o destaque que, no livro de Ermakoff, foi dado ao fotógrafo responsável pelo registro das imagens, transferindo-o para a mulher retratada que, por meio dos procedimentos criativos empreendidos por Paulino, se torna capaz de se apresentar ao público em dimensões que correspondem ao tamanho natural do corpo humano.

Finalmente, a estratégia de justaposição constitui-se a partir da montagem da instalação no espaço expositivo, na qual as fotografias apropriadas são dispostas ao lado de esculturas de braços humanos e gravetos que foram empilhados sobre *pallets* e de um vídeo com registros do mar. De acordo com Paulino, o mar simboliza a experiência da viagem através do oceano Atlântico, realizada por milhões de africanos. Os braços remetem à força de trabalho escravizada, enquanto a decisão de empilhá-los em fardos, junto com pedaços de madeira, alude à expressão “moinhos de gastar gente”, de Darcy Ribeiro (2015 [1995], p. 81), sinalizando assim o valor mínimo concedido, até hoje, às tais vidas no Brasil.

Por sua vez, a opção de seccionar cada fotografia em quatro partes e depois reagrupá-las de forma desajustada teve o objetivo de salientar que tal processo de assentamento constituiu uma experiência traumática que deixou marcas nos indivíduos escravizados e em seus descendentes (PAULINO, 2012). Isso é

9. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUAgN4pxFgs>. Acesso em: 30 jan. 2020.



reforçado pela inserção de três linoleogravuras (raízes, um coração e um feto) sobre as fotografias apropriadas.

Por fim, é necessário considerar as camadas adicionais de significados conferidos às fotografias em função do título *Assentamento*. Conforme já mencionado, o termo refere-se à migração compulsória para o Brasil realizada por milhões de africanos que, apesar de todos os desafios, contribuíram de modo significativo para a formação do país (PAULINO, 2012).

Propõe-se, ainda, que, por meio dos procedimentos artísticos desempenhados por Paulino, as três fotografias apropriadas trilharam uma nova jornada de suas biografias. Ao se destacarem das páginas do livro de Ermakoff e se assentarem no espaço expositivo do museu de arte, elas foram capazes de enaltecer a existência daquela mulher negra escravizada, que nunca havia sido celebrada.

Dessa maneira, defende-se que todos esses elementos justapostos na montagem da instalação precisam ser considerados em qualquer análise que objetiva entender as transformações materiais, de funções e de significados que a estratégia de apropriação conferiu às fotografias em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da discussão proposta ao longo dessa comunicação, espera-se ter sido possível demonstrar como as três estratégias alegóricas pontuadas por José Luis Brea – deslocamento, justaposição e suspensão – servem como conceitos operativos que proporcionam um entendimento mais amplo da presença e do papel da estratégia de apropriação fotográfica na produção artística de Rosana Paulino.

Não obstante, antes de concluir, é preciso sinalizar que, na presente perspectiva, não se considera que a mera aplicação dessas estratégias seja suficiente para compreender todas as especificidades da instalação *Assentamento*, uma vez que tais conceitos foram desenvolvidos por Brea para analisar certas particularidades das produções de artistas como Marcel Duchamp e Sherrie Levine, entre outros. De diferentes maneiras, esses artistas exploraram as estratégias de deslocamento, suspensão e justaposição para lidar com uma série de questões distintas das enfrentadas atualmente por Rosana Paulino.

Se, de um lado, guiados por uma postura de indiferença e cinismo, tais artistas buscaram confrontar um ambiente cada vez mais saturado por imagens, que causavam uma sensação de incômodo e irrealidade (BREA, 2009), por outro,

Paulino nunca teve a intenção de confrontar as fotografias de Stahl como meros significantes descolados de seus referentes. Ao contrário, julga-se que foi exatamente o excesso de “realidade” (e de atualidade) transmitido por elas que motivou a artista a enfrentar os arquivos fotográficos da escravidão brasileira.

O principal objetivo de Paulino foi refletir sobre a experiência de deslocamento vivenciada por esses sujeitos e todas as suas contribuições para a formação da cultura brasileira. Temática que, argumenta-se, foi articulada por meio do processo de transformação simbólica e material daquelas fotografias, que precisaram percorrer diferentes caminhos e esperar quase 150 anos para se encontrarem com a artista e, por fim, serem acionadas para celebrar a mulher anônima ali registrada.

Nesse sentido, apesar de se defender que a apropriação fotográfica também deve ser abordada em sua dimensão artística *stricto sensu*, ou seja, a partir dos diálogos que Paulino estabeleceu com seus pares artísticos, por exemplo, julga-se que essa perspectiva isoladamente não seja suficiente. O termo “apropriação” precisa ser igualmente considerado a partir de perspectiva transdisciplinar, de maneira a englobar seus demais sentidos, como a noção de reparação, que também se apresenta como um conceito operativo para analisar as obras de Paulino.¹⁰ Sobretudo, se for considerado o fato de a artista ter preferido realizar um complicado processo de digitalização e ampliação das fotografias reproduzidas nas páginas do livro de George Ermakoff, ao invés de simplesmente comprá-las diretamente da Universidade de Harvard, que possui os arquivos digitais das imagens com maior resolução.¹¹ Essa escolha decorreu do fundamento de Rosana Paulino de que, simbolicamente, tais fotografias pertencem mais aos descendentes das pessoas negras escravizadas do que à instituição estadunidense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2009. Disponível em: www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf. Acesso em: 20 fev. 2016.

10. Abordagem que não será desenvolvida nessa comunicação, mas que integra os objetivos da atual pesquisa de doutorado em curso.

11. Paulino enfatiza no texto do projeto que as fotografias são de domínio público. Contudo, os arquivos digitais com maior resolução pertencem à Universidade de Harvard (PAULINO, 2012).



CHIARELLI, Tadeu. Sobre os espelhos de Bruno Dunley ou em busca da lanterna dos afogados. In: *No meio*: folder de exposição. São Paulo: Nara Roesler, 2018.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: APPADURAI, Arjun (ed.). *The Social Life of Thing: Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press, 2013. p. 64-91.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. p. 40-59.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo; HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010.

PAULINO, Rosana. *Projeto de realização da instalação Assentamento para o Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo*. São Paulo: [s. e.], 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Maíra Vieira de Paula é doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). É pesquisadora dos grupos de pesquisa Arte & Fotografia, da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e Histarthe, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Contato: oemaildamaira@gmail.com.



