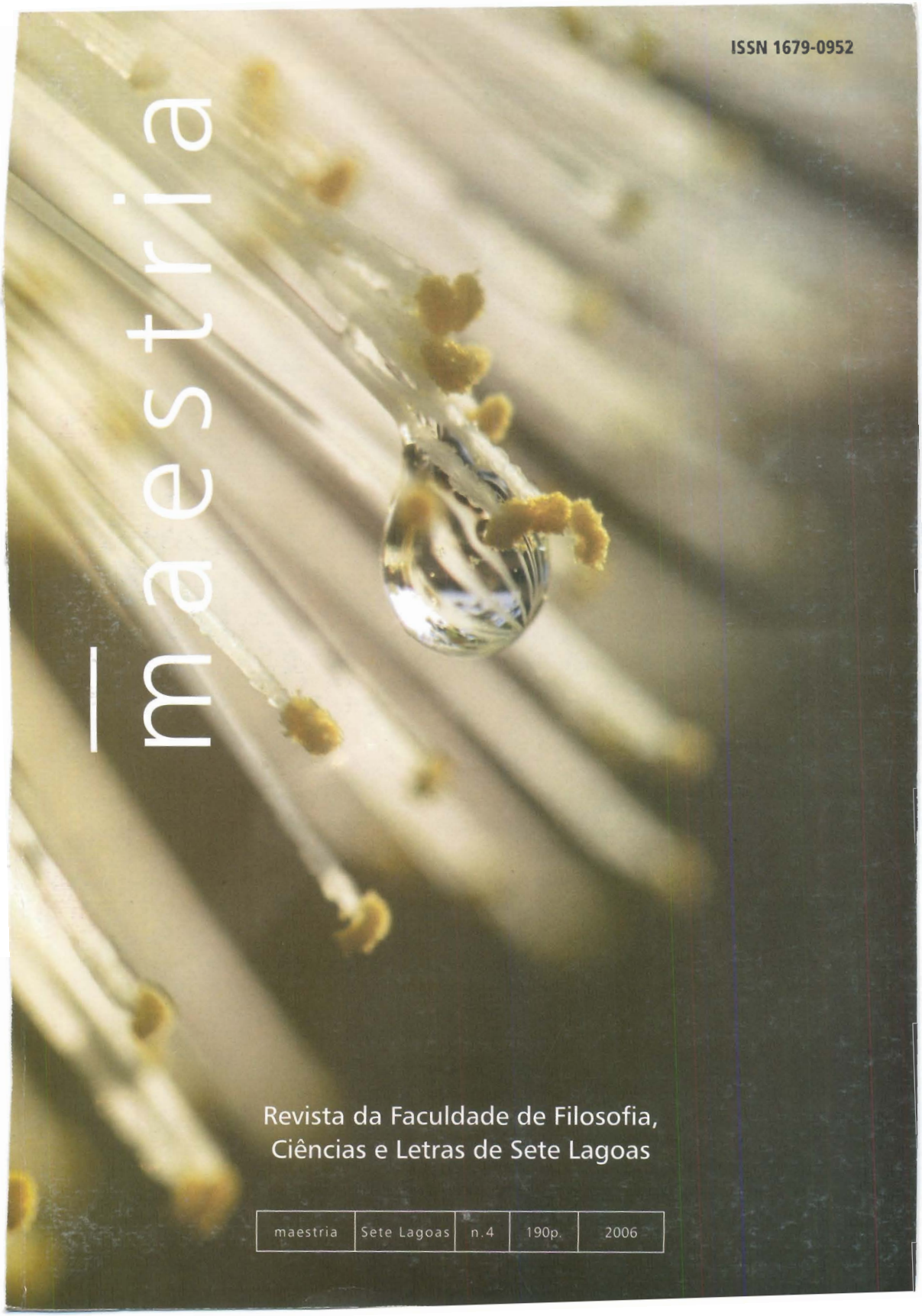
ISSN 1679-0952



maestria

Revista da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Sete Lagoas

maestria	Sete Lagoas	n.4	190p.	2006

UNIFEMM
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE SETE LAGOAS

m̃aestria

Revista da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Sete Lagoas

m̃aestria	Sete Lagoas	n.4	190p.	2006

Copyright © 2006 Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas –
Centro Universitário de Sete Lagoas – UNIFEMM

Todos os direitos reservados; nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem autorização por escrito.

Centro Universitário de Sete Lagoas – UNIFEMM
Reitor: Antônio Fernandino de Castro Bahia Filho
Pró-reitora Acadêmica: Vanessa Padrão de Vasconcelos Paiva
Pró-reitor Administrativo e Financeiro: Erasmo Bruno Gonçalves

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
Diretora: Jakeline Dutra França
Coordenadora das Licenciaturas: Patrícia Lins

Maestria – Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas. – v.1, n.1 (jan./jun.2003).
Sete Lagoas: Fundação Educacional Monsenhor Messias. 2006.

n.4; il.

Anual

ISSN – 1679-0952.
1. Ciências sociais – Periódicos. 2. Ciências humanas – Periódicos. 3.Ciências – Periódicos. 4. Língua e literatura
Periódicos. I. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas. II. Fundação Educacional Monsenhor Messias
CDD: 050

Maestria

Conselho Editorial
Sérgio Antônio Silva (Coordenador)
Frederico Reis Marques de Brito
Júnia Sales
Marcos Antônio Barbosa Lima
Simone Farias Pereira
Valdemar Carlos de Deus

Projeto Gráfico
Sérgio Antônio Silva

Capa e Editoração
Fabrício Castello Branco Coelho

Foto da Capa
Élida Queiroz Araújo

Revisão de Provas
Lícia Mara Dias da Silva

Impressão e Acabamento
Gráfica FEMM

Tiragem
500 exemplares

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.
Solicita-se permuta / Exchange issues / On demande échange

Endereço para Correspondência
Centro Universitário de Sete Lagoas – UNIFEMM
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
Av. Marechal Castelo Branco, 2765
Bairro Santo Antônio
Sete Lagoas – MG CEP: 35701-242

Sumário

Editorial 7

Artigos

Cruzando fronteiras:
conhecimento, história e interdisciplinaridade
Rejane Penna 11

Literatura, história e política no filme *Terra em transe*
Júlio César Lobo 27

A vingança de Polifemo:
o sujeito como artifício, o monstro
como estado artístico e a pragmática
da subjetividade. A arte e a "polifemia"
Marcio Pizarro Noronha 51

Por uma história do urbano:
perspectivas metodológicas
Carlos Roberto da Rosa Rangel 83

A história da violência nos movimentos sociais
Luiza Maria Duarte Eschenazi 109

Devoção e narrativa no Presépio do Pipiripau
Janete Flor de Maio Fonseca 123

Ensaio Fotográfico

Flor de Pequi
Élida Queiroz Araújo 143

Relatos

Desinteresse pela matemática: uma reflexão
Frederico Reis Marques de Brito
Leni Nobre de Oliveira 153

Ensino de História com museu: relato de experiência
Bruno Flávio Lontra Fagundes 173

Editorial

Maestria. Sempre há o que comemorar. Somos Centro Universitário, é a frase que sintetiza a atual conquista. Esta revista, como parte desse projeto, sente-se honrada e contribui com um número para lá de especial.

Crescemos, buscamos ainda mais outros territórios, distantes de nossos muros, mas que nos interessam de perto. Escolhemos (muito em função do trabalho da professora Júnia Sales, a quem agora agradecemos) a História – em diálogo com outros saberes, é preciso destacar – como eixo norteador dos artigos. Sendo assim, abre a revista um artigo que trata da interdisciplinaridade. Com esse texto de Rejane Penna, cruzamos fronteiras, e alcançamos o artigo de Júlio César Lobo, "Literatura, história e política no filme Terra em transe". É muito bem-vinda uma leitura que nos relembra (e nos instiga a rever) esse filme de Glauber Rocha. No mais, há ainda, no artigo, a política e, ainda mais, a poesia de Mário Faustino, Castro Alves, Pablo Neruda. Algo valioso, afinal, "política e poesia são demais para um homem só".

Daí seguimos para o texto de Marcio Pizarro Noronha, que trata de monstros, *tricksters* e outras invenções maquínicas. Com ele, relemos a *Odisséia*, de Homero, mais especificamente a passagem em que Ulisses e seus companheiros de aventura enfrentam Polifemo, o terrível gigante de um olho só. Com ele, percebemos, ao final, as relações entre a arte, os monstros e as subjetividades.

Já o artigo seguinte concentra-se na história do urbano. Com clareza e senso crítico, Carlos Rangel propõe algumas metodologias pertinentes ao tema. Na seqüência, Luiza Eschenazi trata da história da violência nos movimentos sociais, em um trabalho rigoroso, com boa sustentação e discussão teórica. Por fim, visitamos o Presépio do Pipiripau com Janete Flor de Maio Fonseca. Seu ensaio valoriza tanto a simplicidade do criador do Presépio, Raimundo Machado, dando-

lhe voz, inclusive, por meio de citações de entrevistas, quanto a sua genialidade, ao comparar sua obra às visões de Charles Baudelaire sobre a modernidade e de Walter Benjamin sobre o narrador.

Após os artigos, inauguramos duas novas seções: uma, com relatos de experiências de nossos docentes e seus alunos. A proposta é que esses relatos traduzam, em uma linguagem mais leve do que a dos artigos, vivências cotidianas que buscam novas abordagens na transmissão e aquisição do conhecimento. Neste número, duas experiências se apresentam: a visita a um museu, no âmbito do ensino de História, e o uso da Literatura no ensino da Matemática.

A outra nova seção é um ensaio fotográfico intitulado "Flor de pequi", assinado por Élida Queiroz Araújo. Vale a pena conferir as cores marcantes, as formas ampliadas, o singelo gesto do olhar, tudo isso, enfim, a serviço do puro prazer de ver. Maestria. Sempre há como inovar. Interessa-nos a ciência e a arte, se possível juntas em um só corpo: o corpo da escrita – papel, penas e tinta. Maestria.

Sérgio Antônio Silva

Cruzando fronteiras: conhecimento, história e interdisciplinaridade

Rejane Penna *

* Doutora em História (PUC/RS). Historiógrafa do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e professora do Centro Universitário La Salle (Canoas/RS). Trabalha com a linha de pesquisa Memória, representações e identidades. Endereço eletrônico: rejane@unilasalle.edu.br ou rejanepenna@uol.com.br .

Resumo

Este texto pretende refletir de que forma os conhecimentos históricos podem auxiliar na formação profissional, por intermédio da abordagem de objetos e temas em um enfoque interdisciplinar. A tarefa não é fácil, tendo em vista as dificuldades que enfrenta esta prática, na medida em que o conhecimento pode ser utilizado como instrumento de poder, interferindo no diálogo entre diferentes saberes.

Palavras-chave: interdisciplinaridade, conhecimento, poder, ciência, História

Abstract

This article proposes a reflection about how historical knowledge can assist in the professional development by approaching objects and themes in a multidisciplinary way. The task is not an easy one, for there are many difficulties in this practice – knowledge may be used as a power tool to interefere in the diologue between the different kinds of knowledge.

Keywords: multidisciplinarity, knowledge, power, science, History

1 Introdução

O termo interdisciplinaridade assumiu diversos significados, ao longo do tempo, tanto na literatura especializada como em debates nas diversas áreas do conhecimento. No presente texto, considera-se que a prática interdisciplinar significa a interação entre diversas fronteiras do saber, gerando reciprocidade e horizontalização das relações de poder entre os campos implicados na abordagem de uma problemática comum.

Certas abordagens acerca da interdisciplinaridade podem dar uma impressão de defesa do ecletismo teórico, o que remeteria à conciliação e ao uso simultâneo, linear e

indiscriminado de pontos de vista teóricos e éticos diversos, sem considerar as diferenças e incompatibilidades tanto na origem histórica, como na base conceitual e epistemológica. (Vasconcelos, 2002, p. 108).

Na realidade, a prática interdisciplinar discute os princípios e conceitos fundamentais de cada campo original e identifica as diferenças e convergências, abrindo caminho para uma aprendizagem mútua e não uma simples adição ou mistura linear. A recombinação dos elementos internos possibilita a criação de novos campos de saber, teóricos ou aplicados. (Vasconcelos, 2002, p. 113-114).

A maior dificuldade é efetivamente iniciar o diálogo entre saberes diversos, pois, em princípio, sabe-se que jamais a prática interdisciplinar ocorrerá facilmente, já que toda área do conhecimento constrói seus próprios paradigmas interpretativos. E, precisamente por possuir sua própria estrutura, uma área do conhecimento resiste às influências externas.

Nessa perspectiva, discute-se de que forma uma área do conhecimento – no caso a História – pode contribuir para o diálogo interdisciplinar em uma formação profissional e ainda que postura deverá ter esse historiador para que os resultados sejam produtivos.

2 O conhecimento como um campo de poder: os desafios à interdisciplinaridade

Bernard Lepetit (2001) certa vez comparou a interdisciplinaridade com a tradução, analisando que em comum haveria uma traição parcial, significando aceitar algo novo em um universo de saberes conhecidos e reconhecidos. Logo, toda transferência de conceitos, problemas ou métodos seria acompanhada da transformação desses, ou mais, uma abertura da "'caixa preta' para fora de sua linguagem específica, permitindo maior acessibilidade à troca de conhecimento interteóricos, interepistemológicos e interdisciplinares". (Vasconcelos, 2002, p. 69).

O processo sofre dificuldades, pois ao longo do tem-

po os discursos, conhecimentos, disciplinas e campos se tornaram suficientemente diferenciados e organizados a ponto de se transformarem em instituições distintas e influentes. E de forma crescente foram mobilizados recursos econômicos, políticos e sociais para sustentar empreendimentos. Inclusive, o conhecimento histórico pode iniciar sua contribuição à problemática proposta, com a análise de como corpos de conhecimento, discursos, disciplinas e campos se ligaram aos meios sociais, econômicos e políticos, por meio dos quais seus expoentes humanos puderam ganhar poder e exercê-lo. E também de que forma separaram-se, construindo barreiras amparadas em argumentos como necessidade de aprofundamento e complexidade do tema. (Freidson, 1996).

A especialização do conhecimento, supostamente visando a aprofundá-lo, é uma tônica presente em diversos discursos dos saberes reconhecidos, mas nem sempre foi assim. Se, por um lado, observa-se o estabelecimento da especificidade das áreas do conhecimento e a formação de pessoas direcionando suas energias intelectuais a recortes bem definidos, também não é desprezível a resistência a sua fragmentação.

No Ocidente, a Grécia Antiga fornece o exemplo, pois os filósofos gregos salientavam o valor de um amplo espectro de conhecimentos para os cidadãos privilegiados da *polis*, enquanto denegriam as qualificações especializadas dos ofícios. Tal ideal, contemporaneamente, está presente em um conjunto de concepções históricas sobre educação, expressas por termos, entre os quais, aprendizado humanístico, defendendo a idéia de que os especialistas não possuem a perspectiva necessária para tratar de questões que extrapolam seu campo.

Atualmente, a defesa da interdisciplinaridade não trabalha com a idéia ambiciosa e, ao mesmo tempo, ingênua dos humanistas, sobre o homem que tudo sabe e contribui em várias áreas, cujo exemplo mais conhecido é Leonardo da Vinci. Trata-se de troca, diálogo e não do domínio de tudo.

Um dos obstáculos que aguardam essa prática denomi-

na-se "mandato de conhecimento" (Halliday, 1987, em Freidson, 1996, p. 28-55). Esse representa a capacidade de uma profissão em exercer influência em virtude da substância, forma, transmissão, eficácia, objetos e legitimidade de seu núcleo cognitivo. Trata-se de uma permissão epistemológica de influência pública mediada pela política ocupacional e organizacional. Tal propriedade é condicionada além da base epistemológica do corpo de conhecimentos e qualificações de uma disciplina, na esfera de sua autoridade, isto é, se tem autoridade técnica, moral ou cultural. Por fim, importam às esferas institucionais nas quais pode ser praticada, ou seja, se a disciplina é praticada nos tribunais, hospitais, universidades ou indústrias, por exemplo. (Freidson, 1996).

Esse raciocínio remete à questão de que o conhecimento não é algo abstrato, mas efetivo exercício de poder. Nem sempre o conhecimento considerado válido e superior é exatamente o mais qualificado, mas aquele que foi desenvolvido ou apropriado por determinado grupo com condições de institucionalizá-lo, torná-lo conhecido e impô-lo, ao invés de uma suposta superioridade intrínseca. Já foi observado que as ciências e suas organizações derivadas se constituíram como um campo de lutas, não podendo ser visualizadas idilicamente como uma "comunidade de cientistas" que competiria em condições iguais entre si, por meio do rigor de seu conhecimento. Configura-se como uma arena refletindo os interesses concretos de instituições de financiamento, de produção de equipamentos, produtos e serviços, formação e treinamento, etc. (Vasconcelos, 2002, p. 105).

Percebe-se que, em geral, a visão tecnicista omite de seu discurso a questão do poder e busca desqualificar os demais discursos, utilizando no seu lugar o princípio da redução, que restringe o disperso e o complexo dos processos humanos e planetários ao simples, por meio de uma lógica mecânica e determinista de exclusão de tudo aquilo que não seja quantificável e mensurável, como os aspectos subjetivos.

Ainda para compreender o conhecimento como elemento integrante da disputa por lugares de poder, é útil

a conceituação que Pierre Bordieu formulou, denominada de "campo". Significa que uma produção cultural não se restringe apenas ao conteúdo textual dessa produção, nem tampouco ao contexto social, na qual seria suficiente estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. Entre esses dois pólos muito distanciados, existe um universo intermediário, o chamado campo artístico, literário, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. (Bordieu, 2004, p. 20).

Seguindo esse raciocínio, escapa-se à alternativa da "ciência pura", totalmente livre de qualquer necessidade social, e da "ciência escrava", sujeita a todas as demandas político-econômicas. (Bordieu, 2004, p. 20).

Também nos auxilia a reflexão de Michel Foucault sobre o poder e o saber. É interessante que, apesar de sua rejeição à "História", os trabalhos de Foucault influenciaram tremendamente as pesquisas históricas, adicionando-lhes novas dimensões e percepções.

Primeiramente, importa destacar nesse filósofo alguns aspectos de seu pensamento relacionados com o já mencionado binômio poder-saber, sendo que este é considerado como um conjunto de regras definindo os objetos possíveis, a posição dos sujeitos em relação aos objetos, os conceitos e os temas que podem se constituir. Essas regras emanam do não-discursivo ou do pré-discursivo. Logo, o não-discursivo engendra o campo do saber e a formação discursiva recortará os objetos, constituindo conceitos e temas.

Nesse sentido, um saber é aquilo de que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: o domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um *status* científico. Um saber é também o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso, como, por exemplo, o saber da medicina clínica, que é o conjunto das funções de observação, interrogação, decifração, registro e decisão, que

podem ser exercidas pelo sujeito do discurso médico.

Unindo as reflexões de Bordieu e Foucault, sem discutir suas diferenças teóricas, mas especificamente no que tange à desconstrução do conhecimento, fazendo emergir o feixe de suas relações e finalidades, torna-se possível pensar a história das possibilidades da emergência de alguns saberes, realizando uma genealogia do conhecimento e a constituição das práticas sociais.

Dessa forma, pode-se compreender o saber como ligado a um sistema de poder e não apenas algo com um valor intrínseco, facilitando a compreensão das resistências que podem ser encontradas a uma efetiva prática interdisciplinar na formação de um profissional.

3 Algumas contribuições do conhecimento histórico a uma postura e prática interdisciplinares

A prática da interdisciplinaridade, por mais disponibilidade que se tenha em acolher o conhecimento diverso, baseia-se sempre em incompreensões parciais, as quais, se não paralisarem o trabalho, poderão transformar-se em produtoras de novos sentidos.

E é nesse campo instigante, mas inseguro, que se aborda as possíveis contribuições dos estudos históricos na forma interdisciplinar, sem procurar incorrer na tentação de um historicismo no qual seria impossível pensar algo sem ter como fundamento os conhecimentos históricos. Assim pensaram Durkheim e a Escola Francesa de Sociologia, ligada à revista *L'année sociologique*, no final do século XIX, quando se fortalecia o movimento de delimitação e de afirmação das diferentes Ciências Sociais. Militavam por uma prática unificada das Ciências Sociais e em um método fundado num comparatismo generalista e na delimitação sistemática das variações concomitantes, que deveria assegurar a estruturação do campo.

Essa prática, definida como o método sociológico, permitiria a reorganização das Ciências Sociais em torno da

Sociologia e reduziria a História, a Geografia, a Estatística Social ou a Etnografia à condição de disciplinas auxiliares, fornecedoras de fatos empíricos mas desprovidas de capacidades explicativas.

A formidável ambição do imperialismo sociológico enfrentou a resistência das disciplinas estabelecidas que mantiveram sua especificidade. (Lepetit, 2001, p. 31-32) Aliás, caso se efetivasse essa ambição, não teríamos o olhar interdisciplinar, que assegura a desierarquização das reflexões das várias áreas do conhecimento.

Mas e da História, o que esperar? Como pode contribuir na formação profissional de um cientista, um administrador, um advogado, um professor ou qualquer outro tipo de profissional?

A dificuldade em explicar inicia por uma concepção do que sejam os objetos e métodos da História entre o público que trabalha com outros saberes, que majoritariamente ainda pensa ser seu estudo como uma recuperação de um passado linear e progressivo. Mas, entre os historiadores sabe-se que não há possibilidade de alcançar a integridade do passado em sua temporalidade diacrônica. (Myriam Santos, 2003, p. 174).

Ocorre que a (nem tão) nova forma dos estudos históricos nos tornou parceiros da interdisciplinaridade. A renovação redirecionou o olhar, estimulando a comunidade de historiadores a revisitar os mesmos objetos, no que se refere aos vestígios deixados por fatos, homens, símbolos e emblemas do passado. Esse desatar / reatar de toda tradição histórica abriu caminho para estudos diferenciados, conforme observou Pierre Nora:

> Não mais os determinantes, mas seus efeitos; não mais as ações memorizadas nem mesmo comemoradas, mas os vestígios dessas ações e o jogo dessas comemorações; não os acontecimentos em si mesmos, mas sua construção no tempo, o desaparecimento e a ressurgência de suas significações; não só o passado tal como se passou, mas suas reutilizações permanentes, seus usos e abusos, sua pregnância

> sobre os presentes sucessivos; não a tradição, mas a maneira como ela se constituiu e transmitiu, enfim nosso espaço de experiência. (Nora citado por Dosse, 2001, p. 37).

Esse percurso fortaleceu-se nas primeiras décadas do século vinte, com March Bloch e Lucien Febvre, dois dos fundadores do movimento dos Annales que se transformou, mais tarde, no que hoje denominamos de Nova História[1]. Acima de tudo, o homem em sociedade constituía o ponto de convergência das diversas Ciências Sociais, objeto comum, preexistente a todas as metodologias e problemáticas.

Mais tarde, em 1974, o prefácio de Jacques Le Goff (1993, p. 18) para a edição de uma obra relativa ao trabalho de Marc Bloch ditava as palavras de ordem da Nova História, sendo um dos seus primeiros manifestos. Destacava a busca de "nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objects", estabelecendo uma linha de continuidade ao movimento de 1929.

Estava implícito que as novas abordagens desacomodariam ou desalojariam setores tradicionais da História. Objetos inovadores integrariam seu campo epistemológico, além dos anteriormente indesejados elementos de subjetividade.

Multiplicaram-se expressões como "imaginário", "representações" e "práticas", abrindo caminho para o estabelecimento de relações entre reminiscências individuais e coletivas, entre memória e identidade, ou entre entrevistador e entrevistado. Recuperavam-se "as mediações existentes entre a racionalidade individual e a identidade coletiva". (Revel, 1998, p. 25).

É importante ressaltar que anteriormente já existiam indícios do questionamento da historiografia tradicional e sua rigidez em torno de temas e fontes.

Verifica-se no levantamento realizado por Silva, em sua tese de Doutoramento sobre historiografia e Nova História, que diversos autores citam Karl Marx, Karl Lamprecht, James Harvey Robinson e Charles Austin Beard como precursores da recorrência a algo proclamado como "novo",

[1] Não existe consenso entre os historiadores do que significa Nova História. Para o presente trabalho, admite-se a classificação de Rogério Forastieri da Silva, o qual analisou essa tendência em sua tese de Doutoramento. Segundo Silva: "Em parte significativa da bibliografia corrente, faz-se uma associação direta entre a chamada Escola dos Annales e a Nova História; assim, para alguns autores, a Nova História teria nascido com a fundação da revista Annales (1929) e seriam, nesse sentido, sinônimos. Existem, entretanto, aqueles que cunharam a expressão no contexto da historiografia francesa contemporânea, especificamente Jacques Le Goff e Pierre Nora, além de parte significativa de autores que se debruçaram sobre a Nova História. Afirmam que este nome corresponde à chamada terceira geração de historiadores associados à revista." (1999, p. 258). Logo, quando ocorrerem referências à Nova História, consideram-se historiadores da terceira

destacando Robinson e sua obra *The New History* (1912). Este dedicou praticamente toda a sua vida acadêmica no questionamento da chamada história tradicional, esperando vê-la substituída por aquela que formalmente chamou de "New History".

Contestações ao suposto caráter inovador da Nova História encontram-se em Donald R. Kelley (1991, citado por Penna, 2002), por exemplo. Este estudioso procurou destacar que, ao contrário das ciências da natureza, não existiu no campo da História nenhuma "Revolução Copernicana". Chegou a essa conclusão investigando, em obras de História, várias atitudes inovadoras relativas a temas, fontes e problematizações anteriores à Nova História, e afirmando que o acreditado como novo não sobreviveria a uma análise mais detida, a qual demonstraria quão "novas" elas seriam. Logo, as "novas histórias" possuiriam uma longa tradição, e a inflação do qualificativo "novo" denotaria um desconhecimento da história da História.

Evidencia-se que as críticas à forma tradicional de analisar e escrever História foram originadas em períodos muito anteriores à corrente da Nova História. Burke reforçou a idéia de que o próprio termo Nova História foi utilizado em outros contextos de renovação historiográfica, como na Inglaterra, com Lewis Bernstein Namier (1888-1960) e Richard Henry Tawney (1880-1962); na Alemanha; com Karl Lamprecht e nos Estados Unidos com James Harvey Robinson. Seu raciocínio levou-o a períodos ainda mais recuados, como os séculos XVIII e XIX. Lembra Jacob Burchkardt, Karl Marx, Voltaire, Edward Gibbon, Giambattista Vico e Justus Möser, ligados à própria dinâmica histórica, permeada pela intensificação de movimentos sociais e do processo de descolonização (Burke, 1998, p. 1-23).

Alguns sequer admitiram que, no final dos anos 60 do século XX, tenha ocorrido uma ruptura no campo da historiografia. Entenderam, apenas, ter havido uma maior preocupação com a teoria e as categorias sociais marginalizadas, além de um contato significativo com a Sociologia e a Lingüística, entre outras áreas do conhecimento, sem

configurar-se em algo essencialmente novo. Destacaram, entretanto, um quadro de ruptura com as fontes tradicionais pelas incursões de historiadores no estudo da História da memória, a partir dos anos 80 do século XX.[2]

[2] Idéia desenvolvida por Hildesheimer, 1994.

Haddock (1989) também forneceu outra linha de raciocínio para explicar os rumos da modernização da historiografia, afirmando que o aprimoramento da História como disciplina e pesquisa relacionou-se ao aumento das exigências de outros setores do conhecimento. Cada vez mais, utilizava-se a justificativa histórica para argumentar, forçando os historiadores a aprimorarem seus métodos, bem como a abordagem de temas variados. Ruggiero Romano acrescentou o fator da ampliação do alcance da memória humana pelos processos tecnológicos (1981, p. 641-649).

O importante é que, constituindo o marco da renovação historiográfica, a partir do século XX, ou sendo apenas mais uma das várias contestações aos métodos tradicionais, a tendência da Nova História foi aquela que conseguiu – por intermédio de um sistema de relações importantes e de historiadores competentes, que ocuparam lugares-chave para o reforço e divulgação de seus trabalhos – oportunizar justificativas para a generalização de suas experiências.

O efetivo exercício de poder no interior do mundo acadêmico garantiu a continuidade de um projeto inicial, que se permitiu, com o tempo, desdobrar-se em várias vertentes sem perder a marca de origem, enfrentar situações adversas sem perder posições de prestígio, deixando uma orientação de conteúdo no interior das instituições nas quais exercia o controle. De acordo com Silva, formou-se um grupo com um grau de coesão suficientemente significativo para se distinguir dos demais, estabelecendo sua própria escala de valores e hierarquia e legitimando-se como aqueles que transformaram em realidade o movimento de renovação historiográfica, seja em nível profundo ou apenas tangencial (Silva, 1999, p. 314-315).

Consolidou-se, assim, a aceitação, entre a comunidade, de historiadores. Houve um direcionamento das pesquisas, favorecendo a abordagem de uma problemática aberta-

mente contemporânea e a negação de uma temporalidade linear em proveito dos tempos múltiplos vividos. Teceu-se uma malha em que os fios foram entrelaçados pelas experiências de uma variada categoria de pessoas.

Essas influências impulsionaram a historiografia para determinados rumos, como a denúncia da exclusão de grupos e a abordagem de contextos situacionais ignorados, os estudos de minorias ou cotidiano e a valorização de concepções teóricas que apontavam o objeto da pesquisa como não estando simplesmente "lá", mas existindo, porque determinado pelo próprio pesquisador.

Por fim, esboçados os movimentos que possibilitaram que os estudos históricos pudessem relacionar-se com temas e preocupações contemporâneos e às exigências dos mais diferentes tipos de questionamento, efetivamente, dentro de uma prática interdisciplinar, além dos aportes brevemente descritos, interessa: saber que atitude mental deve ter esse historiador?

A resposta pode ser dividida em duas partes:

a) Especificamente, falando de um lugar – da posição de historiador e de uma prática, a da história – este historiador poderá contribuir para a prática interdisciplinar se tiver presente a capacidade de apontar objetos novos. Nenhum objeto de pesquisa se destaca por sua evidência: o olhar do pesquisador e sua abordagem é que lhe delimitam os contornos.

b) A flexibilidade para aceitar e estimular o estabelecimento de condições para se produzir um novo saber, para se ampliar a inteligibilidade do real. Como pensar de outra forma? Como escapar ao peso das tradições acumuladas? Não é proibido inovar, mas a invenção intelectual não é tão simples como parece (Lepetit, 2001, p. 40).

Como julgar os limites da História quantitativa descritiva, senão a partir de uma Sociologia mais habituada a lidar com os modelos formais, de uma Demografia mais fundamentada na análise das leis de distribuição e mesmo a partir

das ciências do engenheiro, mais habituado a manejar os testes de hipóteses? (Lepetit, 2001, p. 40).

Exposta a atitude mental do historiador apto a atuar em uma prática interdisciplinar na formação de um profissional, acredita-se que além da atitude, é importante apontar como pode atuar em conjunto com outros profissionais de diferentes áreas.

Acredita-se que seu papel não é o de ensinar procedimentos de exumação, crítica e utilização de fontes. Ao contrário, a exploração dos mecanismos temporais pode constituir a contribuição particular da História, pois contra o tempo linear das crônicas e da história tradicional, ressalta a diferenciação dos ritmos e tempos das criações humanas.

As temporalidades humanas são múltiplas e a coincidência cronológica não basta para estabelecer a verdadeira contemporaneidade, descrevendo o desnível entre as dimensões econômica, social e cultural que todos os fenômenos comportam.

Também se ressalta a relativamente recente contribuição da incorporação de entrevistas dando som e sentido às memórias e representações de diferentes pessoas no trabalho histórico. Michel de Certeau (1996) analisou que, ao considerarmos a cultura como ela é praticada, não a mais valorizada pela representação oficial, mas naquilo que a sustenta e a organiza, uma das prioridades se imporia: a oralidade.

Parcela importante dos historiadores considera que a oralidade constitui um espaço essencial da comunidade, pois numa sociedade não existe comunicação sem ela, mesmo quando essa sociedade dá grande espaço à escrita para a memorização da tradição ou para a circulação do saber. A oralidade está em toda parte, porque a conversação se insinua em todo lugar; ela organiza a família e a rua, o trabalho na empresa e a pesquisa nos laboratórios: "Oceanos de comunicação que se infiltram por toda parte e sempre determinantes mesmo onde o produto final da atividade apaga todo traço desta relação com a oralidade." (Certeau, 1996, p. 338).