“SOMOS CAPAZES DE SONHAR MUITO LONGE”: VIAGENS ONÍRICAS E DESLOCAMENTOS EPISTÊMICOS

MARIANA ANDRADE

Então, não decifro sonhos. Eu recebo sonhos.
O leito de um rio não decifra a água, ele recebe a água do rio.
(KRENAK, 2015)

RESUMO

Comumente, fazemos referência aos sonhos como uma forma de viagem: viajar e sonhar certamente têm muito em comum e é justamente a busca desse itinerário partilhado, entre o imaginário das viagens e o universo dos sonhos, que move o presente ensaio. Para tal, propomos um exercício filosófico de viagem pela imaginação conceitual indígena, particularmente por meio do pensamento de Davi Kopenawa, com o propósito de investigar as experiências xamânicas dos sonhos como viagens e o estatuto epistemológico privilegiado que as viagens oníricas possuem no pensamento indígena.

Qualquer investigação que tenha como horizonte a temática da viagem enfrenta, inicial e ironicamente, a vertigem provocada pela vastidão de seus territórios e de suas possibilidades de exploração. A experiência da viagem carrega consigo um atributo que certamente salta aos olhos: constituiu-se historicamente como uma grande produtora de matéria-prima para todos os campos do conhecimento humano. Essa evidência histórica sinaliza o vínculo profundo que a viagem tem com a produção do pensamento – enquanto experiência humana, é uma forma privilegiada de estímulo para o exercício do pensamento. Talvez derive daí a especial afinidade da viagem com a reflexão filosófica: o deslocamento e a transitoriedade atizam e desafiam o pensamento ao colocá-lo em confronto com o desconhecido, o estrangeiro, o estranho, ou seja, com tudo aquilo que é (do) outro. Esse choque propicia ao “eu” viajante

atravessamentos e deformações de si e funciona como um catalisador para o pensamento. Aqui já estamos nos movendo no interior de um emaranhado de questões que povoam o imaginário das viagens: esse mesmo complexo de questões é articulado quando falamos do universo dos sonhos. Assim, não é sem razão que comumente fazamos referência aos sonhos como uma forma de viagem. Viajar e sonhar certamente têm muito em comum, e é justamente a busca desse itinerário partilhado que move o presente ensaio. Para tal, propomos um exercício filosófico de viagem pela imaginação conceitual indígena, particularmente através do pensamento de Davi Kopenawa, com o propósito de investigar as experiências xamânicas dos sonhos como viagens e o estatuto epistemológico privilegiado que as viagens oníricas têm no pensamento indígena.

O livro *A queda do céu é...* Começo. Encaro, finalmente, a arrepiante ousadia da tentativa. Tropeço nas palavras, enfrento o fracasso da linguagem. Esforço quase doloroso, em vão. Diante da incapacidade de terminar a frase, rendo-me à impossibilidade e coloco um ponto. Artimanha de escritor, talvez? Não sei, mas agora sei que este texto só consegue começar assim: "*A queda do céu é*". Ponto. Final. Recomeço. Ironicamente, a pausa absoluta do ponto-final liberta-me da completa paralisia diante da tarefa de escrever. Quem sabe a pontuação pode ser minha tábua de salvação? Apego-me, então, à interrogação. *A queda do céu é*. Ponto. Um livro? Lembro-me das palavras de um filósofo francês sobre a obra: "Somente um livro, e um livro único, pode ainda libertar desse apego à episteme desastrosa do livro [...]. Um livro único, que libera da ilusão do livro [...]. Um livro único, então, na medida em que não pode ser lido como um livro, nem ser o conteúdo de algum livro" (GODDARD, 2017, p. 30). As ideias sopitam. Bruce Albert (2015, p. 542), coautor cúmplice da obra, descreveu-a como "uma espécie de contra-etnologia histórica do mundo branco"; e Viveiros de Castro (2015, p. 27) adjetiva "uma contra-etnologia arguta e sarcástica". Seria um livro de contra-etnologia, então? Encorajada, ousou arriscar a frase: *A queda do céu é* um contralivro. Ponto. Um acontecimento? Mais lembranças. No prefácio da obra, Viveiros de Castro (2015, p. 15) caracteriza-a como "um acontecimento científico incontestável" que, por sua vez, representa "de imediato um acontecimento político e espiritual muito mais amplo". Um acontecimento que o antropólogo apresenta imagetivamente como "lampejos de lucidez política e poética" (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 15). Mesmo par de palavras que Albert (2015, p. 539) usa quando diz "[...] um discurso cosmoecológico cuja potência poética e política [...]". Permitam-me deixar a frase recortada incompleta. Porque de uma coisa estou certa: tudo o que *A queda do céu é*, e pode ser, ainda está por ser



descoberto, por nós, brancos.

Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar [...]. É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. Para nós, a política é outra coisa. [...] São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390).

Para entendermos suas palavras, é preciso que sejamos forçados ao deslocamento, e é exatamente isso que generosamente Kopenawa faz. Já que os brancos só sabem ser o centro, esse não lugar ilusório, único em que se sentem confortáveis, e não enxergam nada além deles mesmos, o xamã obriga-nos a uma profunda experiência de deslocamento. Uma verdadeira viagem epistêmica para além das fronteiras do pensamento ocidental e de nosso imaginário colonizado. A obra opera um deslocamento filosófico tão profundo que somos lançados a outro lugar; isto é, somos deslocados de nós mesmos e lançados ao limiar do outro. Somos convocados a sair de nós mesmos para conseguir experimentar efetivamente tudo o que pode significar estar em um lugar, ou melhor, ser com um lugar. Talvez a enorme potencialidade dessa obra esteja, precisamente, em tudo aquilo que ela consegue deslocar e, ao mesmo tempo, dar lugar. Justamente por perceber a potência da obra pelos inúmeros deslocamentos de lugares que ela opera que escolhi tratá-la, neste ensaio, a partir da perspectiva da viagem. De fato, o livro de Kopenawa é fortemente marcado por relatos de suas viagens pelo Brasil e pelo mundo, além, é claro, das descrições das viagens oníricas e alucinógenas que compõem a experiência xamânica. O próprio tema da queda do céu, que nomeia o livro, próprio da cosmologia yanomami, é narrado na obra, no plano individual, na forma de um sonho vivenciado durante uma viagem a Nova York (ALBERT, 2015, p. 644). Será por meio desse itinerário cruzado, entre viagem e sonho, que propomos uma imersão na imensidão dessa monumental, ou melhor, florestal obra.

Sonhar é viajar, é percorrer distâncias e ser capaz de enxergar longe. Nas palavras do xamã (KOPENAWA; ALBERT, 2015):

É verdade, eu costumava sobrevoar a floresta em meus sonhos! Meus braços se transformavam em asas, como as de uma grande arara-vermelha. Eu podia então contemplar o topo das árvores abaixo de mim, como de um avião. [...] Os xapiri não paravam de carregar minha imagem para as alturas do céu com eles (p. 90).