Por fim, mas não menos importante, todo profissional vai lidar, de uma forma ou de outra, com o que se denomina capital social, onde se destacam os traços culturais que caracterizam uma comunidade e que podem contribuir no engajamento e na propensão de seus membros para colaborar na solução de problemas de interesse comum. Incluem-se aí as redes de relações interpessoais e os sentimentos de confiança mútua entre os indivíduos que constituem essa comunidade, que tornam possível o empreendimento de ações conjuntas que resultem em proveito da coletividade (Dotto e outros, 2003).

Também as ações comunitárias sem relevância econômica direta aparente podem ser importantes na explicação do desenvolvimento, na medida em que fortalecem os vínculos existentes entre seus integrantes e podem desenvolver a propensão cultural para colaborar no enfrentamento de problemas comuns.

Todos esses processos estão situados no tempo, com seus ritmos diversos, suas formas próprias de existir e relacionar-se e os historiadores podem auxiliar nessa leitura do social, que não se mostra por inteiro ao primeiro olhar.

4 Conclusão

Vive-se um tempo de crescentes e ágeis conquistas tecnológicas, novas teorizações e releituras das antigas, acompanhadas de um alto nível de exigências para compreendermos e apropriarmo-nos de tudo isso em nossa formação profissional.

Munido de um único instrumental teórico-metodológico disciplinar, o conhecimento que subsidiará essa formação, independente de sua área, será insuficiente à análise de uma dinâmica complexa.

Procurou-se, então, demonstrar que a interdisciplinaridade, que envolve diálogo, troca de experiências e transformações nos saberes das diferentes áreas do conhecimento é fundamental no enfrentamento dessa problemática.

A tarefa não é fácil devido às dificuldades a uma efetiva prática interdisciplinar, levando em consideração o pressuposto teórico do conhecimento como um elemento constituinte das relações de poder.

Mas, por sua própria natureza direcionada a retraçar os passos da experiência humana, o conhecimento histórico pode contribuir na busca de uma formação interdisciplinar, apta a movimentar-se no mundo contemporâneo.

Ao apontar novos objetos de pesquisa na análise de uma comunidade, como também auxiliando na compreensão de fatores aleatórios ocorridos em diferentes tempos, dimensões e intensidades, o historiador forneceria uma base importante para o diálogo entre diferentes saberes.

Referências

BECKER, Dinizar; WITTMANN, Milton Luiz (org.). *Desenvolvimento regional: abordagens interdisciplinares.* Santa Cruz: EDUNISC, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico.* São Paulo: Unesp, 2004.

BURKE, Peter. Overture: the New History, it's Past and future. In: BURKE, Peter (org.). *New perspectives on historical writing.* University Park (Pennsylvania): The Pennsylvania State University Press, 1992.

CERTEAU, Michel de; LUCE Giard; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

DOSSE, François. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido.* São Paulo: Editora UNESP, 2001.

DOTTO, Dalva Maria, Pohl, Hildegard, De Gregori, Isabel, Frey, Márcia e Becker, Dinizar. Estudos regionais comparados: reflexões sobre o capital social. In: BECKER, Dinizar; Wittmann (org). *Desenvolvimento Regional – abordagens interdisciplinares.* Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

HADDOCK, B. A. *Uma introdução ao pensamento histórico.* Gradiva, 1989.

HILDESHEIMER, Françoise. *Introduction à l'histoire.* Paris: Hachette, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

LEPETIT, Bernard. *Por uma nova história urbana.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PENNA, Rejane. *Fontes orais e historiografia do Rio Grande do Sul: novas perspectivas ou falsos avanços.* Tese de Doutoramento. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Programa de Pós-Graduação em História do Brasil. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

ROMANO, Ruggiero. *History today. International Social Science Journal – Modern Historiografy. How much science?* How much art? Paris: Unesco, 1981, v.33, n.4.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. *Memória coletiva & Teoria social.* São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA. Rogério Forastieri da. *Historiografia e Nova História.* Tese de Doutoramento. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1999.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. *Complexidade e pesquisa interdisciplinar – epistemologia e metodologia operativa.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Literatura, história e política no filme *Terra em transe*

Júlio César Lobo *

Resumo

O nosso objetivo é analisar o filme brasileiro *Terra em transe* (RJ, 1967), escrito e dirigido por Glauber Rocha, a partir das inter-relações entre História e Literatura, e levantar elementos para uma discussão sobre uma frase-tema que percorre como uma linha d'água toda a sua narrativa: "A política e a poesia são demais para um só homem".

Palavras-chave: cinema brasileiro, história, literatura

Abstract

Our goal is criticizes the Brazilian film *Terra em transe* (RJ, 1967), written and directed by Glauber Rocha, from a historic and literary point of view. Besides, we will try to discuss this film according to a special prhase: "Politics and poetry are so much for a single man".

Keywords: Brazilian Cinema, History, Literature

* Júlio César Lobo é Doutor em Ciências da Comunicação (Estética do Audiovisual) pela Universidade de São Paulo, professor-orientador do Mestrado em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e do Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e co-autor de *Glauber, a conquista de um sonho* (Os anos verdes). Belo Horizonte: Dimensão, 1995.

Introdução

Terra em transe (1967), direção e roteiro de Glauber Rocha (1939-1981), foi o primeiro filme brasileiro a discutir de um modo mais intenso a questão da militância do intelectual: deve a poesia de um intelectual "engajado" ser também explicitamente "engajada", ou seja, partidária, maniqueísta, deixando que a ênfase na comunicação se sobreponha ao trabalho no plano da expressão? Deve a arte ser utilitária? São algumas das questões colocadas pelo filme. O confronto poesia versus política sintetiza, de certa forma, uma série de embates entre o artista que se quer livre (mas que também deseja a liberdade não só de si como de todos) e o político.

O filme em foco discute intensamente a questão da militância do intelectual, num momento de revisões radicais em que emergem novas concepções de cultura, novas frentes de reflexão e se buscam respostas possíveis para questões fundamentais como: por que fracassou a "revolu-

ção" na América Latina na segunda metade dos anos 1960? Qual o papel destinado ao intelectual na revolução? Qual o papel, nela, destinado ao "povo"?

Entende-se aqui como poesia tanto o texto poético declamado pela personagem principal, Paulo Martins (Jardel Filho), como, por extensão, a prática artística em geral. A política será enfocada majoritariamente na sua acepção de prática militante, em discurso convincente, aliciante e sedutor. Assim, a prática política fica como que reduzida à dimensão da articulação verbal, à dimensão de discurso.

Em síntese, buscaremos trabalhar a tarefa proposta articulando o discurso do filme em foco com o que se entendeu, principalmente nos anos 60, na América Latina, como "poesia participante". Para isso, acionaremos, do Romantismo brasileiro, aspectos da obra de Castro Alves (1990) associados à presença da poética de Pablo Neruda (1987), principalmente em Canto Geral (1945), naquilo que poderia vir a ser um estudo dos reflexos do condoreirismo, do tempo de Castro Alves e dos tempos de Neruda, no imaginário de uma esquerda latino-americana, à qual o filme de Glauber Rocha faz duras críticas. Em um segundo movimento analítico, buscaremos levantar mais uma contradição da personagem principal: a vinculação de sua poesia com a de uma outra extração, bastante distanciada do que se chamava, no Brasil, nos anos 60, de "engajamento": a poesia do piauiense Mário Faustino.

I

As sete seqüências iniciais (excetuando-se a primeira – ambientação e créditos) constituem os instantes finais da narrativa e, assim, o filme passa a ser narrado em um longo e tumultuado *flashback*. Uma legenda situa um pouco o cenário: Eldorado, país interior, Atlântico. Tem-se assim a designação de um Estado que nos remete imediatamente a uma utopia, a terra de El-Dorado. Nesse Eldorado, fala-se português, mas muitos dos seus mais destacados cidadãos

têm nomes que remetem a uma ascendência espanhola: Don Porfirio Diaz (Paulo Autran), Julio Fuentes (Paulo Gracindo) e Fernandez. O castelhano está presente também em vários dos versos recitados por Paulo Martins (Jardel Filho), um jornalista-poeta-político, e no trecho lido por ele do poema-livro Martin Fierro. *Terra em transe* associa, assim, elementos da cultura afro (o som do candomblé nos letreiros iniciais e nos comícios de Diaz) com patronímicos e versos em idiomas ibéricos. Agindo dessa forma, o realizador estende o âmbito de sua narrativa de um óbvio Brasil à cena latino-americana.

Poucos minutos decorrem entre a legenda do cenário e o desabafo exageradamente dramatizado de Paulo: Precisamos resistir, resistir! Eu preciso cantar... Eu preciso cantar. Até então, a personagem principal dessas memórias póstumas, Paulo, desembarcara de um carro em meio a uma crise política, protagonizada pelo governador Filipe Vieira (José Lewgoy) e encenada como uma estranha ópera sem música, no terraço do Palácio de Governo de Alecrim. Os gestos de Paulo são bruscos, radicais e exagerados: ele arrebata uma metralhadora de um militante, propõe ao renunciante Vieira uma resistência popular, decepciona com Vieira e chama a atenção de Sara (Glauce Rocha) para o desmascaramento do seu chefe.

Há um corte abrupto, e veremos Paulo e Sara dentro de um carro em alta velocidade em uma estrada de direção ignorada. Eles dialogam, recuperando alguns conflitos exacerbados no encontro no terraço do palácio, e Sara questiona a radicalidade proposta por Paulo, apontando, mais uma vez, para a sua "loucura". A resposta dele equipara a "loucura" à consciência, destruindo a lógica de uma razão, e aponta metaforicamente para a revolução: "momento da verdade", "hora da decisão", "luta". A saída proposta por Paulo menciona a morte, remetendo imediatamente à idéia de sacrifício, corporificada no herói morto. Quando Sara adverte Paulo de que não se precisa de heróis, a resposta dele prega a resistência, mesmo que não seja naquele momento. Eles continuam no carro e a sua trajetória é interdi-

tada pelos acenos proibitivos de dois guardas rodoviários.

Uma atenção aos diálogos, mas nem tanto às imagens, talvez decodificasse no enfático "precisamos resistir" tão-somente a réplica à advertência de Sara sobre as conseqüências sangrentas de uma guerra civil de sustentação ao governador Vieira. Uma outra leitura, atenta às imagens, poderia fazer emergir dela um toque de humor negro: a carreira de um político que prega a luta armada é interrompida por uma zelosa dupla de patrulheiros rodoviários, uma dupla de guardas de trânsito... Suprema ironia. Certa ambigüidade irônica, presente na seqüência, não se esgota na ação fatal dos patrulheiros rodoviários. Um pouco antes, Sara admitira um futuro promissor para a revolução, e Paulo reagira, assumindo os riscos da ousadia. A tréplica da namorada comporta uma margem de discurso ambíguo. Ela diz: pare, Paulo!, olhando para os patrulheiros adiante, que estão sinalizando negativamente. O imperativo tanto pode se referir à necessidade de se parar o veículo, quanto à necessidade do jornalista-poeta-político interromper o seu discurso radicalizante diante da evidência dos fatos.

Quando Paulo, discordando de Sara, clama pela resistência, a ambigüidade irônica permanece, pois o "precisamos resistir, resistir!" é pronunciado com a visão dos patrulheiros, no meio da pista, acenando pela interdição. Paulo fura o bloqueio, há a perseguição, e ele é baleado por um dos guardas justamente na segunda vez em que diz: Eu preciso cantar. Aqui está a frase-tema que tentaremos problematizar neste artigo, buscando elementos para discutir uma questão-chave: de que forma o simples ato de cantar pode ser associado a uma atitude de resistência?

Do início da narração até o acidente na estrada, não há qualquer informação, seja textual, musical ou pictórica, que relacione Paulo com uma atividade de canto. Pior: as seqüências iniciais não dão nenhuma pista que leve o espectador a associar o ato de cantar com um ato de resistência. Para complicar as coisas, até o final do filme, não se terá também nenhuma pista nesse sentido. Sendo assim, a frase gera um processo de significação o qual terá que ser trabalhado fora

do discurso fílmico em pauta, obrigando o exercício analítico a buscar, na maioria das vezes, a contextualização. A rigor, o canto, em seu sentido corrente (musical) tem uma participação quase inexpressiva no processo de significação do filme. Os cantos em iorubá fornecem apenas elementos para uma possível localização geográfica de Eldorado, na abertura, e não portam no filme em foco qualquer referência. Há trechos da ópera Otelo, de Verdi, dramatizando uma briga de Paulo com Diaz; uma bossa-nova cantada baixinho; e um par de versos, em uma voz em off, dizendo: a praça é do povo / como o céu é do condor. Esses últimos versos comentam ironicamente a seqüência em que Paulo é apresentado a Vieira, mais propriamente comentam uma citação, feita por Sara, dos versos famosos de Castro Alves.

II

Sendo as referências intratextuais escassas na relação canção/resistência, um possível passo inicial na discussão da frase-tema "Eu preciso cantar..." talvez fosse buscar algumas virtuais origens. Por isso, propomos, aqui, uma aproximação do imaginário da força do canto com a poesia de Pablo Neruda, mais propriamente com sua obra mais consumida: canto geral. O seu objetivo primordial é de uma ambição monumental: transformar toda a história atormentada do continente latino-americano – conquistas, derrotas "heróicas" e libertação – numa narrativa, que se quer épica, mas que é ancorada em grandes rasgos de lirismo. As forças físicas, representando, na maioria das vezes, o que há de mais exuberante na fauna e flora, são personificadas, e os homens são convertidos demiurgicamente em natureza: pó, semente, frutos, raízes etc.

Canto geral não é só a declaração de uma profissão de fé no papel social (em sua dimensão política) da literatura, mas transparece a crença em um poder, de certa forma, mágico da poesia e da canção. A poesia para Neruda não é só a semente da resistência, da insurreição, mas se metamor-

foseia em elementos do reino vegetal, vitalizando-se. Isso se torna evidente ainda no Canto IV "Artigas", em que canto é sinônimo de conto, que é sinônimo de "migalha de espiga", imagem germinadora, que aparece por boa parte do Canto geral, principalmente no Canto IV (Da terra sobem os heróis / como as folhas pela seiva [...] até que cai a semente do pão outra vez na terra); "Cuauhtemoc" (e ao meio de teu povo / és pão e raiz, lança e estrela); "Frei Bartolomeu de las Casas" (Como se cruzam os fermentos / na oculta farinha humana/para que o teu grão imutável / se amassasse no pão do mundo); e "A Emiliano Zapata" (Zapata então foi terra e aurora / em todo horizonte aparecia / a multidão de sua semente armada [...] das espadas do milho saíram / ao sol os teus centuriões suarentos).

Essa baldeação pela estrada nerudiana é uma tentativa de reunir alguns elementos que consolidam, em determinadas práticas artísticas, o poder mágico da poesia; a força do canto a serviço do homem; o papel da poesia como uma contribuição à resistência e como um estímulo espiritual para a luta pela mudança. Toda uma carga de arbitrariedade que preside o nosso inter-relacionamento do Neruda de Canto geral com alguns temas levantados pela narrativa do filme em foco talvez seja um pouco atenuada quando o literalmente cantado Castro Alves é justamente um dos personagens "reais" da "Parte IV – Os Libertadores", do Canto geral. O "Cantor dos Escravos" é posto em cena por esse dom, essa virtude, o de ter colocado a sua lírica romântica, em parte, como um instrumento de denúncia, de resistência e de incitamento à mudança:

> Castro Alves do Brasil, para quem cantaste?
> [...] Cantei para aqueles que não tinham voz,
> Minha voz bateu em portas até então fechadas
> Para que, combatendo, a liberdade entrasse.
> Tua voz uniu-se à eterna e alta voz dos homens.
> Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.

III

O Castro Alves que, em Canto geral, recebe a coroa de louros do autoproclamado "poeta de nossa América", no filme em foco, surge também como um modelo de artista comprometido com as causas do seu tempo. Sara, alegre pelo engajamento de Paulo na campanha política de Vieira, diz que a praça é do povo / como o céu é do condor, do poema "O Povo ao poder" (Alves, 1990). Os dois versos castro-alvinos retornarão em uma tumultuada seqüência, musicados, cantados em off, acrescidos da identificação apositiva: Já dizia o poeta dos escravos lutador. O "lutador" da edição final do filme substitui o "cantador" do roteiro publicado.