Antes de conhecer a terra dos antigos brancos, viajei algumas vezes até ela em sonho, para muito longe da floresta, e pude assim contemplar durante o sono a imagem de suas cidades (p. 422).

Vi com meus próprios olhos as montanhas onde ficam suas casas [...]. Viajei até lá em sonho [...] (p. 40).

Voando desse modo na companhia dos xapiri, meus sonhos nunca têm fim. Percorrem sem trégua a floresta, as montanhas, as águas e todas as direções do céu e da terra. O sopro de vida dos espíritos está em mim, é o que me permite ver todas essas coisas (p. 465).

Os xamãs são viajantes e sonhadores por excelência, viajam no tempo e no espaço. Ser xamã é incorporar o trânsito. Diz o xamã yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015):

Nosso corpo permanece deitado na rede, mas nossa imagem e nosso sopro de vida voam com eles. A floresta se afasta rapidamente. Logo não vemos mais suas árvores e nos sentimos flutuando sobre um enorme vazio, como num avião. Voamos em sonho, para muito longe de nossa casa e de nossa terra, pelos caminhos de luz dos xapiri. De lá pode-se ver todas as coisas do céu, da floresta e das águas que os nossos antigos viram antes de nós. [...] São eles que nos permitem sonhar tão longe. [...] Sempre estamos prontos para sonhar. Tornados fantasmas, percorremos sem trégua terras distantes, fazendo amizade com os xapiri de seus habitantes. É assim que os xamãs sonham! (p. 461-462).

Quando eu era criança, não parava de voar sonhando, bem alto no peito do céu ou no mais fundo das águas. [...] Não me tornei xamã à toa. [...] Esses foram meus estudos, desde sempre. [...] Tomado pelo poder das árvores da floresta, acompanho os voos mais distantes (p. 464).

Os xamãs, como eu disse, não dormem como os demais homens. [...] É desse modo que os xamãs conseguem sonhar com as terras devastadas que cercam a nossa floresta e com a ebulição das fumaças de epidemia que surgem delas. Só os xapiri nos tornam realmente sabidos, porque quando dançam para nós suas imagens ampliam nosso pensamento. De modo que se eu não tivesse me



tornado xamã, jamais saberia como fazer para defender a floresta (p. 332-333).

Sou xamã e vejo todas essas coisas bebendo yãkoana e no meu sonho. Meus espíritos xapiri nunca ficam quietos. Viajam sem descanso para terras distantes, para além do céu e do mundo debaixo da terra. Voltam de lá para me dar suas palavras e me avisar sobre o que viram. É através de suas palavras que sou capaz de compreender todas as coisas da floresta (p. 332).

Nós, xamãs, como eu disse, sonhamos com tudo aquilo que queremos conhecer (p. 371).

Sonhar é uma forma de ver e conhecer as coisas. Segundo o xamã (KOPENAWA; ALBERT, 2015):

Tornados fantasmas durante o dia ou durante o tempo do sonho, é com ela que estudamos. [...] O corpo fica deitado na rede, mas os xapiri levantam voo com a imagem e fazem ver coisas desconhecidas. Levam a memória da pessoa consigo, em todas as direções da floresta, do céu e debaixo da terra. Se não fosse assim, no sonho veríamos apenas humanos, como nós (p. 137).

Nós, habitantes da floresta, nunca esquecemos os lugares distantes que visitamos em sonho. De manhã, quando acordamos, suas imagens permanecem vivas em nossa mente (p. 466).

Nós, Yanomami, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o modo nosso de ganhar conhecimento. Foi, portanto, seguindo esse costume que também eu aprendi a ver. [...] Sem ele, seu pensamento não poderá entender as coisas. Continuará na escuridão e no esquecimento! (p. 465).

Seu pensamento fica plantado em seus pés, sem poder avançar. [...] Quando o pensamento dos nossos fica assim confuso, é como uma trilha ruim na floresta. [...] Eu, ao contrário, quis tomar um caminho livre, cuja claridade se abre ao longe diante de mim. Esse caminho é o de nossas palavras para defender a floresta (p. 333).

Apesar disso, os brancos acham que não sabemos nada, apenas porque não temos traços para desenhar nossas palavras em linhas. Outra grande mentira! Nós só ficaríamos ignorantes mesmo se não tivéssemos mais xamãs. Não é porque nossos maiores não tinham escolas que eles não estudavam. Somos outra gente. [...] Trazemos palavras desconhecidas desses lugares, para que os habitantes de nossa casa possam ouvi-las. Esse é nosso modo de ficar sabedor, desde sempre (p. 458-459).

No mundo do “povo da mercadoria”, não há sonho. Nosso xamã afirma (KOPENAWA; ALBERT, 2015):

Em suas cidades não é possível conhecer as coisas do sonho. Nelas não conseguem ver as imagens dos espíritos da floresta e dos ancestrais animais. Seu olhar está preso no que os cerca: as mercadorias, a televisão e o dinheiro. Por isso eles nos ignoram e ficam tão pouco preocupados se morremos de suas fumaças de epidemia. Nós, contudo, temos pena dos brancos. São esses os pensamentos que ocupam minhas noites nas cidades, onde nunca consigo dormir direito (p. 437-438).

Por isso quero mandar minhas palavras para longe. [...] Se as escutarem com atenção, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa (p. 76-77).

Nós, xamãs, ao contrário, somos capazes de sonhar muito longe. As cordas de nossas redes são como antenas por onde o sonho dos xapiri desce até nós diretamente. Sem elas, ele deslizaria para longe, e não poderia entrar em nós. Por isso nosso sonho é rápido, como imagens de televisão vindas de terras distantes. Nós sonhamos desse jeito desde sempre, [...] por isso nossos sonhos são tão distantes e inesgotáveis (p. 460-461).

Os brancos dormem deitados perto do chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa. Não há dúvida de que eles têm muitas antenas e rádios em suas cidades, mas estes servem apenas para escutar a si mesmos. [...] Nós somos outros (p. 61).

Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos (p. 63).

Os brancos destroem a floresta porque não sabem sonhar. Ouçamos as palavras do xamã (KOPENAWA; ALBERT, 2015):

É por isso que eu gostaria que os brancos escutassem nossas palavras e pudessem sonhar eles mesmos com tudo isso, porque, se os cantos dos xamãs deixarem de ser ouvidos na floresta, eles não serão mais poupados do que nós (p. 491).

São essas palavras sobre as coisas que vi em sonho que eu tento explicar aos brancos para defender a floresta (p. 466).



Os brancos também deveriam sonhar pensando em tudo isso. Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu (p. 498).