Na segunda vez em que o poeta baiano é citado, a força do seu exemplo serve como um comentário da instância narradora do filme a propósito do desencontro entre os discursos de campanha do populista Vieira – discursos redigidos pela "humilde pena" de Paulo – e a sua ação como governador de Alecrim, deixando impune o assassino de um líder camponês. As vozes em off (S. Ricardo e Gal Costa) são os dois únicos momentos em que alguém canta algo no filme. O som da canção de Gal é tão baixo que dificilmente se entende claramente o enunciado dos seus versos. Assim, a rigor, é somente S. Ricardo quem canta algo que pode ser facilmente decodificado em toda a narrativa. A seleção da edição final leva-nos a levantar a hipótese de que quando Paulo brada que é preciso resistir (que ele precisa cantar) esteja fazendo alusão ao canto de S. Ricardo, parafraseando Castro Alves, dando razão a Neruda: Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.

Paulo e Castro Alves têm em suas poesias o culto à retórica, traduzido no arranjo vocabular e sintático que enfatiza a oratória mais do que a imagética, fazendo do palco uma extensão das tribunas, que, por sua vez, são uma extensão do jornalismo. Ambos buscam unir uma poesia pública (política, libertária, insufladora) com uma poesia privada (lírica, sentimental, trovadoresca) que, em Paulo, resulta numa empresa frustrada, caótica e delirante. Palavras... As

palavras são inúteis, diz Paulo a Sara. A propósito de Castro Alves, Candido (1959) elabora um diagnóstico sobre a contaminação da lírica do poeta baiano pela oratória que vale também para Paulo. Segundo ele, a poesia de C. Alves foi influenciada pela eloqüência da oratória, sob o peso da presença da História, pois o orador acabava por se constituir, naquela época, como a expressão intelectual mediana do povo. Mais do que isso, ele era a expressão do "gosto ambiente", e a sua elocução procurava traduzir, de certa forma, as necessidades estéticas e espirituais que o circundavam (Candido, 1959, p. 269).

A frase-testamento poética de Paulo – "Eu preciso cantar..." – talvez comporte mais uma outra tentativa de leitura com o propósito de se levantar alguns pontos mais visíveis na interação canto/poesia/resistência, ou seja, na discussão sobre a função política da poesia. Trabalhemos agora com a acepção literal de cantar e vejamos o que isso pode invocar. A resistência é enunciada por Paulo como uma tarefa de todos, mas pode ser entendida como um desígnio a ser cumprido por ele e por Sara: Precisamos resistir, resistir. Se resistir é função para o "nós" (sujeito oculto), o ato de cantar, assimilado como resistência, é personalizado na primeira pessoa: Eu preciso cantar. Expressão esta que é bisada. A frase emblemática é tão carregada de significação que, ao repeti-la, Paulo é perseguido, e baleado por um dos guardas rodoviários. Mas por que razão o ato de cantar assume, na agonia de Paulo, tanto significado? Contextualizemos.

IV

O primeiro esboço do argumento do filme em discussão começou a ser escrito em agosto de 1964. Em dezembro do mesmo ano, no show Opinião, C. Lyra lançaria, em parceria com Vinicius de Moraes, "Marcha da Quarta-feira de Cinzas". Trata-se de uma das primeiras tentativas, no sofisticado universo da bossa-nova, de procurar temas populares, de sintonizar-se com uma parcela inconformada da socieda-

de. O seu refrão apontava para os superpoderes da canção, abrindo um rico filão na MPB: E, no entanto, é preciso cantar / Mais que nunca, é preciso cantar / É preciso cantar / E alegrar a cidade. A marcha-rancho, aparentemente, faz o canto saudoso dos velhos carnavais, mas as suas metáforas têm um alvo, que lhe é bastante contemporâneo: a substituição de políticas ligadas a um nacional-populismo do final dos anos 50 e início dos 60 por uma ditadura. O fim do "carnaval" fez com que a canção lamentasse ver nas ruas pessoas que não sorriem, não beijam e não se abraçam, mas os versos apontam para uma "promessa de luz", pois há "tanto amor para dar"; toda a tristeza daquela gente "qualquer dia vai se acabar", e o povo vai sair cantando "seu canto de paz". Porém, "é preciso cantar".

Se, numa proposta de leitura, a expressão "Eu preciso cantar", no filme em análise, é uma paráfrase do "É preciso cantar", é necessário se atentar para o fato de que as falas de Paulo e a letra da famosa canção, literalmente, divergem a propósito do "povo". Nos poemas de Paulo, o povo não tem uma boa imagem, aparecendo como "magro, apático, abatido". Fora dos poemas, as intervenções de Paulo nos episódios que geram a morte de Felício e do Homem do Povo somente confirmam isso.

Na marcha-rancho citada, o passado é cantado para servir como um estímulo para se lutar – cantando – por um mundo melhor, figurado em "outros carnavais", quando, então, segundo os autores, o povo voltaria cantando – "seu canto de paz" – "marchas tão lindas", e o povo voltaria a estar contente da vida / feliz a cantar. As redundâncias na canção têm um inestimável poder persuasório. O emblemático refrão da "Marcha da Quarta-feira de Cinzas" era uma das expressões mais divulgadas, no campo das artes brasileiras dos anos 60, de toda uma confiança no poder político do artista / intelectual "engajado". Um poder que resultaria, entre outros fatores, de seu papel conscientizador, iluminador. A música popular brasileira (MPB) de esquerda passou a dar o ritmo sedutor a todos os gritos de protesto contra o statu quo, ou seja, contra o regime. Como conseqüência des-

sa investidura, parte da melhor MPB assumiu uma postura extremamente didática, simplificando formas e conteúdos (resultando, em muitos casos, em maniqueísmo) em busca das "verdades imediatas": fome, desemprego, subhabitação, seca, latifúndio, etc.

Essa instrumentalização da MPB provocaria textualmente o irromper de uma série de palavras de ordem musicalizadas. O tempo é de repressão, portanto, torna-se vital cantar desesperadamente a liberdade. Uma boa estratégia é montar espetáculos musicais a propósito de períodos mais remotos da nossa História para, através deles, se falar do presente. Com as experiências passadas, no caso mal-sucedidas, buscava-se um modo de aprender com as derrotas para evitar erros no futuro. Essa curiosa didática do fracasso é fulminada pela argumentação de Schwarcz (1981): "A esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e forte, inteligente, por que saiu batido? E se foi batido por que tanta congratulação?" (p. 81). Entre outras coisas, o sucesso do show Opinião mostrou aos artistas "engajados" que o poder sugestivo da canção poderia ser utilizado na procura de modelos mais "comunicativos" de se praticar teatro no Brasil.

V

Em *Terra em transe*, a expressão-pensamento "eu preciso cantar" não tem respaldo, não tem referencial na própria narrativa. O seu processo de significação é detonado de fora pela contextualização, pela força alusiva a todo um imaginário que informou, em determinados períodos, sobre determinados contextos. Se o levantamento, mesmo que breve, das alusões possíveis do "eu preciso cantar", de Paulo, fosse se restringir apenas à esfera da música popular que se fez no Brasil, ele já seria razoavelmente significativo. Por força da instrumentalização da arte, o próprio ato de cantar – como um dado da resistência de certa vanguarda (de intelectuais)

no front cultural – passou a estar carregado de uma densa representatividade. Tentava-se, naquele período citado, ganhar, no plano da produção simbólica, uma guerra que se havia perdido, na realidade imediata, com a deposição de João Goulart, gerando a inevitável compensação reconfortadora.

Galvão (1976) produz uma fina análise ideológica de parte de uma produção musical dos anos 60, tida como "participante", mostrando, ao final, como ela era mais "mitológica" e "confortadora" do que "revolucionária" e "transformadora". O argumento central é de que a MPB, em seu projeto "informativo e participante", acabou por construir uma nova mitologia, alegorizada nos mitos: "O dia que virá" e "O mito da canção". O corpus é vasto. Para Galvão, o mito "O dia que virá" tem como função primordial absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Ora é "o dia que vai chegar", ora "o dia que vem vindo". Assim, o homem renuncia a um papel honroso de sujeito da História, que passa a ser ocupado, segundo as canções, por um ente, dotado de vontade e sentimento: "O dia".

A ensaísta vê nesse culto do "Dia que virá" uma proposta "imobilista e espontaneísta", ao incentivar os braços cruzados e delegar a ação a uma "abstração mitológica": "O dia". Versos exemplares desta "mitologia" estão em "Porta-estandarte" (Vandré – F. Lona), por exemplo:

> Levando pra quem me ouvir
> certezas e esperanças pra trocar
> por dores e tristezas que, bem sei,
> um dia ainda vão findar,
> um dia que vem vindo
> e que eu vivo pra cantar.

A frase-testamento de Paulo – "Eu preciso cantar" – insere-se perfeitamente no que Galvão entende por "O mito da canção", quando o ato de cantar tem finalidades variadas: consolo, divulgação ou "pensamento mágico". Em todas as modalidades, a canção de protesto da MPB dos anos 60 resultaria numa "evasão à implicação pessoal de cada um na História". Entende Galvão que o "mito da canção" oferece,

inicialmente, uma perspectiva de "O dia", mas, na ausência dessa perspectiva, ela promete a si mesma como a solução, tônica, por exemplo, do Vandré mais cantado. A "Marcha da Quarta-feira de Cinzas" consolava a todos com "o que resta é cantar / e alegrar a cidade", enquanto o refrão acentuava: "E no entanto é preciso cantar". Paulo, agonizante, resiste, afirmando: Eu preciso cantar. Não se trata de uma mera coincidência.

Seguindo as pistas de Galvão, talvez pudéssemos ler no "eu preciso cantar" de Paulo mais uma crítica do que um elogio a certa arte "participante", razão de perplexidade dele por toda a narrativa. Paulo é baleado justamente quando bisa a palavra de ordem "mitológica", contrariando os finais otimistas de muitos filmes ditos "revolucionários". Afinal, heróis "positivos", em geral, não morrem cedo e, muito menos, são baleados por guardas rodoviários.

Em *Terra em transe*, a estrada é o lugar da tragédia. O final não é esperançoso. Não há mais utopias, não há mais mitos confortadores, consoladores, pois até o "Mito da canção", metaforicamente, é baleado fatalmente. Assim colocado, pode-se levantar até mais uma proposta de discussão: mais do que um filme político ou sobre a política, *Terra em transe* é um filme sobre o cinema político, melhor dizendo, sobre certa representação da cultura (locus privilegiado do intelectual) no cinema político, principalmente no Cinema Novo brasileiro, mas ainda nos próprios filmes de Glauber.

VI

O embate político versus poesia, leitmotiv de *Terra em transe*, tem na quarta seqüência um dos seus instantes de maior densidade. Após ser perseguido e ferido por uma dupla de guardas rodoviários, Paulo abandona o carro em que esteve com Sara e caminha cambaleante pelas dunas, portando uma metralhadora. Tudo acontece em um tempo bastante breve. Alguns minutos antes, via-se ele entrando ansiosamente no Palácio de Alecrim, arrebatando uma me-

tralhadora, discutindo com o governador Vieira (com a fiel Sara ao lado, anotando tudo), estimulando uma resistência popular ("O sangue não tem importância") e frustrando-se com o "líder político", que, juntamente com Sara, havia ajudado a se eleger.

Da segunda seqüência à seguinte, Paulo passa do terraço, do bate-boca renunciante / resistente, a uma estrada, em que, mais uma vez, discute com a namorada-militante (há Sílvia, a namorada-"alienada") sobre Vieira, resistência armada, sangue e o seu destino pessoal. Tudo é muito acelerado, gritado, ruidoso, agônico. Antes que a terceira seqüência se finde, tem-se o primeiro contato com a poesia de Paulo, recitada por ele mesmo. São cinco versos livres, repletos de subjetividade, em que se condena a "festa de medalhas", o "aparato de glórias", a "esperança dourada", a "marcha de bandeiras" e a igualdade entre guerra e Cristo. É um verdadeiro jorro de metáforas. O filme acaba de começar, e o primeiro impacto que se tem com a arte de Paulo não proporciona qualquer indício da didática aliciante, sedutora, do discurso de quem quer (nos) convencer a lutar pela mudança, pela revolução. Também não é nada didático o verso com que se encerra a terceira seqüência: a ingenuidade da fé, a impotência da fé... Tudo é muito acelerado, gritado, ruidoso, agônico, e *Terra em transe* está apenas começando... pelo fim. Para contrariar, mais uma vez, o esforço didático do discurso convincente.

Quando Paulo pronuncia a enigmática expressão "a impotência da fé", a edição o faz "pular" do volante do seu carro para as dunas de uma praia, iniciando-se a quarta seqüência. Aqui, ele está portando uma metralhadora, a qual não quis, não pôde ou não soube usar para balear os guardas que lhe haviam fechado a barreira, nem para reagir à perseguição, ironicamente iniciada quando ele justamente dizia: "Precisamos resistir!". Paulo "pula" para as dunas, deixando Sara não se sabe onde nem porque, o que é estranho, dentro da lógica dos diálogos imediatamente anteriores, uma vez que ele a havia convidado à resistência. O plano das dunas, na quarta seqüência – que será retomado, com modi-

ficações fundamentais, na última seqüência do filme – dura 1min58s. Em vez da declamação exageradamente dramática do poeta, tem-se uma inscrição vazada na tela, um trecho de uma estrofe, e, embaixo dela, a assinatura do seu autor. Essa inscrição permanece, superpondo-se à imagem agônica de Paulo, por 20 segundos.

Além da estranheza da "impressão" de um trecho de uma estrofe na película, o espectador é vítima de um "ruído" no processo de comunicação: a leitura dos versos inscritos (instrumentos do autor, interferindo na atividade do narrador, Paulo) é simultânea à audição dos versos de uma estrofe, esta da lavra do próprio jornalista. Para onde deve dirigir preferencialmente o espectador o eixo dos seus sentidos? A primeira reação de quem assista à seqüência talvez seja a de achar que houve um erro de sincronização (imagem mais som) na sua edição. O recurso do "ruído" é um artifício do realizador para, por meio da edição não-convencional, fundir o discurso poético da principal personagem do filme com um outro discurso, proveniente de um poeta "real": o piauiense Mário Faustino.

Quando o realizador funde a declamação dos versos de um personagem com a inscrição dos versos de outro autor, "real", acaba por provocar algumas questões: a) os versos se equivalem pelo conteúdo de sua mensagem e aí, então, um dos dois autores está sendo posto em uma situação de redundância informacional ou estética?; b) o prestígio do poeta "real", por tabela, se transfere para a obra e, conseqüentemente, para o seu autor?; c) uma das mensagens é reforçada pela outra?; d) trata-se de um tributo, uma deferência?; ou e) trata-se de uma pista segura na trilha de discussão do processo significacional da narrativa? No caso de *Terra em transe*, parece que a resposta é positiva a todas as questões.

De certa forma, a estrofe-epígrafe é parafraseada, em versos e falas, por Paulo, denotando a intimidade da sua referência. Pode-se ler o verso "gladiador defunto, mas intacto" numa fala em que Paulo diz: Mas se eu não estivesse morrendo agora chegaria também ao fim. Chegaria, porque

as minhas raízes não estavam podres! As suas raízes estavam intactas. "Tanta violência" remete, por exemplo, à seqüência do líder camponês: E eu fui lá, bati num pobre camponês porque ele me ameaça. E "tanta ternura"? Resposta: Sara, eu ia por amor a você. O verso "tanta violência, mas tanta ternura" (o poema de Faustino é de 1962) lembra o lema famoso "*Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás*", de Guevara.

Além das paráfrases, o que há de comum entre o poeta "real" Faustino e Paulo? Para começar, há, no discurso poético de ambos, certo culto à morte. Não é gratuitamente que o primeiro é evocado, via realizador, pelo segundo, justamente no momento em que este desaparece literalmente da tela. A "indesejada das gentes" é um tema freqüente na poesia do piauiense, mesmo em textos produzidos nos "engajados" anos 60. A morte, obsessão da poesia faustiniana e de outras, está também fortemente presente, nos diálogos e imagens, em várias seqüências de *Terra em transe*: os assassinatos do líder camponês Felício e do Homem do Povo; o suicídio de Álvaro; a ameaça de morte de Diaz a Paulo, encostando a pistola em sua cabeça; e até em alucinações de Paulo – imaginando o assassinato de Diaz, durante a coroação, por um desconhecido.