É por isso que eu quero transmitir aos brancos essas palavras de alerta que recebi de nossos grandes xamãs. Através delas, quero fazer com que compreendam que deviam sonhar mais longe e prestar atenção na voz dos espíritos da floresta. Mas bem sei que a maioria deles vai continuar surda às minhas falas. São gente outra. Não nos entendem ou não querem nos escutar. Pensam que esse aviso é pura mentira. Não é (p. 498).

Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira (p. 468).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Bruce. Quando eu é um outro (e vice-versa) [Postscriptum]. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 512-549.

GODDARD, Jean-Christophe. Idiotia branca e cosmocídio: uma leitura de *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Trad. Suzana Piscitello. *R@U – Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 9, n. 2 (supl.), p. 29-38, jul./dez. 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Receber sonhos. Entrevista concedida a Alípio Freire e Eugênio Bucci. In: COHN, Sérgio (Org.). *Encontros: Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. p. 78-113.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata [Prefácio]. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Mariana Andrade desenvolve pesquisas na área de Estética, com ênfase nas relações entre Filosofia e Literatura a partir do pensamento de Walter Benjamin, atuando principalmente nos temas: memória e narração; escrita da história e esquecimento; literatura brasileira e pensamento decolonial; e epistemologia indígena. Atualmente é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG).



“RIDING FOR THE FEELING”: ESTÉTICAS DE TURNÊS MUSICAIS

PEDRO OLIVEIRA BRAULE

I saw Stereolab in Bellingham and they played one chord for fifteen minutes. Something in me shifted. I brought back home belief I could create eternity.¹

(THE MICROPHONES, “The Microphones in 2020”)

RESUMO

Neste texto, busca-se discutir recortes de experiências sensíveis advindas das turnês musicais, por parte dos espectadores e artistas, realizadas após a invenção e a popularização dos mecanismos de gravação e reprodução, responsáveis por criar outra maneira, individual, de escuta da música que independe do ato de deslocamento. A argumentação baseia-se em filmes de turnê, textos teóricos e relatos pessoais que, quando postos em contato, pretendem revelar uma noção mais abrangente de um tipo específico de artistas viajantes.

INTRODUÇÃO

Neste texto, serão discutidos pequenos recortes das experiências sensíveis possibilitadas pelas turnês musicais. Primeiramente, será retratado como o advento da gravação de sons criou uma nova maneira, solitária, de ouvir a música, que se distancia da noção coletiva das performances musicais. Em seguida, serão apresentadas a experiência da viagem musical por parte dos espectadores, com base em textos teóricos e relatos e, por fim, a experiência sensível das turnês musicais pela perspectiva dos artistas. A discussão proposta aqui busca enaltecer a importância das viagens para a potencialização da experiência musical.

1. Tradução livre do trecho: “Eu fui ver o Stereolab em Bellingham, e eles tocaram um acorde por quinze minutos. Algo em mim mudou. Eu trouxe de volta para casa a crença de que eu poderia criar a eternidade”.

A expansão das possibilidades no que diz respeito à gravação é um ponto-chave para a mudança de nossa relação com a música. Em tempos anteriores à tecnologia de gravação de sons, a música sempre precisava ser performada ao vivo pelo artista, estruturando-se em uma temporalidade e uma espacialidade únicas e limitadas aos ouvintes presentes. Nesse sentido, há um interessante adendo em uma palestra ministrada pelo músico David Byrne,² acerca de uma relação importante entre música e arquitetura, de como as músicas eram compostas de acordo com sua finalidade, ou seja, com as propriedades acústicas da igreja, da sala de concerto ou do estádio em que iria ser tocada. Ainda sob esse raciocínio, ele acusa o aparelho de escuta individual como o novo “espaço” pensado para a execução da música. No entanto, é importante destacar que a experiência do ouvinte nas espacialidades físicas, citadas por ele, não pode ser comparada tão diretamente com o espaço digital, como se essa fosse uma evolução natural. A gravação permite que um fenômeno, antes exclusivo a um tempo e espaço específicos, esteja disponível em qualquer lugar, a qualquer hora, como explicado pelo pesquisador e artista Pedro Vieira (OLIVEIRA, 2012, p. 17), o que não significa que haja uma participação ativa por parte dos ouvintes – pelo contrário.

A citação enunciada pela epígrafe, da banda estadunidense The Microphones, induz uma reflexão: pelo lado do espectador, entendemos que uma das questões mais importantes do acontecimento da performance musical se encontra na produção do único. Mostra-se interessante perceber que o evento, que o autor da música entende como uma experiência marcante, é descrito de uma maneira tão monótona: a banda Stereolab tocou o mesmo acorde por 15 minutos. É por aqui que engatamos uma discussão acerca da sensibilidade do espectador, e de como isso acontece de maneiras bastante diferentes em um show, quando comparado com a música gravada. A singularidade sensível que habita as performances musicais é construída por um conjunto de relações não necessariamente musicais no show – estas que dependem de espectadores, artistas e local.

A VIAGEM DOS ESPECTADORES

A música gravada parece menos valiosa neste momento (Anne Hilde Neset in Dworsky and Köhler 2011), em que está amplamente disponível e sempre presente, enquanto uma performance ao vivo ainda é uma ocasião única, cheia

2. Ted Talk de David Byrne, 2010. Disponível no *link*: https://www.ted.com/talks/david_byrne_how_architecture_helped_music_evolve?language=pt-br. Acesso em: 16 set. 2021.



de momentos imprevisíveis à mercê de seu acontecimento. E a audiência precisa estar lá para testemunhá-los enquanto acontecem (OLIVEIRA, 2012, p. 57).³

Partindo da citação de Oliveira, entende-se que uma das diferenças fundamentais na experiência entre a música gravada e a performance musical está na necessidade do deslocamento. Como a música gravada congela seus próprios tempo e espaço, estes estarão para sempre inacessíveis para o ouvinte, que ouve um outro tempo, em outro lugar. É estabelecida uma relação de distância. Eu diria até que há uma espécie de viagem envolvida ao escutar uma música de outro lugar e tempo, mas que é essencialmente diferente da necessidade de deslocamento físico para que se possa participar de um show. Assim, participa-se de um show – e nesse sentido participar de um show e ouvir um show são ações fundamentalmente diferentes. Tanto é que, normalmente, não se fala que se ouviu um show. Comumente, refere-se à situação como um “eu fui a um show”. A plateia é um elemento coringa, que dita e potencializa a expressão sonora. Ela pode fazer com que um momento se torne inesquecível, mas também não se interessar e limitar uma performance, de modo que há esforço constante por parte dos artistas de cativar sua audiência. Desse modo, busca-se compreender melhor a experiência dos ouvintes:

Música e performances ao vivo são temas complicados de se lidar. Por mais que pareça inevitável para a academia tentar racionalizar e divagar na filosofia por trás do engajamento humano com a música, este permanece um território em grande parte indomado. Será que realmente é possível entender e alcançar o porquê de as pessoas se sentirem compelidas a, por instância, viajar milhares de quilômetros, dormir e residir em condições quase sub-humanas, só para ouvir algumas pessoas tocando em um palco por algumas horas? (OLIVEIRA, 2012, p. 12).⁴

De fato, a experiência de um show muitas vezes não é confortável. Digamos que há sempre uma forma de sacrifício por parte do ouvinte, que tem de abdicar de seu tempo para se deslocar até o local, esperar o início da apresentação e, muitas vezes, renunciar a seu conforto. São horas em pé, com um espaço pessoal reduzido, às vezes ao ponto de ficar imobilizado e sufocado. A música, em um show, tende a ser o foco pois, principalmente com a tecnologia de gravação, ganha força a noção da música como plano de fundo, que serve para preencher um espaço vazio, geralmente secundário a outra função principal.

3. Tradução livre.

4. Tradução livre.

A performance ao vivo nega isso. Todo o sacrifício do ouvinte dá-se por um objetivo: escutar e estar presente na música. Essas experiências são muitas vezes intensas, às vezes dolorosas fisicamente, de modo até a possibilitar um transe, no qual nada mais importa além do estar ali, ouvindo aquela música, cantando, dançando, participando. É uma balança interessante entre foco e distração, entre fazer parte de um coletivo e ter um momento de introspecção. Essa experiência pode se dar de várias maneiras, mas é comum até sentir um baque após seu fim, um retorno à realidade. O espectador desloca-se para poder estar presente na música.

A VIAGEM DOS ARTISTAS

Após trazer a perspectiva dos espectadores, é produtivo discutir um pouco acerca da experiência das turnês por parte dos artistas. É cada vez mais comum o movimento de redução das turnês a somente um artifício econômico que sustenta e aumenta a exposição dos artistas. Já é um processo regular: certo grupo lança um álbum e marca uma turnê para apoiar e divulgar esse novo material. Não que haja problema nisso, mas precisamos ir além da noção de que as turnês são somente um trabalho para os músicos, as viagens em si – sua duração, o meio de transporte, as logísticas de hospedagem e, principalmente, as atividades que os artistas realizam quando não estão apresentando – são importantes para o desenvolvimento criativo dos artistas. A viagem musical não pode ser entendida somente como um trabalho para divulgar uma arte; ela já é artística em si. Os recortes apresentados em seguida não são necessariamente representativos de uma ideia geral de turnê musical, mas são importantes para trabalharmos questões sensíveis relatadas pelos artistas, de modo a entendermos como eles afetam e são afetados em suas viagens.

Começamos com a análise de um acontecimento no documentário *Os Doces Bárbaros* (1976). Os Doces Bárbaros foram um supergrupo formado pelos baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa para uma turnê comemorativa das carreiras individuais dos músicos. O documentário busca relatar como foi essa turnê; no entanto, ele registra um acontecimento emblemático que é relevante para nossa discussão: em um certo momento do filme, revela-se que houve uma denúncia anônima, que levou os policiais ao hotel em que os músicos estavam hospedados. Foi encontrado, em posse de Gilberto Gil, o equivalente a cerca de três maços de maconha. Gil foi julgado em um tribunal de Florianópolis, preso e internado em uma clínica psiquiátrica.

É interessante como o documentário mostra as circunstâncias do acontecimento. Por ser um período ditatorial que previa uma pena de prisão para usuários de



drogas, fica claro que usaram Gilberto Gil como exemplo, o qual teve de alegar que era dependente físico e psíquico para evitar sua prisão.⁵ Mesmo assim, ele foi internado brevemente em um hospital psiquiátrico e, após sua soltura, continuou sendo observado para que não houvesse um caso de reincidência. Do mesmo modo, ele continuou participando das apresentações, já que era seu trabalho. Contudo, e talvez isso tenha sido evidenciado de maneira proposital pelo diretor Jom Tob Azulay, após esse acontecimento Gil perde um pouco o protagonismo no filme, que se inicia com os quatro músicos claramente se divertindo no processo de viajar e tocar suas músicas. Após o acontecimento, parece que Gil entra em uma lógica mais pragmática de viajar para trabalhar. De Gil, foi retirada a possibilidade de viajar como seus companheiros e, por consequência, sua expressão artística fora limitada.

Já sob uma outra ótica, faz-se relevante discutir brevemente o documentário *Apocalypse: a Bill Callahan Tour Film* (2012), dirigido por Hanly Banks. O filme foi o resultado da gravação da turnê referente ao álbum *Apocalypse*, do cantor-compositor estadunidense Bill Callahan, que trata constantemente de temáticas de viagens e deslocamentos. Essa temática do trabalho artístico do músico fica claro em certas falas suas no documentário:

Se eu realmente sento e me pergunto o que estou fazendo, eu estou indo para a estrada por um mês, eu vou tocar essas músicas por um mês, em todas essas situações diferentes... Isso não faz sentido. É bom ter uma roupa para trocar e tirar, porque podemos deixar o show de lado, meio que, enquanto você está viajando naquele dia, ao invés de se preocupar, ou pensar muito sobre o show o dia todo, como o que entra na mochila. E eu coloco a roupa e tudo vai dar certo.

Eu penso que o que estou fazendo no palco é, estou sendo o escritor, exposto. E penso que quando estou apresentando ao vivo, é realmente... o eu mais real que há. Eu preciso estar na música de uma maneira tão profunda como as palavras que escrevi. Se consigo dar isso às pessoas, é tudo o que me importa (APOCALYPSE, 2012).⁶

As citações foram transcritas diretamente do filme e traduzidas. Assim, podemos entender melhor as reflexões de um músico viajante. Existem muitos aspectos rígidos e predefinidos em uma turnê, como o próprio figurino dos artistas, o que curiosamente, na visão de Bill, liberta o músico de um certo nervosismo com a performance. Isso habilita os artistas a viajarem, sem ter que se preocupar constante-

5. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2009-jun-04/imagens-historia-dia-gil-foi-condenado-uso-maconha>. Acesso em: 6 set. 2021.

6. Transcrição e tradução livres.

mente com o show. Outro aspecto interessante é de uma necessidade de imersão por parte do artista dentro da performance. Só assim ele consegue alcançar seu objetivo como músico. Diria até que esses dois aspectos, a viagem e a imersão são componentes necessários para uma apresentação musical de sucesso.

Na canção *Riding for the Feeling*, tema central do álbum *Apocalypse*, Bill emula não um músico em turnê, mas, sim, um palestrante visitante que tem dificuldades de dizer adeus para os espectadores de suas palestras. Ele divaga sobre uma suposta necessidade de atender às expectativas dos ouvintes, de responder todas às suas perguntas. Bill não é o único músico que trata dessa relação com a plateia. David Byrne, em um ponto do filme *Stop Making Sense* (1984), pergunta para a audiência, entre músicas, se alguém tem uma pergunta. Enfim, tal música em específico de Bill mostra uma interessante preocupação do artista com o seu fã, uma relação de proximidade com pessoas que ele nunca mais vai ver. Apoiado pelas transcrições do filme, podemos ver um exercício reflexivo do artista em relação à sua condição como viajante que está sempre indo embora. Na música, ele percebe, após a palestra, que quase não falou sobre o tema que queria falar. Em vez disso, focou, quase involuntariamente, nas relações com os espectadores presentes. O filme é um registro bastante bonito de um músico que viaja dirigindo uma van, engajado no ato de viajar e refletir.

CONCLUSÃO

Após toda a pesquisa, incluindo os filmes assistidos e os relatos lidos, é difícil não fazer uma crítica à massificação da cultura musical. O grande alvo dessa crítica está nos shows muito grandes, com movimentos orquestrados até o último segundo. Pensar nas viagens é bastante útil para entendermos essa questão. Ao se tratar de shows com artistas que viajam em aviões privados, ficam nos mais caros hotéis e, por fim, se apresentam para seus fãs leais de uma distância considerável, imposta pelas enormes estruturas comuns em festivais e turnês hoje em dia, percebe-se a separação propositalmente criada entre artista e ouvinte. Os artistas agora se tornam ídolos intocáveis que, para cumprir as mais altas exigências de seus fãs, realizam shows, em sua maioria, iguais em diferentes localidades. A turnê musical pode muito bem ser entendida como uma ocasião propícia para a aproximação entre artistas e espectadores, mas o que acontece nessa descrição é o exato oposto disso.

Gostaria de encerrar trazendo uma premissa teórica de Jacques Attali que afirma que “a economia política da música não é marginal, mas premonitória.



Os ruídos de uma sociedade estão à frente de suas imagens e seus conflitos materiais. Nossa música prevê nosso futuro. Devemos emprestá-la uma orelha” (ATTALI, 1985, p. 11).⁷ Podemos dizer que o advento da música gravada, e a subsequente transformação da música, antecipou uma nova relação com o ouvinte: o que era um evento social se tornou cada vez mais um exercício privado; a necessidade do deslocamento foi cortada e a distância entre artista e espectador, aumentada. Percebemos crescentes comodificação e individualização da experiência musical: as próprias turnês, como conhecemos hoje, são um produto a ser vendido. A música gravada permitiu o ato de posse da música, antes um acontecimento social, agora uma experiência privada, cujo acontecimento depende somente da vontade do ouvinte. Por isso, devemos exaltar as viagens musicais, dos espectadores e artistas, como um mecanismo de libertação e potencialização artística e sensível destes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOCALYPSE: a Bill Callahan Tour Film. Direção de Hanly Banks. Estados Unidos: Andrew Goldman. Documentário (65 min.), 2012.

ATTALI, Jacques. *Noise: the Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

OLIVEIRA, Pedro. *The Shape of Live that Never Came: A Speculative Approach to the Future of Live Musical Performance*. Dissertação (Mestrado em Digital Media). Hochschule für Künste, Bremen, Alemanha, 2012.

OS DOCES Bárbaros. Direção de Jom Tob Azulay. Brasil: Biscoito Fino. Documentário (100 min.), 1976.

STOP Making Sense. Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos: Arnold Stiefel Company. Documentário (88 min.), 1984.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Pedro Oliveira Braule é mestrando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB). Bacharel em Arquitetura pelo Centro Universitário de Brasília. Pesquisador do Ambiente 33 – Especialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias – grupo de pesquisa interdisciplinar FAU & FAC/UnB/CNPq.

7. Tradução livre.



O ARTISTA CAMINHANTE: DESLOCAMENTO E BARREIRA EM FRANCIS ALÿS

MÔNICA VAZ DA COSTA

RESUMO

Pretendemos investigar o gesto de caminhar e deslocar-se como um ato político e estético que questiona e torna evidente a segregação imposta pelos Estados Unidos aos países do Sul global a partir de duas ações do artista belga radicado no México Francis Alÿs (Bélgica, 1959): *The Loop* (1997) e *Paradox of Praxis 5: Sometimes We Dream As We Live & Sometimes We Live As We Dream* (2013). Em ambas as ações, o artista apresenta a fronteira México-Estados Unidos como um espaço de constantes disputas e, portanto, de tensão.

INTRODUÇÃO – *THE LOOP*

Em 1997, Francis Alÿs participou do projeto *inSITE 97*,¹ que naquele ano teve como proposta curatorial problematizar os quadros social e cultural contemporâneos no continente americano e, ao fazê-lo, promover uma reelaboração crítica desse território pós-colonial. Os 42 artistas convidados de América Latina, Caribe, Estados Unidos e Canadá deveriam criar trabalhos específicos para os espaços públicos das cidades vizinhas Tijuana e San Diego.

Como contribuição, Alÿs viajou de uma cidade a outra sem, no entanto, atravessar a fronteira entre os dois países. Saindo de Tijuana, o artista viajou de avião até Cidade do México, partiu em direção a Cidade do Panamá, Santiago, Auckland, Sidnei, Singapura, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Shanghai, Seul, Anchorage, Vancouver e Los Angeles e chegou, finalmente, a San Diego. Uma

1. Iniciado em 1992, *inSITE* é um projeto binacional, entre México e Estados Unidos, com financiamento de empresas públicas e privadas de ambos os países, que estimula práticas artísticas de intervenções urbanas. As primeiras cinco edições (1992, 1994, 1997, 2000, 2005) foram realizadas na fronteira Tijuana-San Diego.

distância de apenas 29 quilômetros entre uma cidade e outra, que poderia ter sido percorrida em aproximadamente 30 minutos, demorou 35 dias para ser alcançada (dos dias 1º de junho a 5 de julho de 1997). O nome da ação, *The Loop*, remete ao desenho de seu trajeto sobre o mapa, uma volta quase completa de escala global com resultado mínimo: chegar a um lugar a poucos quilômetros do local de partida.