Fala-se também e muito de morte no filme em foco: Não quero derrame de sangue (Vieira); morreria gente... O sangue, Paulo, o sangue (Sara); eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do Homem, da Natureza, de Deus! (Diaz); mas se a Justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre, mas num deixa não! (Felício); amigos morreram... (Sara); Mesmo que, por causa disto, todo mundo morra! (Marinho); foi por isto que morri! (Álvaro); eu não posso morrer... (Júlio Fuentes); e O que prova a sua morte? O quê? (Sara). Como se não bastassem tantos diálogos, monólogos e imagens fatais, a "indesejada das gentes" é uma idéia-fixa na fabulação do poeta Paulo Martins:

Estou morrendo, nesta hora. / Estou morrendo neste tempo. / Estou correndo meu sangue e minhas lágrimas (seq. 4); Convivemos com a morte. / Dentro de nós, a morte

se converte / Em tempo diário, em derrota (seq. 8); Sentimos finalmente que a morte aqui converge / Mesmo como forma de vida, agressiva (seq. 26). / Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue / Precisa da morte mais do que se pode supor (seq. 33). / Somos eternamente filhos do medo / da sangria no corpo do nosso irmão!/ Somos a morte no corpo do nosso irmão! / Nossas lutas, nossos ideais / Vendidos a Deus e aos senhores... (seq. 42).

O que chama a atenção na preferência temática de Faustino é a sua propensão em cantar a morte jovem, prematura – uma premonição, pois ele morreu aos 32 anos num acidente aéreo –, uma tendência que apontaria mais uma vez para determinados aspectos da composição de Paulo. Vamos mais além: há uma visão positiva da morte na poética do autor de O Homem e sua hora (1955), título, por sinal, sintomático e que está presente, como uma marca d'água, no delírio de Paulo na terceira seqüência: No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!

São sinais dessa positividade fatal: a morte como inspiradora (Porque nenhum sepulcro / Pôde emprestar-te alvura); a morte como um chamado dos deuses (até que um deus fendia / O céu buscando arrebatá-lo); e a morte como fonte de vida (Que morto, engendra: nada se perde / Na natureza-alas! / transforma-se). No poema "Romance", de seu único livro publicado em vida, Faustino radicaliza a sua paixão fúnebre: Não morri de mala sorte / Morri de amor pela Morte. (Faustino, 1985, p. 152). Uma leitura intertextual talvez apontasse reverberações do final de "Romance" no verso que encerra o único poema da carnavalesca seqüência "Encontro de um líder com o povo": "A morte enquanto fé e não como temor".

A presença ostensiva do imaginário na morte, na poesia de Faustino e Paulo Martins, não é comum à produção majoritária literária, no Brasil, das épocas do florescimento do piauiense (1955-1962) e da produção-realização-finalização de *Terra em transe* (1965-1967). A "indesejada das gentes" é tema de estilos de épocas (Barroco e Romantismo) bas-

tante distantes do tumultuado e otimista pós-guerra latino-americano. Assim dito, pode-se inferir que os dois poetas se expressam por meio de obras que não são contemporâneas, em termos formais e conteudísticos, aos seus concidadãos. Mais do que isso, a lírica de Faustino e Paulo foge ao espectro da arte "militante", "engajada", instrumento de uma causa social, ligada à denúncia, ligada à proposição de uma nova ordem. Este poderia ser talvez um dos argumentos para se discutir a fusão que Glauber Rocha faz de um poema de Faustino com outro de Paulo.

Mas o que significa a morte para o Barroco e para o Romantismo? Resumidamente, a arte que se abriga sob o generoso manto do Barroco, do ponto de vista histórico, é marcada, em grandes linhas, pelo drama da Paixão: vida-paixão-morte de Cristo, o Redentor. Pois, é preciso não esquecer, o período barroco floresce sob a hegemonia do Cristianismo, e a concepção de história-destino com que se fabula naquele longo tempo tem o seu eixo centrado na figura da morte. O que isso quer dizer? A mensagem parece ser simples: a verdade última da existência é a morte, pois, diante dela, o homem tem provada a sua condição de criatura, de provisório, de extingüível, fechando a circularidade: Do pó viestes ao pó retornarás. Na poesia de Faustino, a associação morte-verdade é bem clara na parte final da segunda estrofe de "Balada": Frágil porém vidente, morto ao som / De vagas de verdade... (Faustino, 1985, p. 115).

Para a estética romântica, a morte surge como a manifestação mais radical da rebelião do artista contra o seu meio ou contra a falta de sentido em sua existência. A morte é a terceira via, descartados ou superados o impulso pela revolução e a melancolia, esta um sinal de passividade, de inércia. Os cantos fúnebres quase sempre se fazem proceder pelo louvor à morbidez e à loucura ou pela manifestação de visões fantasmagóricas. Tudo vale para o artista romântico se o objetivo é mostrar a sua aversão, por diversos motivos, ao senso comum, às leis, enfim a uma determinada realidade imediata. Nessa inadequação entre homem e mundo, instaura-se a subjetividade do ser romântico, pois ele não

acredita mais que a "verdade" se encontre na exterioridade. Não é por acaso que o moribundo Paulo diz para Sara que a sua "loucura" é a sua "consciência". Após se decepcionar com Vieira, ele declara, como sempre, para a militante-namorada-confidente, que recusa "a certeza, a lógica e o equilíbrio", preferindo a "loucura" de Diaz.

Grande parcela dos românticos "históricos" teve como idéia fixa, no seu imaginário, o desejo da morte, sendo ela vista como a instância libertadora, redentora, para o indivíduo em permanente situação de mal-estar com o (seu) mundo. Assim, essa compulsão efetua uma negação da existência (esquecer os horizontes / que outros poetas buscaram, recita Sara para Paulo) almejando a transcendência advinda do encontro com a "indesejada das gentes". Para os românticos, a morte é simultaneamente afirmação e negação. É negativa quando elimina o indivíduo de uma existência de sentido; é positiva quando lhe dá as condições de, morto, aspirar à espiritualidade, à eternidade. Por isso, talvez, na seqüência 4, Paulo não finde na tela morrendo, mas sim permaneça ferido, de pé, metralhadora para o céu, e desapareça literalmente, como por encanto, desencarnando. Justificação da suposição: entre o último fotograma de Paulo de pé, agonizante, e o primeiro de Porfírio Diaz, triunfal, há alguns fotogramas – frações de segundo – totalmente em branco. Daí...

Para uma obra relativamente pequena, como a de Faustino, dominada pela sombra misteriosa da morte, são dignos de atenção três poemas que têm por tema o ato radical do suicídio: "Ariazul" (O som desta paixão esgota a seiva) e "Balada" (subtítulo: Em memória de um poeta suicida). O primeiro é uma das últimas produções do artista piauiense, contando com uma espacialização do texto ligeiramente modernista, bem antissoneto, em que, no 19º verso, emerge um "constelado suicida no oceano". O segundo poema é um dos mais curtos (15 versos) da obra faustiniana e fala de um amor que tudo pode, que "desmente o verbo mais santo e mais preciso" e é capaz de enxugar a lágrima no "rosto suicida", porém "anula o riso".

"Balada" é o poema que possui mais interesse para o estudo da narrativa de *Terra em transe*. Ele tem uma estrutura clássica: três estrofes de oito versos, uma palavra solta, anunciando o desfecho (envoi) e a última estrofe com quatro versos, em decassílabos. Faustino fala de um gladiador defunto mas intacto, que morreu por não conseguir achar um bom termo – a conciliação – entre o "cosmos sangrento" (representado pela "Vitória do caos sobre a vontade"; o "mar de sofrimentos"; "tormentos"; "monstros cegos"; "torpe mar"; "tanta violência") e a alma pura ("um só delfim"; "delicado e fino"; "Cosmo sangrento" versus "alma pura") sintetiza todo um elenco de contradições em que se debate a poética do autor de O homem e sua hora: carne x espírito; salvação x perdição; pureza x impureza; tempo (Chronos) x eternidade; Deus x homem; amor x morte. Todas essas contradições eram trabalhadas por uma alma acentuadamente lírica, que, em sua descrição, era perpassada por um sentimento trágico, que marca também o personagem Martins, como se vê na seqüência em que ele é apresentado a Vieira por Sara.

Trágico como o poeta de "Balada", Paulo Martins também tem os seus conflitos, o seu elenco de contradições, marcas de sua progressiva dilaceração: Sara ou Sílvia? Diaz ou Vieira? Diaz ou Fuentes? Alecrim ou Eldorado? A "humilde pena" ou a metralhadora? Lágrimas ou sangue? Consciência ou loucura? O ascetismo ou a demagogia populista? Jerônimo ou Felício? A praça ou os palácios? O povo ou as elites? A carne ou o espírito? A fidelidade ou a traição? O partido ou as massas? *Golpe ou conciliação? O jornalismo* ou a poesia? O discurso militante ou a poesia? A poesia lírica (a força das palavras) ou a poesia política (as palavras de força)? A política ou a poesia? A vida ou a morte anunciada?

O poema "Balada" é um texto-síntese, de certa forma, da poética de M. Faustino, que teve publicado em vida somente um só livro: O homem e sua hora. Ele tinha apenas 25 anos quando estreou editorialmente, mas a juventude cronológica não se refletiu em inovação, em rebeldia artística. A sua poesia era conservadora, pagando um tributo à

Geração de 45 em suas aspirações classicizantes (sonetos em decassílabos, repletos de alusões à literatura greco-latina). Mas Faustino difere daquele grupo um pouco na sua propensão – e a de Glauber certamente – ao Barroco, no que este comporta de experimentação e tentativa de conciliação de antinomias. Se o livro é de 1955 e *Terra em transe* surgiu (a partir de um poema) em agosto de 1964, é de se perguntar, então, porque razão o realizador de Barravento foi buscar em textos fora da década os referenciais poéticos (artísticos) para um filme tão datado, tão contextualizável como TT. Para Faustino, a grande tarefa da poesia "demiúrgica, ordenadora e cósmica" era criar, preservando a "integridade das palavras", um outro mundo, dotado de mais harmonia, mais amplitude e uma maior variedade. Enfim, cabia ao poeta, um novo deus, transformar o caos em cosmo. Diante da impossibilidade de tal tarefa, o poeta, "fracassado", entra em pânico e constata a insuficiência de seu verbo, como faz Paulo Martins: A poesia não tem sentido... Palavras... As palavras são inúteis.

Uma outra suposição possível para a utilização da poesia de Faustino como inspiração para Paulo talvez fosse justamente o estranhamento do seu discurso poético com o que se praticava, em versos, na época, na cultura da esquerda. O verbo neoclacissizante de Faustino chocava-se tanto com a "arte engajada" quanto com o que de melhor, mais inovador, mais denso, mais "conseqüente" se fazia, no Brasil, por exemplo, no ano de 1955, quando é lançado O homem e sua hora. Se *Terra em transe* questiona uma prática política e sua estética correspondente, nada melhor do que pôr, como "texto poético", uma obra que contraria o ideário artístico dessa mesma política e o impacto que ele causou no mesmo círculo de produção e consumo no Brasil dos anos 60. Imagine-se mais: pense-se sobre a reação – platéia e crítica – ao discurso de um poeta, como Paulo Martins, que quer se unir a um projeto de mudança com a sua poesia de matriz faustiniana, louvando a morte, cantando o suicídio, em um contexto de esquerda dominado por estéticas que não admitiam um herói que não fosse "positivo". Quando

o realizador de *Terra em transe* funde, na seqüência 4, um trecho de "Balada", de Faustino, com os versos do poeta-narrador – estamos diante de memórias póstumas –, acaba por colocar ambos (o poeta "real" e o fictício) em um mesmo status.

Independente do fato de a prática poética do primeiro jamais ter sido incorporada a qualquer movimento de "arte participante" – apesar de "Fidel, Fidel" –, é preciso registrar que a literatura do piauiense apresenta uma grande vontade de construção, busca uma unidade, que leva ao fecho da estrofe. A poesia de Faustino é de qualidade, mesmo com as suas inclinações classicizantes, neo-árcades. O mesmo registro de qualidade, de eficácia da mensagem poética – independente do seu juízo de valor – não se encontra na poesia de Paulo Martins. Poesia talvez seja uma força de expressão para denominar um conjunto de frases emparelhadas, numa literatura dominada integralmente pela facilidade da "escrita automática" dos surrealistas históricos. O fato é que, no momento em que o realizador quer realmente enviar uma mensagem poética de qualidade, ele se faz valer de dois versos de Castro Alves ou do trecho de "Balada".

Considerações finais

O importante no filme em foco, entre outras coisas, é que ele realiza uma tripla crítica: uma crítica política (ao populismo, principalmente ao reformismo e à idéia de uma "revolução pela palavra"), uma crítica intelectual (ao papel do intelectual na sociedade) e estética (relativa à arte didático-engajada). Essa tripla crítica não é trabalhada apenas no que chamamos de "conteúdo" (diálogos, monólogos, depoimentos, comícios, recitações, trilha sonora, etc.), mas também – e de modo essencial – na "forma" (enquadramentos, uso da iluminação, montagem, edição sonora, etc.). *Terra em transe* denuncia uma prática política e o seu ideário estético, presente na série cultural que lhe é correspondente. Entre outras questões importantes emergentes no Brasil dos anos

60, esse filme põe e contrapõe, com certa obsessão, aspectos de uma discussão em torno das relações entre poesia (por extensão, a atividade artística "engajada") e política no nosso país – generalizando, no Terceiro Mundo.

Em *Terra em transe*, tem-se um painel conclusivo, certamente, de como as relações acima mencionadas se davam no auge e na crise do nacional-populismo. Esse filme aponta elementos para uma crítica a um modo de pensar a revolução nos trópicos, aponta elementos para uma crítica a toda uma militância. *Terra em transe* apresenta não só o fracasso de uma prática política, bem como o fracasso produzido pela ineficácia da instrumentalização do ideário estético respectivo: a cultura nacional-popular (a "revolução pela palavra"), o que se tem, por exemplo, nessa fala do protagonista Paulo Martins: As palavras são inúteis.

Terra em transe rompia, em 1967, agressivamente, com toda uma postura didática, aliciadora, "conscientizadora", da vertente Cinema Novo. Tratava-se de um rompimento que se dava tanto em termos de linguagem, quanto no aporte a uma série de temas. Se esse filme aponta elementos para uma crítica a uma idéia de revolução, ele assinala também uma crítica na direção de uma construção teórica que trabalhava a associação entre o poeta e o revolucionário (passageiro de utopias). Essa associação cobrava da poesia toda uma função didática, "conscientizadora". O poeta era colocado, então, como mais um militante a serviço de uma causa e, por causa de tal empreitada, devia subordinar sua arte a padrões rígidos (forma e conteúdo), pois o essencial – repetimos – estava mais em "comunicar-se" do que em "expressar-se".

Ao seu final, *Terra em transe* mostra como a derrota de uma proposta de revolução acabou por romper com uma fusão poeta-político. O filme encerra fazendo crítica a uma prática política e a uma prática intelectual que lhe era correspondente: a instrumentalização da arte, no caso a poesia de Paulo Martins. E, por último, mas não menos importante, esse filme antecipa opções políticas (a guerrilha) e opções estéticas (ênfase em certa fragmentação na exposição narrativa), estas últimas desenvolvidas pelo "cinema marginal" brasileiro.

Enfim, *Terra em transe* insere-se no bojo das revisões que ocorrem no Brasil, no âmbito das esquerdas, a propósito da idéia de "revolução", para dizer o mínimo. O filme busca produzir, sem qualquer didatismo, uma tripla crítica: uma crítica política (o alvo principal: o populismo latino-americano), uma crítica a certo papel do intelectual na sociedade do Terceiro Mundo e uma crítica estética, denunciando a arte "engajada". Um dos méritos desse filme revolucionário é o rompimento que faz com uma prática política e com um ideário estético presente na série cultural que lhe é correspondente.

Referências

ALVES, C. *Canto da esperança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1959. 2º vol.

FAUSTINO, M. *Poesia completa. Poesia traduzida*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.

GALVÃO, W. MPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

NERUDA, P. *Canto geral*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987 [1945].