Na ação, o artista mostra que é possível chegar a San Diego, partindo de Tijuana, sem passar pela alfândega. Contudo, a rota alternativa proposta por Alÿs é possível somente para aqueles que podem arcar com os custos de uma viagem longa e onerosa, não sendo uma opção viável para os milhares de imigrantes que entram nos Estados Unidos via México de forma ilegal,² em sua maioria pessoas pobres oriundas dos países das Américas Central e do Sul, além de mexicanos, em busca do “sonho americano”. Ainda que tal trajeto fosse economicamente possível para os imigrantes, segundo Néstor García Canclini, os passaportes são documentos de identificação ao mesmo tempo individuais e nacionais, precisam com exatidão a origem dos viajantes e os “habilita[m] para sair do local de nascimento e às vezes impedi-lo” (CANCLINI, 2014, p. 3). No caso dos latino-americanos, a entrada nos Estados Unidos é certamente dificultada pelo Estado, a fim de evitar a permanência ilegal dos imigrantes.

O deslocamento do artista foi registrado por meio de fotografias, desenhos, postais e e-mails enviados a Olivier Debroise, no México, e mais tarde expostos como registros de sua ação.

MUROS

Hoje, no mundo, há cerca de 21 muros erguidos com o intuito de conter os fluxos migratórios de uma região a outra. Para Wendy Brown, essas barreiras “não separam o ‘interior’ de um sistema soberano, político ou jurídico, de um ‘exterior’ estrangeiro, mas atuam como estruturas contingentes com a finalidade de impedir movimentos através do território” (BROWN, 2010, p. 72). Assim, os muros não são apenas delimitações geográficas. São barreiras erguidas com a finalidade de interromper a entrada de pessoas que abandonam seus países e partem à procura de melhores condições de vida (alguns fogem de conflitos

2. Em 2016, foram registradas 31.578 detenções de imigrantes clandestinos pelos serviços de alfândega e de proteção na fronteira.



violentos em suas regiões; outros buscam emprego e moradia). Pelos motivos expostos, Marc Augé, em concordância com a autora, identifica a construção dessas barreiras como alternativa encontrada pelos países do Norte para se “protegerem” e interromperem os fluxos migratórios clandestinos oriundos do Sul global (AUGÉ, 2010, p. 21).

É importante ressaltar que esses muros não são apenas instrumentos de separação, ocupação e expansão territorial. Eles são elementos que “projetam uma imagem de poder soberano e uma aura de nação delimitada e segura, ao mesmo tempo que se mostra debilitada pela mera existência desses muros” (BROWN, 2010, p. 53). Apesar das dimensões impressionantes, Brown identifica um caráter teatral, cênico, dos muros, pois representam um poder e uma eficácia que na realidade não existem, exatamente pela necessidade de terem sido erguidos. Ao se recorrer à construção dos muros em nome da segurança nacional, cria-se um sentimento exacerbado de nacionalismo e xenofobia, e faz-se necessário, portanto justificado, todo o aparato de vigilância no interior das nações cercadas. É contraditório e, no entanto, correto pensar que “nunca os enclausuramentos foram tão numerosos como nesse mundo em que tudo circula e uniformiza-se” (AUGÉ, p. 8). Devido às burocracias, às barreiras físicas e aos avançados sistemas de vigilância, os sujeitos são impedidos de transitar livremente sobre o globo.

PARADOX OF PRAXIS 5

Conhecidas como “trampolins”, as cidades localizadas na fronteira México-Estados Unidos atraem pessoas de diferentes partes do México e das Américas Central e do Sul que têm expectativa de algum dia fazer a travessia. As atividades econômicas nessas cidades sempre tiveram algum laço de dependência com os Estados Unidos, seja pelo envio de mão de obra barata e sem documentos – trabalhadores que retornavam para suas cidades ao fim do trabalho para o qual foram contratados (quando os dois países eram separados apenas por uma cerca nas regiões mais populosas) –, seja pelo contrabando. A partir dos anos 1960, as cidades fronteiriças passaram a abrigar grandes montadoras estrangeiras, a maioria estadunidense, que empregam com baixos salários boa parte da população dessas cidades. Na década de 1990, o aumento das medidas de controle da fronteira fomentou o surgimento de pessoas e grupos organizados, conhecidos como coiotes, que se especializaram em guiar migrantes que querem entrar ilegalmente nos Estados Unidos. É certo que, com o aumento

da vigilância e dos muros, sobem também os valores da travessia clandestina, o que torna a atividade bastante rentável. Atualmente dominada por cartéis de drogas, Ciudad Juárez já teve a maior taxa de homicídios do mundo. Juntamente à violência proporcionada por essas organizações, os números de assassinatos de mulheres são extremamente altos: de 1993 até 2006, 1.500 mulheres foram mortas em uma cidade onde, em 2004, a população era de 1.398.400 habitantes. Foi nesse cenário marcado pela violência que, em 2013, Francis Alÿs realizou a ação *Paradox of Praxis 5: Sometimes We Dream As We Live & Sometimes We Live As We Dream*.

Ao longo de quase sete minutos, assistimos a um homem chutar uma bola de futebol incandescente. O manto escuro da noite cobre o cenário difuso por tanto tempo marcado pela pobreza e pela violência, e não é possível identificar claramente muitos elementos que compõem a cidade. Olhares anônimos observam o homem realizar a ação aparentemente sem sentido pelas ruas iluminadas por postes de luz: um cachorro vira-lata observa atentamente, escutam os sons de um caminhão, de carros que passam, vemos as luzes de uma viatura policial (um indicativo da violência). O aforismo contido no título e na abertura do vídeo que documenta a ação – “Às vezes sonhamos como vivemos & às vezes vivemos como sonhamos” – sugere duas condições: uma que determina o sonho; e outra, a realidade. A bola de fogo, chutada ao longo de todo o percurso, metonímia para os crimes e assassinatos, aos poucos se desfaz até se decompor completamente em um local com vegetação rasteira.³ Em um letreiro em cima de um táxi parado, lemos rapidamente: “Juntos limpiemos Juárez”. Em todo o filme, é a única confirmação da localização; e, mais uma vez, o artista constrói um cenário com elementos que sugerem a violência e os crimes cometidos naquela cidade. De qual sujeira se deve livrar Juárez? Do lixo habitual produzido por seus habitantes ou da violência, dos assassinatos, das mortes ocorridas diariamente em decorrência da rivalidade entre cartéis e do tráfico de migrantes?

3. Em outro trabalho de Alÿs, realizado em 1997, *Paradox of Praxis 1: Sometimes Doing Nothing Leads to Something*, o artista arrasta um grande bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México durante nove horas até que ele derreta completamente. Apesar de empenhar-se mais uma vez em uma atividade aparentemente sem importância e ter estratégia semelhante, *Paradox of Praxis 5* apresenta algumas oposições à ação realizada em 1997: a primeira das ações aconteceu na Cidade do México – local altamente povoado, ao contrário de Ciudad Juárez; nela, Alÿs arrastou um bloco de gelo durante o dia e, na segunda, chutou uma bola incandescente durante a noite.



CONCLUSÃO

Na obra de Alÿs, o ato de caminhar, de deslocar, é marcado pelo viés político, no sentido proposto por Jacques Rancière de “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Ainda que não se reconheça como um “artista militante” e que não apresente soluções para os conflitos e tensões nas cidades da fronteira México-Estados Unidos, os trabalhos mencionados tratam da violência (não exclusivamente física) testemunhada cotidianamente no país em que escolheu morar. Alÿs lida com as especificidades dessas regiões e lança o olhar para as questões sociais e econômicas. Para ele, é necessário o entendimento desses contextos para que atue artisticamente naquele espaço.

Penso que, ao estabelecer-me na Cidade do México e atuando na América Latina ou em outros lugares onde se enfrentam constantes conflitos econômicos, sociais, políticos ou militares, o componente político é um ingrediente obrigatório para abordar essas situações (ALÿS; FERGUSON, 2007, p. 14).

Assim, em concordância com Rancière, Alÿs acredita que a arte tem o poder político de produzir rupturas nas percepções, de “mudar os referenciais e mostrar o que não era visto”:

Eu acredito que o artista pode intervir provocando uma situação em que, de repente, sai da vida cotidiana e começa a olhar novamente para as coisas sob uma perspectiva diferente, mesmo que só por um breve momento. Esse é o privilégio do artista e é dessa forma que seu campo de atuação difere de uma ONG ou de um jornalista local (DEZEUZE, 2009).

Quando Alÿs propõe, portanto, sair da vida cotidiana, olhar para as situações de maneira diferente, ele diz precisamente sobre a necessidade (quase uma urgência) de abordar os conflitos presentes no México e na América Latina. Não propõe uma mudança efetiva nas atividades corriqueiras do dia a dia. Ele se refere ao cotidiano marcado pelas tensões econômicas e sociais, pela violência e pobreza.

O artista faz do deslocar/caminhar um gesto estético e político. Seu trabalho toma forma fora dos espaços consagrados da arte, inserido nas ruas, nas cidades, nas fronteiras dos locais marcados pelos conflitos sobre os quais atua. As fotografias e os vídeos produzidos durante as ações servem como forma de

documentação, assim como os desenhos e as pinturas realizados ao longo do processo, que, através da venda, financiam os projetos futuros.

O registro da ação só consegue sugerir um pouco da emoção do momento e, na maioria das vezes, simplesmente gravar o evento não é suficiente para traduzir a emoção. A documentação se torna outro capítulo da história, que não dá conta de competir com o evento (DEZEUZE, 2009).

É no deslocamento, e não na representação dos contextos, que está seu trabalho, que questiona, problematiza e lança nosso olhar para o panorama social das cidades fronteiriças mexicanas. De maneira simbólica, Alÿs trata da condição mexicana de estar econômica e socialmente à margem dos Estados Unidos. O artista faz do deslocamento uma estratégia para abordar as tensões inerentes a algumas regiões fronteiriças. O Estreito de Gibraltar, Jerusalém e a faixa de água entre Havana e Key West foram algumas das regiões em que ele atuou. Neste artigo, focamos as cidades de Tijuana e San Diego, além de Ciudad Juárez e El Paso, no muro que separa a América Latina e os Estados Unidos, o Norte e o Sul, os desenvolvidos e os “em desenvolvimento”, e a maneira como o artista age nesses contextos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÿS, Francis; FERGUSON, Russell. *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Los Angeles: The Hammer Museum, 2007.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. São Paulo/Maceió: Edufal/Unesp, 2010.

BROWN, Wendy. *Estados amurallados, soberanía en declive*. Barcelona: Herder, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. ¿Qué representan hoy los pasaportes? *Revista Otra Parte*, Buenos Aires, p. 1-4, maio 2014.

DEZEUZE, Anna. Walking the Line. *Art Monthly*, London, n. 323, fev. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/324259/_Walking_the_Line_Francis_AI%25C3%25BFs_interviewed_by_Anna_Dezeuze_Art_Monthly_no._323_February_2009_pp._1-6. Acesso em: 1º jun. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.



MINIBIOGRAFIA DA AUTORA

Mônica Vaz da Costa é bacharela em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da mesma instituição, onde pesquisa imagens produzidas a partir de 1980 que abordam violências praticadas pelo Estado nos países do Cone Sul.

Realização



UnB PPGCom/FAC



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM EDUCAÇÃO - PPGE



Apoio



UnB



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



ABRE
ASSOCIAÇÃO
BRASILEIRA
DE ESTÉTICA



faunb



FAC



UnB

DEX

Casa da Cultura
da América Latina

De um trabalho a outro, completam-se semelhanças e diferenças, e o método é sempre o mesmo: ser como aquele viajante que se espanta com o que vê, como se olhasse pela primeira vez, como se estivesse sempre chegando. Esperar. Aceitar o princípio de não ver imediatamente. Não se precipitar.

Karina Dias (Universidade de Brasília)

As viagens nas obras de Nazareth e Ana Pi assumem uma centralidade política tanto pela potência dos encontros com outros sujeitos quanto pela dimensão dos processos históricos acionados na produção dos territórios. Um redimensionamento dos deslocamentos que abre espaço para vermos como os traumas do passado seguem habitando nossa contemporaneidade.

Eduardo de Jesus (Universidade Federal de Minas Gerais)

A mata que ficava detrás da casa era de um verde intenso, marcado de altura em altura pelas flores do *tajy amarillo*, o ipê-amarelo. A estrada por onde parti tinha as marcas de pegadas das onças. Na terra vermelha dessa estrada, ficaram também as minhas, e meus pés tingiram-se de sua poeira. Essa estrada ficou em mim.

Alice Fátima Martins (Universidade Federal de Goiás)

As viagens cotidianas da Avenida Brasil revelam a história e as dinâmicas de produção urbana intimamente relacionadas à segregação produzida de forma consciente contra negros e negras no país. É um projeto que sequestra a trajetória de muitas vidas e rouba o tempo de existência de pessoas obrigadas a se locomover lentamente sobre a carroceria de coletivos.

Carlos Henrique M. de Lima (Universidade de Brasília)



Grupo de Pesquisa Interunidades
FAC - UnB / FAU - UnB / CNPq
AMBIENTE 33: Espacialidades,
Comunicação, Estética e Tecnologias