SCHWARCZ, R. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

A vingança de Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade. A arte e a "polifemia"

Marcio Pizarro Noronha *

* Doutor em Antropologia – USP; Doutor em História Ibero-Americana – PUC RS. Vínculo institucional: Universidade Federal de Goiás – PPG Música / EMAC – PPG História – FCHF Área de Poesquisa: Música e culturas e linguagem sonora, semiótica e inter-relação das artes / História, imaginário. Endereço eletrônico: marcpiza@terra.com.br

Resumo

O artigo é uma reflexão a partir do canto IX da *Odisséia* (Homero) e sua relações interpretivas com as teorias contemporâneas da subjetividade, da monstruosidade e a arte contemporânea.

Palavras-chave: *Odisséia* (Homero), subjetividade, monstro, arte contemporânea

Abstract

The article is a reflection on the song IX of *Odisséia* (Homero) and their interpretative relationships with the contemporary theories of the subjectivity, of the monstruosity and the contemporary art.

Keywords: *Odisséia* (Homero), subjectivity, monster, contemporary art

I A História, dois funcionamentos (Odisseu e Polifemo) e uma interpretação

Este artigo é uma reflexão a partir de uma proposição. Inicialmente, a perspectiva de tratamento a ser dada era a de escrever um texto que fosse um comentário contemporâneo ao canto homérico, envolvendo os personagens de Odisseu e Polifemo, representantes metafóricos dos termos civilização e barbárie.

Meus estudos em Antropologia Estética ou Estética Social,[1] disciplina que trata dos objetos estéticos enquanto manifestação perceptivo-expressiva e tecnoestética a partir de critérios culturais (os artefatos artísticos são reconhecidos enquanto objetos sociais e cognitivos, geradores de discursos interpretativos no interior de um dado contexto)[2], têm se dirigido especialmente à compreensão da figura dos monstros e da monstruosidade enquanto um Outro e en-

[1] A expressão Antropologia Estética ou Estética Social é de Omar Calabrese e encontra-se na obra *A idade neobarroca*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

[2] O estudo dos objetos artísticos, nos termos sociais, faz uso do artefato como metáfora da estruturação da vida cotidiana, da visão de mundo, da delimitação do território e da sociedade, da memória e da produção de uma tradição/inovação (técnicas, ofícios, estilística, interpretações, transmissão, variações moduladas ou seriadas, mudanças e transformações paradigmáticas) num campo valorativo. Para essas abordagens, ver também Lévi-Strauss, Geertz e Maffesoli.

quanto a possibilidade de uma Nova Positividade, estética, artística e política. A partir dessa freqüentação ao domínio do estético, este texto transformou-se numa reflexão que, num exercício de uma antropologização das imagéticas do texto original de Homero, chegou a uma abordagem dos lugares enfrentados / freqüentados pela arte na teoria contemporânea. E isso, entendido aqui como via de mão dupla, indo da cultura e suas problemáticas para as questões do mundo do fazer artístico e da realidade e do estado atual das questões artísticas enquanto co-operadores das questões de ordem abrangente da cultura.[3]

Desse modo, este texto, especialmente, reserva-se uma posição de múltiplas distâncias. Ele está escrito na distância de meu lugar de origem, seja ela territorial, seja ela intelectual, conectando-me a diferentes registros da sensibilidade. Sua escrita vive de e em procedimentos e registros (escrituras) tecnológicos e, ao mesmo tempo, concentrado na animação e animalidade do estado hipnótico do transe.[4]

O estado enunciado diz respeito a certas experimentações tecnoestéticas contemporâneas que produzem relatos nos campos da literatura, da ficção-científica.

Para esses lugares a relação ao humano encontra-se num estado de trânsito para as formas metafóricas da monstruosidade. Se, no passado, o monstro era um ser mitológico (fusões no interior da animalidade, da Besta-Fera), a partir da modernidade, a difusão de um imaginário cientificista para o campo das artes e da cultura em geral confirma a existência de outros modos de fusionamento, dentre os quais o do humano com a máquina, do animal com a máquina e, mais atualmente, de ocorrências em nível molecular. Seria uma espécie de princípio unificador e suas metamorfoses.[5]

Aqui a monstruosidade e a figura do monstro toma o lugar de metáfora.

Este canto contém o início do grande Relato...[6]

Aqui viaja Odisseu, esperto o suficiente para o não-saber do seu caminho, mas suficientemente crédulo para saber o que contém a trama do seu destino. E eis o seu encontro com o Ciclope Polifemo,[7] o gigante possuidor de um

[3] Problema de extrema relevância no debate atual no campo estético e que diz respeito às relações de vizinhança e de sobredeterminação entre arte e cultura, entre lógica estética e lógica cultural. Essa questão atinge diretamente as reflexões acerca da modernidade, da pós-modernidade e do campo denominado de Teoria da Cultura, traçando as passagens de uma abordagem filosófico-artística para uma abordagem culturalista da arte enquanto imagem. Um exemplo dessa forma de pensamento é a Teoria da Cultura Visual.

[4] As questões aqui evocadas lembram os temas da sensibilidade e dos campos perceptual e intelectual desenvolvidos por indivíduos portadores de necessidades especiais. Ver aqui Haraway, 2000, p. 100-101.

[5] Esta é uma idéia que já encontra suas origens no pensamento pré-socrático de uma causalidade e de uma essência – uma *arché* – unificada das diferentes manifestações fenomênicas do ser no mundo. Haveria um fundamento primeiro e irredutível e seus estados metamórficos. Por exemplo, uma entidade qualquer – a água, o fogo, o ar, o infinito – gera todas as coisas e, ao mesmo tempo, se conserva, metamorfoseando-se e mantendo a sua essência.

único olho, o "Terceiro Olho" – como nas Mitologias Arcaicas, do Egito (o olho do Horus como olho gigante que a tudo vê) à Índia –, voraz, devorador de parte dos acompanhantes do esperto e astucioso humano Odisseu.[8] Odisseu havia enganado os poderes da Morte, da deusa Calipso, da deusa Eéia, da feiticeira Circe, saqueando a terra dos Cícones e dividindo entre os seus – companheiros de viagem – os restos, entre tesouros e mulheres. Fiel a seus companheiros mas ladino no que diz respeito a todos os outros que por seu caminho cruzam, Odisseu enfrenta a Morte e o Destino, para vencê-los com a força de sua astúcia a que, anos e anos mais tarde, muitos chamarão de Razão.

Dentre as perdas sentidas, a primeira significativa se dará quando da chegada ao país dos *soberbos Ciclopes, destituídos de leis, que confiados nos deuses eternos, não só não cuidam de os campos lavrar, como não plantam nada. Tudo lhes nasce espontâneo, sem uso de arado e sementes, trigo e cevada, bem como videiras, que vinho produzem, de cor vermelha; na chuva de Zeus vem a vida dos frutos. Leis desconhecem, bem como os concílios nas ágoras públicas.* Odisseu descreve um mundo fecundo, resultante de uma espécie de geração espontânea da vida, que quer eminentemente se expressar em toda a sua selvageria. A única explicação plausível para tudo isso seria a existência de um mundo divino anterior às ordenações humanas e mundanas – a lei, a ágora, a vida em sociedade, o cultivo da terra, do espírito, a cultura, a técnica.

Nessa terra, avistam uma gruta *do mar muito perto, ampla e elevada, sombreada por muitos loureiros; inúmeras cabras e ovelhas balavam, em torno das quais se elevava muro composto todo ele de pedras fincadas no solo e altos pinheiros e grossos carvalhos de copas altivas. Era essa a casa de um monstro gigante, que ali, solitário, só dos rebanhos cuidava, afastado de todos os outros, se com nenhum conviver e ignorando os preceitos divinos. Era ele um monstro espantoso deveras, que aspecto não tinha de homem que vive de pão, mas de um pico, coberto de selvas, de alta montanha que, longe, das mais se destaca, isolada.*

Nessa gruta, encontram um mundo surpreendentemente rico e organizado, de queijos, rebanhos e cabritos. E,

6 Todas as citações da tradução de Homero para o português estão baseadas aqui na *Odisséia*, de Homero, com tradução de Carlos Alberto Nunes, para a Ediouro. Utilizo aqui a edição de 2001. Sendo texto de domínio público, opto por fazer um uso livre do texto no interior da minha própria textualidade, misturando – hibridizando, tal como numa lógica teratológica – o texto literário com o ensaio em questão. Os trechos citados serão encontrados no Canto IX, Os Cícones, os Lotófagos e o Ciclope, na Parte III, O relato de Odisseu, entre as páginas 153 e 170. Ver Homero, 2001.

7 Polifemo é um ciclope, um personagem mitológico grego. É um gigante de aspecto humano e com apenas um olho no meio da testa, com características monstruosas e maléficas. É o arquetipo da força bruta e da ausência de astucia (representada por Odisseu). Há afinidades entre o par Polifemo-Odisseu e David-Golias (história israelita). Ver Walker, 1996, p. 49-50.

8 A história de Polifemo-Odisseu, Golias-David, também será encontrada no fabulário popular europeu em João e o pé de feijão, entre o menino e o gigante possuidor da galinha que põe ovos de ouro. Gostaria de lembrar também que, na ficção-científica, Polifemo

é figura constante, não apenas como força bruta e máquina biológica (Alien) mas como equipamento tecnológico. Hal, o computador de 2001, *Uma odisséia no espaço*, filme de Stanley Kubrick, também possui um único olho. Hal é o caso do híbrido entre o natural e o tecnológico, tendo o terceiro termo, o humano (ou cultural) como um residual de sua configuração subjetiva.

por decisão de Odisseu, ficam a esperar a volta do Monstro, que havia saído ao prado com suas ovelhas.

Ao voltar à sua gruta solitária e cumprir suas tarefas, o Gigante acende o lume e, finalmente, encontra nossos humanos intrusos. E a eles pergunta o Monstro: *Ó estrangeiros, quem sois? De onde vindes por úmidas vias? É por algum interesse, ou à toa cruzais o mar vasto como piratas, que vagam sem rumo, com risco de vida, enquanto vão conduzindo a desgraça a pessoas estranhas?*

Odisseu responde serem Aqueus, da casa do Atrida Agmémnone, indo no giro dos ventos e buscando o rumo da pátria, dando-se não como piratas mas como pedintes, suplicando a hospedagem, em nome de Zeus protetor. O Monstro não reconhece o pedido em nome de Zeus e pede para saber onde está a nave ancorada. Odisseu, usando de seu raciocínio estratégico, imagina o plano do Monstro e inventa uma triste história de uma Morte trágica e de uma destruição da nave. Eis aqui a desconfiança humana agindo em primeiro plano. O herói é um *trickster*.[9] Como o Mago das narrativas folclóricas e da psicologia profunda junguiana, sua ação passa por uma capacidade de enganar o outro. Ao ouvir essa historieta, o Monstro nada responde e age:

levantando-se, as mãos estendeu para meus companheiros e, segurando dois deles, ao solo, quais dois cachorrinhos, os atirou; derramaram-se os miolos na terra, molhando-a. Ceia com eles prepara, depois de cortar-lhes os membros, e os devorou como leão montanhês, sem deixar coisa alguma, músculos, vísceras e ossos providos de gordo tutano. Nós, prorrompendo em soluços, a Zeus elevamos os braços, diante daquele espetáculo; o desânimo a todos invade. Quando o Ciclope acabou de entupir a monstruosa barriga com carne humana e, por cima, bebeu leite níveo sem mescla, dentro da côncava gruta deitou-se, no meio das reses. Nesse momento ocorreu-me no peito magnânimo a idéia de aproximar-me do monstro e sacar do meu gládio cortante, para enterrar-lho no peito, onde o fígado se acha encoberto, logo que o houvesse apalpado. Mas outras razões me tolheram. Morte haveríamos todos ali pavorosa, decerto, pois da alta entrada da gruta jamais remover poderíamos por nossas mãos esse bloco maciço, que o monstro pusera.

9 O *trickster* é uma espécie de homem mágico, em sua ambigüidade significativa. Por um lado, o mágico visto como ilusionista, aquele que retira a atenção de um ponto colocando-a em outra direção. Por outro, o mago, no sentido de unificação, de Unidade, o Espírito dirigindo-se para a Matéria, realizador da tarefa, o Criador. O homem que domina o reino dos objetos, construindo outros objetos. A antropologia etnológica de língua inglesa e o estruturalismo francês desenvolveram importantes estudos sobre essa figura recorrente no campo de estudos da Mitologia.

O nosso herói sabe contar com a esperteza e sua agilidade de raciocínio o tornam superior a seu próprio sentido da vingança. O choro pelos mortos é transformado em espera e possibilidade. O homem deve planejar a sua saída. Vingar-se de modo sublime é obter Glória junto à Deusa Atena. Então, tomam a si, Odisseu e os seus colegas sobreviventes, a tarefa de fazer uma lança de madeira, queimada em brasa, para o *olho redondo do Monstro* atingir. Ao voltar, durante a tarde, de suas atividades de Pastor de Rebanhos, Polifemo, Odisseu prepara-lhe uma recepção regada a vinho. O vinho entorpece o monstro que pede a nosso herói que revele o seu Nome Próprio.

E eis que diz Odisseu: *Três vezes mais lhe ofereci; por três vezes bebeu o demente. Mas, quando vi que a bebida alterara a razão do Ciclope, para ele, então, me voltando, palavras melífluas lhe disse: "Pois bem, Ciclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou; mas a ti cumpre dar-me o presente a que há pouco aludiste. Eilo; Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam chamar-me não só meus pais, como os meus companheiros que vivem comigo." Isso lhe disse; ele, logo, me torna com ânimo duro: "Pois de Ninguém farei o último almoço, depois da companha; todos os outros primeiro; esse o grande presente aludido."*

Ao dormir o Monstro, Odisseu e seus companheiros, ainda que tomados pelo terror, furam o olho do monstro – *o pau incendiado no olho redondo, escorrendo-lhe à volta fervente sangueira. A irradiação da pupila incendiada destruiu toda a pálpebra e a sobrancelha; as raízes, à ação do calor, rechinaram. Do mesmo modo que um grande machado, ou um machado pequeno, em água fria mergulha o bronzista, entre grandes chiados – esse o remédio com que se costuma dar têmpera ao ferro – dessa maneira rechia no pau de oliveira o olho grande.*

Aos gritos de dor, o monstro chama os outros Ciclopes e, quando perguntado, do que se passa no interior de sua caverna obscura, diz: *Dolorosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força.*

Odisseu ri intimamente do seu ardil de nomeação. Mas a última etapa está por vir. É preciso sair da gruta. É preciso ainda fugir. Então, ao surgir do Dia, o rebanho sai a

pastar e, ocultos, os companheiros e Odisseu saem conjuntamente.

E Polifemo, agora Monstro Cego, fala a seu carneiro preferido. *Por que motivo, querido carneiro, da gruta por último vens desta vez? Não costumas ficar para trás do rebanho, mas, sempre à frente, pastar as florinhas da relva, marchando com passos largos; ao rio eras sempre a chegar o primeiro, sempre o primeiro marchavas, também, para o estáb'lo, de volta todas as tardes. Agora, porém, vens por último. Certo o olho lastimas do dono, cegado por esse malvado com outros vis companheiros, depois de o tontearem com vinho, esse Ninguém que, ainda o espero, há de a Morte colher sem demora. Ah! Se pensasse como eu, e de voz, também, fosse dotado, para dizeres-me onde ele se esconde, evitando o meu braço, atirá-lo-ia, sem dúvida, contra o chão duro, que os miolos lhes escorreriam por todos os lados. Então suportaria mais aliviado a desgraça que o pífio Ninguém me ocasiona.*

Escondido no carneiro amado estava Odisseu. Odisseu e seus companheiros desatam os nós e, libertos dos carneiros, fogem. Fogem levando o rebanho de Polifemo. A vingança se completa no saque. E se locupleta no escárnio. Ao chegarem ao barco, à distância, Odisseu grita, em altos brados, para que o Monstro escute, dizendo-lhe ser esse o castigo de Zeus a quem a seus hóspedes devora. Sim, hóspede, no sentido biológico, de *hospedeiro*,[10] animal que se alimenta do corpo alheio, sugando-lhe a seiva vital, sob o risco de perder a própria vida, ou, tal como um predador, ir ao encontro de outro sistema em equilíbrio para devastar.

A compreensão heróica está na fábula mesma desvestida. O herói aventureiro não é apenas o *trickster*, como também o animal hospedeiro e predador, a própria idéia de uma praga daninha que devasta e segue adiante.[11] Zeus, enquanto Deus de um mundo humano, pertence ao sistema de Odisseu e, por ele, pode ser conclamado.

Polifemo, ser mitológico, pertence a um outro sistema, no qual o divino e o natural estão fusionados. As representações antropomórficas são reduções da complexidade da teia vital e representam a nossa própria mitologização – mitologia que inclui a própria noção de Ocidente – da

[10] Cohen lembra que as viagens no mundo antigo e medieval eram dependentes de um estatuto e de um ideal de hospitalidade, observado nas fábulas da hospitalidade, revelando uma lógica simbólica das trocas entre estranhos. A figura do monstro é recorrente nessas histórias (Ovídio, Sodoma e Gomorra, e, mais atualmente, na Europa, A Bela e a Fera). Ver Cohen, 2000.
Esse será o tema do livro de Jacques Derrida. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

[11] Esta concepção maléfica do humano em seu desdobramento potencial encontra-se na figuração do alienígena, já abordada em outros textos do autor e fonte para as pesquisas na área dos Estudos Culturais em Educação.

separabilidade entre os diferentes reinos.

Nesse complexo ocidental, o homem hospedeiro transita em hóspede e deve pagar, com um sistema de trocas e oferendas, aquilo que se originou do saque. Para completar a história, Odisseu, finalmente, pronuncia o nome próprio e de Ninguém passa a Alguém, ao Eu Mesmo. *"Ouve, Ciclope! Se um dia, qualquer dos mortais inquirir-te sobre a razão vergonhosa de estares com o olho vazado, dize ter sido o potente Odisseu, eversor de cidades, que de Laertes é filho e que em Ítaca tem a morada."*

O Monstro termina sua história na Odisséia a rogar pragas.

E Odisseu termina por encontrar-se com as outras naves e realizar a partilha do rebanho, imolando o carneiro predileto de Polifemo a Zeus – que recusa o sacrifício de Odisseu, sacrifício do puro (carneiro / animal / natureza) mediado pelo impuro (saque / humano / ato cultural) para atingir novamente o estado de pureza (divindade).

Odisseu segue a sua história.

Em resumo, temos, aqui, dois princípios de funcionamento e a vitória de um princípio transformado ainda em princípio de interpretação:

- **Funcionamento aos moldes de Odisseu**

Odisseu funciona aqui como o princípio de predação. Ele é: Pirata – Saqueador. Sua fidelidade revela-se restrita ao grupo de origem (mesmo princípio de funcionamento de regimes que funcionam a partir de regras, tal como a Máfia), revelando a sua origem e o seu lugar como descendente da Casa dos Atreus (o sangue que molha a terra, a Orestéia). Nessa lógica da Frátria, a Morte temida é a que atinge o grupo mas não aquela a que estão submetidos os povos dominados. Assim, Morrer é um Crime. Matar não é um Crime. Matar é apenas um dos atos que faz parte do sistema predador. Odisseu é, além de equipamento biológico programado para matar (um exterminador), um Ator, no sentido dado pela palavra *trickster*, nos estudos de Narrativas (Antropologia Simbólica). O *trickster* é o enganador por excelência. Sua vitória está sempre fundamentada na

capacidade de produzir um pensamento ardiloso e, como diz o próprio texto, pronunciar as palavras melífluas. Como tal, ele funciona ainda no jogo da sua inversão simbólica: o Mago (ardil) / o Louco (pedinte). Na lógica simbólica, o Mago está invertido enquanto Louco. O Louco é o Mago que perdeu o rumo. Odisseu é também o homem que perdeu seu rumo. De tanto promover ardis, ele já nem sabe quem é e pode até travestir-se de NINGUÉM. Ninguém funciona aqui como os princípios rituais de travestimento. O personagem-ator-*trickster* pode se transformar em qualquer coisa, mesmo em Nada ou em Ninguém. O Louco está simbolizado por um pedinte, por um Ninguém que esqueceu até mesmo o que significa o nome próprio. Sua lógica é a do hospedeiro, que se segue no jogo entre os termos hóspede / hospedeiro. O hóspede só pode pagar a sua exploração por meio de uma troca simbólica e, portanto, depende de um sistema cultural de trocas, para fazer funcionar a sua lógica. O organismo hospedeiro é, também, um predador, mas passivo. Odisseu continua sua lógica predominante: a da predação. Predador ativo ou predador passivo, eis, maquinicamente, o eixo simbólico-biológico do mito que designa alguma identidade ao humano.

- **Funcionamento aos moldes de Polifemo**

Polifemo. Solitário. Eremita. Sua posição é a do isolamento do mundo humano. Sua ordem é aqui apresentada como sendo dupla: a da Selvageria e a da Natureza. Mas vejamos bem, a riqueza do texto da Odisséia. O mundo de Polifemo é rico e encantado. Ele está como um cenário plenificado. Fora de qualquer sistema social vivem os Ciclopes, sustentados por seu orgulho. Eles são gigantes, seres descomunais e expulsos do mundo humano. Se ele não pode ser explicado na cadeia da humanidade e de seus deuses, ele pode ser encontrado numa outra cadeia. Ele é uma máquina biológica entre o humano e o animal, um híbrido de natureza e cultura. Sua potência está em oferecer um certo ritmo ordenado ou ainda inserir-se num fluxo ininterrupto do mundo natural. As descrições sobre os passeios – o pastoreio solitário, Polifemo como Pastor de Rebanhos, perso-

nagem heideggeriano por excelência – e a conversa que ele tem com seu carneiro predileto ao final da história mostram de forma exemplar esses dois funcionamentos. O que a personagem rejeita e a torna tão significativa no desenrolar das tarefas de nossa cultura é a separação entre a Natureza e a Cultura. Eis aqui o motivo fundamental da narrativa das aventuras ter uma origem nesse episódio. Pois aqui temos o veto central que o Ocidente propugna na História dos Seus Sistemas de Pensamento: *separar natureza e cultura.* Cegar Polifemo. A outra questão significativa diz respeito ao canibalismo do Ciclope. Ele também realiza o Sacrifício de sangue que molha a terra. Mas ele devora, ele realmente ingere seus mortos. Seus invasores são investidos de qualidades latentes e potencializadoras. É tal como ele diz, o maior presente é o lugar de honra no banquete canibal – ser o último a ser devorado. Nos sistemas arcaicos, alimentar-se do outro – por canibalização – não é ofensivo, nem violento. Sua existência está marcada por um procedimento de ritualização. Há uma grande diferença entre esse derramar de sangue e o que está indicado pela história de Odisseu, na casa dos Átridas. A Orestéia, ciclo de tragédias gregas, demonstrará efetivamente um outro sentido, o do sangue derramado inutilmente – o próprio senso do trágico, o esvaziamento do sentido do gesto.

- **Interpretação pela via de Odisseu**

Eis todo o problema. A vitória interpretativa de um dos princípios, ambos validados no interior de uma narrativa. Como diz Pierre Vidal-Naquet, estamos diante de uma narrativa, portanto, de uma ficção.[12] Acima de tudo, falamos de um determinado estado artístico e suas modulações e funcionamentos. Falamos de princípios estéticos vigorando no interior de um mesmo texto e disputando a atenção do leitor. Mas a Filosofia e a História, especialmente, tiveram todo o cuidado de procurar dar a essa mitopoética fundamentos de origem, no sentido de uma busca da Verdade e, portanto, de uma certa concepção de Essencialidade do Humano, que estaria posta / proposta numa narrativa de fundação da cultura ocidental. Bem,

12 "O mundo homérico é um mundo poético. [...] É preciso, portanto, retornar à poesia."Vidal-Naquet, 2001, p. 109-110.

partindo de uma pragmática do texto (Rorty) e de uma pragmática da subjetividade (Guattari e Deleuze) temos, inicialmente, um mundo sem fundamentos. Portanto, qualquer validação de um texto enquanto texto de origem seria um equívoco e uma ficção de Verdade – que apenas conta de uma Vontade de Verdade que é, em última instância, uma Vontade de Potência (Nietzsche e, muito mais tarde, Foucault e Virilio). Essa lógica da Verdade excede do texto e substitui a astúcia acional de Odisseu por uma astúcia da razão, o ardil da razão, e designa um destino da razão no humano e como potência do humano. Outro problema a ser investigado. As teorias mais recentes, implicadas no cultural e no social, não reconhecem a existência desse sujeito "odisséico", tal como foi inventado pela Filosofia Ocidental: racional, consciente, centrado, lúcido em relação a suas atitudes (lembremos sempre que Odisseu sente e pensa sobre o seu sentimento, geralmente sua raiva ou seu interesse, e, a partir desse pensamento, desenvolve uma estratégia de ação: princípio de funcionamento dessa razão astuciosa), crítico, livre ou emancipado. O princípio interpretativo hegemônico identifica o herói astucioso e seu modo de pensar com a nossa destinação humana. Seremos todos Odisseu? Provavelmente, Odisseu seja um dos funcionamentos da máquina humana. Provavelmente, o pior dentre todos. Nossa volta à casa só pode advir depois da conquista e da devastação. O mundo de Odisseu será o mesmo do Fausto de Goethe, na perspectiva da tragédia do desenvolvimento (de Marshall Berman). A multiplicidade da experiência de Odisseu é por ele evocada na unicidade do seu canto – de sua narrativa. O mundo plural deve ser unificado a qualquer custo, seja até mesmo o da destruição dos outros – reais, polifônicos, polimorfos, diversos. E eis aqui a propugna mágica: a fórmula do Ninguém. Brincadeira de criança, quando o Lobo, ao bater à porta, deveria fingir ser Ninguém. Até que pudesse revelar-se e tentar atacar a sua vítima no interior de sua casa ou ser por ela ridicularizado, chamado de "Seu Lobo". Odisseu é aqui o *trickster* das narrativas míticas das culturas arcaicas espalha-

das pelo planeta. Ele, tal como *trickster* – mago –, transforma-se. Ao transformar-se, ele volatiliza as suas qualidades ditas subjetivas e identifica-se à figura da *persona* como máscara. Novamente, máscara e metamorfose são encontradas no "saco-sem-fundo" da subjetividade. Não é do indivíduo (como propõem Adorno e Horkheimer) que se está falando, nem tampouco do sujeito, mas do *trickster*. O *trickster* é exatamente isto. Uma posição do actante, um modo de resolver, no interior da cadeia narrativa, o andamento da ação, de maneira mágica – pela via da transformação / do transformismo / do travestismo do ator. Ele pode virar outro ser vivo ou inanimado. Ele poder virar um elemento da natureza. Ou ele pode virar um Ninguém.

O que se pode alcançar aqui é a escapada do sugestionamento dialético entre o

Eu e o Outro.

Entre Ninguém e o Outro.

O que temos de efetivo é apenas uma quase-indistinção entre os seres vivos encadeados – desde o pensamento de Darwin até as proposições da Biologia Molecular, os seres vivos são apenas questão de diferenciação morfogenética em graus. Nada além disso. O restante fica para os jogos de linguagem em sua superficialidade.

O que faz o *trickster* humano é investir na sua capacidade para a brincadeira, para o jogo, para a ludicidade.

Na sociolingüística interacional, aprendemos um pouco mais acerca dessas performances lingüísticas entre atores sociais. E não só nos estudos de interação como na própria perspectiva dos estudos de Performance e da Antropologia Teatral, Ninguém não é uma posição subjetiva ou uma ordem da Pessoa / Não-Pessoa. Ele é apenas uma palavra no jogo acima citado entre a menina e o lobo, que indica uma estratégia de ação para que o morador da casa abra a porta e seja devorado.

O que está sendo simulado não é uma ausência, muito antes pelo contrário. A lógica interacional indica que a simulação da ausência é apenas um jogo compartilhado entre duas ignorâncias, correspondendo à incapacidade do outro

jogador de dar atributos – qualidades – ao jogador que está do lado de fora da porta. Isso demonstrado, temos que, nos jogos da linguagem, desliza a subjetividade. Portanto, a personalidade auferida ao Ninguém deixa aqui de estar revestida e investida de uma profundidade para ser apenas uma parcela do jogo lingüístico (Wittgenstein). De Ninguém a Lobo, de Ninguém a Odisseu, basta abrir a retaguarda, a menina abrindo a porta, Polifemo tomando o vinho.

Tal como o nome do homem – Homero –, tal como a narrativa de ficção, o que desliza é a presença da subjetividade. Ela própria servida à mesa como artifício.

A troca entre Ninguém e o Nome revela exatamente a artificialidade da própria humanidade e das suas diferentes posições subjetivas. E o Monstro? Eis do que falaremos a partir de agora: a vingança de Polifemo.

II A vingança de Polifemo

Estamos agora adentrando na segunda parte deste texto e, tal como no andamento de uma narrativa ficcional, proponho a vingança de Polifemo como um título que revela uma virada lingüística e acional no teor valorativo das leituras dessa história e, especialmente, do canto IX, aqui tratado.[13]

Polifemo é designado qualitativamente como um monstro.

O monstro, juntamente com personagens de ficção científica e de terror, passam a ser amplamente valorizados e observados pela Teoria Cultural Contemporânea (os chamados Estudos Culturais).

O monstro, comum no universo mitológico e mágico, retorna à cena, re-confundindo justamente as categorizações acima tratadas no que diz respeito às formações subjetivas.

O monstro faz retornar à cena a artificialidade de nossa subjetividade. Ele retira a substância da nossa individualidade e extermina com a metafísica da nossa interioridade. Não há oração no íntimo de cada um de nós. Não há cora-

[13] Esta perspectiva da "virada lingüística e acional" diz respeito aos moldes interpretativos propostos pela Filosofia Pragmatista norte-americana e os estudos sociais da linguagem, bem como às abordagens advindas da área denominada de Estudos Culturais.

ção que não seja órgão, parcela de um corpo reintegrado e apenas plenificado quando encadeado no mundo e em suas máquinas (Guattari e Deleuze lendo o *Lenz*, de Georg Buchner, sobre o passeio do esquizofrênico).

Tal como aponta Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 23-60), o monstro, no plano conceitual, designa uma rede híbrida e frouxa. Sua corporeidade é extremamente maleável, funcionando, na maior parte das vezes, como sinal evidente de uma "advertência, de uma revelação". Se seu corpo é forte, mas maleável, ele é capaz de assumir estados diferenciados e, portanto, de sofrer metamorfose.

No texto "A cultura dos monstros", esse autor apresenta sete teses que consistem em:

1. O corpo do monstro é um corpo cultural (o corpo monstruoso é a corporificação de um momento da história da cultura, de uma época, de um sentimento, de um lugar);
2. O monstro sempre escapa (ele é mais pressentido do que visto, ele aparece, em primeiro lugar, por sinais deixados na paisagem – uma espécie de paradigma indicial, tal como o teria proposto Carlo Ginzburg; ele desaparece, mesmo quando parece ter morrido, para retornar num outro momento, assim, seu movimento é o de um eterno regresso, fazendo da sua força descomunal uma espécie de imaterial capacitado a ser atualizado em diferentes momentos de uma história);
3. O monstro é o arauto da crise de categorias (a impotência classificatória caracteriza esse híbrido da cultura, remetendo apenas aos dicionários de Jorge Luis Borges e a sua apresentação enigmática n'*As palavras e as coisas*, de Michel Foucault);
4. O monstro mora nos portões da diferença (ele é tratado como a absoluta alteridade, ele está na margem e no fora, no além; sendo este impensado, ele somente pode ser incluído como negação radical passível de toda e qualquer violência ou responsável por toda e qualquer violência, o que acio-

na ainda o fenômeno cultural do *bode expiatório*, tal como demonstra René Girard);

5. O monstro policia as fronteiras do possível (ele é identificado ao lugar – simbólico, geográfico, social – de uma interdição e de uma passagem, funcionando muitas vezes como fronteira e como transgressão da fronteira, na perspectiva mesma do Fora e do Impensado);
6. O medo do monstro é uma espécie de desejo (a repulsão ao mundo monstruoso é também uma atração, ser e corpo do limiar, despertando para um mundo de prazeres e, ao mesmo tempo, indicando a nossa própria corporeidade e mortalidade);
7. O monstro está situado no limiar... do tornar-se (ele nos pergunta e nos interpela sobre os modos como percebemos e representamos o mundo no qual estamos metidos e no qual tentamos definir uma situação e suas interdições culturalmente construídas; sua constituição é sempre uma pergunta sobre nossas representações instituídas em relação à raça, ao gênero, ao sexo, às diferenças).

Desse modo, a lógica teratológica indica uma não-resistência à mudança e, portanto, a presença constante de um jogo transformacional (lógica *trickster*, como vimos no item I). Sendo metamórfico, o monstro pode também ser tudo e mais um pouco. Sua capacidade de escapar é também a sua capacidade de incluir toda e qualquer desordem significante. Assim, todo o Impensado para ser pensado passa pela monstruosidade. Ele é feito Monstro para obter materialidade. Nessa materialização, há o surgimento de um Duplo. O Monstro pode ser uma fuga desordenada das classificações como pode ser também a classificação desordenada em fuga – a lógica classificatória exacerbada, levada ao extremo, até o desgaste do sentido, como numa textualidade do Marquês de Sade, por exemplo.[14]

O que faz dele o híbrido por excelência é, portanto, a impossibilidade da taxonomia (o que designa a monstruosidade como o sinal indicativo da crise epistêmica, das catego-

[14] Os fundamentos dessas afirmações encontram-se na obra do filósofo René Girard. O *duplo* pode ser essa lógica social que procura criar uma diferença para oferecer as garantias simbólicas a uma perspectiva instável de sistema social propriamente dito, e uma lógica do sistema de pensamento que procura instaurar uma classificação – resultante do arbítrio e da flutuação valorativa – e que a monstruosidade faz despertar. A monstruosidade é a exacerbação da artificialidade de uma lei, restaurando à lei o seu lugar de regra, de princípio de funcionamento de um jogo. Ver também as leituras de Roland Barthes para o Marquês de Sade e os textos filosóficos e literários de Georges Bataille.

rias do pensável, a partir de um Impensado).[15] Toda a lógica binária que sustenta o Estruturalismo, por exemplo – seja ele o da Linguagem, o do Humano (antropológico) ou o do Inconsciente (psiquismo) –, está marcada por uma vontade de classificação. O pensamento moderno era, evidentemente, um pensamento classificatório. O Estruturalismo apenas torna visível esta evidência. A lógica teratológica não é binária, tampouco, ternária. Seu funcionamento somente é pensável por fusões, hibridizações e acúmulos. São superposições.

Esteticamente, corresponde a um princípio de barroquismo que é, também, um fusionamento e uma não-hierarquização entre mundos naturais e mundos artificiais (a natureza é artificializada nas estéticas maneiristas e barrocas, o artifício é tratado como a efetiva natureza – uma Segunda natureza e a única efetivamente acessível). Nessa lógica não há espaço para o Belo e tampouco para uma forma tradicional da compreensão do Sublime – o Sublime como registro de uma Natureza que nos ultrapassa – e causa impacto sobre o sujeito – visto enquanto menor em relação ao espetáculo do mundo. Nessa estética o Sublime deve ser conquistado pela via do Tecnológico – não há Natureza que nos ultrapasse, pois não há Natureza, toda a realidade está envolvida pelo Artifício e é ele que nos arregimenta e nos faz funcionar, tal como máquinas de acoplar umas às outras.

O monstro como híbrido aponta inicialmente para fusões míticas entre a Natureza e a Cultura – tal como o Polifemo ou o Lenz, máquina-pensante/máquina-Pastor de rebanhos para Polifemo (de Homero e que poderia, como disse acima, ser herói de Heidegger), máquina-pensante/máquina-caminhante/máquina-vento/máquina-montanha para Lenz (de Buchner, em Guattari e Deleuze). Esse híbrido fusionado nos indica a ausência de uma Natureza e de uma Natureza Humana Específica, na medida mesma em que é parte integrante dela.

Na atualidade, esse híbrido não apenas indica acoplamentos entre Natureza e Humanidade (Cultura), rompendo com a barra significante do Estruturalismo. Ele aponta

[15] Remeto a Michel Foucault e a Richard Rorty. Para Foucault, considero significativo aqui o tratamento dado por ele à arqueologia das ciências humanas e o seu surgimento num campo tríplice de epistemes. Rorty, indo mais além, procura investigar, na idéia de "espelho do mundo natural" e na concepção filosófica da mente, a própria fundamentação do conceito de epistemologia, sugerindo a sua ultrapassagem e a sua historicidade. Em Foucault, o *impensado* é aquilo que ficou de fora da episteme moderna e sua tábua classificatória (vida, produção, linguagem). Em Rorty, o *impensado* é o poder da produção da metáfora e a capacidade que esta possui em avançar, no âmbito dos jogos de linguagem, dando um lugar – metafórico – para aquilo que ainda não possui lugar no mundo. Assim, a metáfora seria uma antecipação, num movimento de jogar-para-frente o próprio pensamento.

para uma fusão complexa entre natureza, cultura e tecnologia. Aqui, tecnologia não é olhada como um dos muitos braços da expressão humana, numa acepção da Antropologia Cultural. Aqui, tecnologia é apreendida como um *modus operandi* no interior da realidade e para ela. Essa fusão não fica completa sem a intervenção do aparato tecnológico e a realidade por ela produzida resulta justamente disto. É o que Donna Haraway designa como sendo o ciborgue.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. [...] A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues – criaturas que são simultaneamente animal e máquina, que habitam mundos que são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados. A medicina moderna também está cheia de ciborgues, de junções entre organismo e máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder que nunca, antes, existiu na história da sexualidade. O sexo-ciborgue restabelece, em alguma medida, a admirável comnplexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo. O processo de replicação dos ciborgues está desvinculado do processo de reprodução orgânica. A produção moderna parece um sonho de colonização ciborguiana, um sonho que faz com que, comparativamente, o pesadelo do taylorismo pareça idílico. Além disso, a guerra moderna é uma orgia ciborguiana, codificada por meio da sigla C3I (comando – controle – comunicação – inteligência) – um item de 84 bilhões de dólares no orçamento militar. Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos. (Haraway, 2000, p. 40-41).

Desse testemunho de Haraway temos que ciborgue

serve tanto para pensar a política e a realidade social e econômica quanto para fazer funcionar a metáfora, no sentido dado por Richard Rorty para essa palavra. Ciborgue é uma "imagem condensada da imaginação" (Haraway). Aqui, ela irá argumentar no sentido amplo de uma lógica teratológica, ratificando um posicionamento que não reconhece um discurso de origem – ou ainda, quando existe alguma paternidade-maternidade, o Monstro é sempre tratado como sendo o "filho ilegítimo" (Haraway), portanto, um infiel à sua origem.

Nesse cenário contemporâneo, o que mais está em jogo é a concepção cristianizada da monstruosidade e um retorno a cenários mais arcaicos e seus acoplamentos ao cenário compósito atual – o da tecnologia. A cristianização implica um discurso que transforma o Monstro num ser digno de piedade, ao final das contas. É por ele que devemos sentir a compaixão – no sentido cristão da palavra.[16] O Monstro é visto e interpretado como uma Queda da Humanidade. Na atualidade, a Monstruosidade é um alerta à precariedade e historicidade do sentido e da metáfora para o humano.

Na cultura científica estadunidense do final do século XX, a fronteira entre o humano e o animal está completamente rompida. Caíram as últimas fortalezas da defesa do privilégio da singularidade [humana] – a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social, os eventos mentais; nada disso estabelece, realmente, de forma convincente, a separação entre o humano e o animal. Muitas pessoas nem sequer sentem mais a necessidade dessa separação; muitas correntes da cultura feminista afirmam o prazer da conexão entre o humano e outras criaturas vivas. Os movimentos em favor dos direitos dos animais não constituem negações irracionais da singularidade humana: eles são um lúcido reconhecimento das conexões que contribuem para diminuir a distância entre a natureza e a cultura. Ao longo dos últimos dois séculos, a biologia e a teoria da evolução têm produzido os organismos modernos como objetos de conhecimento, reduzindo, simultaneamente, a linha de separação entre os humanos e os animais a um pálido vestígio,

16 Aqui, lembro Milan Kundera e sua página reflexiva sobre o sentido do termo compaixão tal como foi vitorioso no mundo ocidental, designando a piedade diante da inferioridade. Para Kundera, o sentido marginalizado da palavra é justamente o de "sentir com".

o que se expressa na luta ideológica ou nas disputas profissionais entre as ciências da vida e as ciências sociais. Nesse contexto, o ensino do moderno criacionismo cristão deve ser combatido como uma forma de abuso sexual contra as crianças.

A ideologia biológico-determinista não é a única posição disponível na cultura científica que permite que se argumente em favor da animalidade humana. Há um grande espaço para que as pessoas com idéias políticas críticas contestem o significado da fronteira assim rompida. O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial. (Haraway, 2000, p. 44-46).

No que segue a essa ruptura entre as fronteiras animal-humano, temos ainda um terceiro termo, vazando as linhas que separam animal-humano-máquina. Fica impossível saber o que pertence a um registro ou a outro. Neste mundo contemporâneo, há uma espécie de *animismo generalizado*. Aqui ou tudo possui uma alma ou nada a possui. E a alma não possui o sentido específico dado pelo cristianismo, como sendo um sopro externo, mas redefinindo-se como capacidade para sua transformação em superfície de inscrição (escritura), volatividade, velocidade, desmaterialização. Imagens, informações, memórias podem ser freqüentemente desmaterializadas e recuperadas sob formatos infimamente pequenos e em grandes velocidades.

A alma das coisas encontra-se numa espécie de reino anímico do sublime tecnológico.

Para aquém dessa realidade tecnológica, há também um rastro de identificações móveis ciborgue em formulações subjetivas precárias, entre estrangeiras, estranhas, forasteiras.[17]

Nesse reino, ciborgue designa um suposto inimigo – o *estranho* – que desestabiliza a identidade e demonstra a sua artificialidade e precariedade.[18] Nesses estados, o ciborgue

[17] Aqui, vale a pena relembrar Freud, Simmel e Canetti como três grandes registros dessa investigação acerca do *estranho*.

[18] Mesmo Claude Lévi-Strauss já havia apontado para este "foco virtual" da identidade, não compreendendo o porquê de tanta falação em torno desse conceito. As questões referentes ao tema estão sendo tratadas especialmente por Stuart Hall.

não se encontra absolutamente na distância, mas marcadamente próximo, como uma fronteira derrubada e um Fora que está Dentro, um incômodo mais do que gerado e sustentado pelas políticas mundiais no circuito de guerras – ajudas internacionais, movimentos migratórios planetários.[19]

Assim, estados ciborgues situam-se no apagamento de fronteiras e no tratamento da realidade a partir das tecnologias de inscrição.

Tal como teria dito Jacques Derrida, não há separabilidade possível entre a fala e a escritura. Aparentemente, a fala ainda poderia estar carregada de um estado da alma ou estado subjetivo, por estar próxima da corporeidade do equipamento falante. Mas, quando escutamos um paciente portador de uma doença nas cordas vocais ou no aparelho respiratório utilizar-se de um aparelho que, ligado diretamente ao órgão interno da fala, o faz pronunciar palavras, escutamos aí a nossa proximidade com os registros magnéticos e com as simulações vocais em sistemas de informação. Ou, quando escutamos uma gravação qualquer e realizamos o caminho inverso, dando carne e corporeidade a esse registro, pura inscrição.

Onde está situada, então, a verdade subjetiva? Em todo e em nenhum lugar. Nada mais pode me conduzir para certezas sensório-motoras e perceptivas e, menos ainda, para universos representacionais estáveis. E, neste momento, pensar os estados da arte e os registros dos perceptos e dos afectos (Deleuze) pode nos ser extremamente útil.

19 Para essas questões, além de Haraway, considero de extrema importância a leitura das obras de Paul Virilio.

III Polifemo e o estado atual das Artes Visuais

Se há um estado extremamente útil e propiciado pelas artes é aquele que diz respeito justamente a esta capacidade de compreensão, por absorção, da maquinaria contemporânea e seus modos de atuação em nossos estados subjetivos. Como pesquisador em História e Teoria das Artes reconheço, em grande parte, a presença desse elemento "polifêmico" nas artes visuais contemporâneas.

As artes apresentam um grau de integração instrumentalizada que, no registro mais avançado, não permite mais distinguir a fronteiriça entre a tecnologia e a estética. A própria arte se faz híbrida, procurando afetar intensamente nossos dispositivos e circuitos de produção representacional.[20]

Esse é um tema recorrente e importantes publicações, pesquisas e produtos estão sendo mostrados e discutidos nas esferas acadêmicas e não-acadêmicas. A caminhada aqui é distinta e se traduz como uma espécie de "caminho de volta", um "retorno", o retorno do Estranho. O Estranho seria a condicionante teórica e estetizante que permite o aparecimento do Outro no estado atual da Arte.

Na abordagem deleuziana, de caráter psicossocial, essa estranheza é posicionada não nos estados tecnológicos, mas na configuração de uma outra constelação imagética, promovida pelas forças motoras e não apenas pelas forças imagéticas. Estas nos trariam de volta estados de animalidade.

O que gostaria de tratar aqui, ao final do ensaio, é justamente, a dimensão-Outra, a do re-acoplamento nos estados da *animalidade* – o que chamei de "estados polifêmicos" – provocados pelas artes em geral e, com especial atenção, para as artes visuais e plásticas.

Segundo Deleuze,

O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Mas em todos estes casos, por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e das lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? É o enigma (freqüentemente comentado por Cézanne: "o homem ausente, mas inteiro na paisagem". Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se baleia, e forma um

[20] Esta afirmação merece um comentário surgido do interior dos pesquisadores dos Estudos Culturais e da Cultura Visual (ou Estudos Visuais). Douglas Crimp afirma que os próprios desenvolvimentos da arte contemporânea, na direção de uma compreensão do artístico enquanto uma mídia, são reflexivos na condução de um conceito analítico dos artefatos artísticos enquanto imagem. O conceito de imagem passa a ser o conceito operacionalizador desses novos discursos e práticas artísticas, voltadas fundamentalmente para teorias e práticas em meios tecnológicos. Nesse domínio, os teóricos tornam cada vez mais indistinta a poética da tecnologia, sugerindo um tipo especial da imagem, desmaterializada e digitalizada, como sendo o "suporte legítimo" para a produção do que pode ser definido como sendo "arte" no mundo atual. Crimp, 1998-99, p. 80-81.

composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como "uma lâmina através de tudo", e se tornou, ela mesma, imperceptível. *Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem,* como os perceptos (entre eles a cidade) são *as paisagens não humanas da natureza.* "Há um minuto do mundo que passa", não o conservaremos sem "nos transformarmos nele", diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. Kleist é sem dúvida quem mais escreveu por afectos, servindo-se deles como pedras ou armas, apreendendo-os em devires de petrificação brusca ou de aceleração infinita, no devir-cadela de Pentesiléia e seus perceptos alucinados. Isto é verdadeiro para todas as artes: que estranhos devires desencadeiam a música através de suas "paisagens melódicas" e seus "personagens rítmicos", como diz Messiaen, compondo, num mesmo ser de sensação, o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, das afecções vividas ao afecto. (Deleuze, 1992, p. 219-221).

Em todas as artes, na contemporaneidade, encontramos essa passagem que "des-identifica" a Arte dos estados da memória e da existência subjetiva. Não há arte, tal como esta é pensada-realizada *na contemporaneidade, em estados* subjetivos (egóicos). Benjamin já havia falado sobre a morte da experiência e a sua transformação em vivência.

Em Arte, não falamos de estados vividos. Não falamos de emoções configuradas como sentimentos. Estados de Arte não são estados sentimentais. Eles antecedem àquilo que chamamos de sentimento. O sentimento é a afecção que transita em representação.

A Arte exige que a afecção transite em afecto. A Arte é um estado que estoura justamente o nosso registro percep-

tivo-sensorial. O artista é aquele instrumento a mais na condução desse processo de invenção ou de vidência de uma outra forma perceptiva da realidade.

Assim, antes da vidência de um "Pollock" (entendido aqui mais como força motriz e menos como nome, assinatura), por exemplo, não havia considerável capacidade para perceber ritmos abstratos. Na atualidade, a produção de Pollock instaura um novo registro, capaz de oferecer a qualquer um de nós, mesmo para aqueles que nunca tenham sequer olhado um Pollock, uma capacidade para absorver esteticamente – como vivência e como reconhecimento – essa qualidade que "ele" anteviu.

Para fazer falar e ver o afecto e o percepto é preciso saturar / concentrar (um estado, um momento) de um lado e eliminar / dissolver (as percepções e sensações que escorrem em sentimentos gratuitos de reentrância na vida em sua cotidianidade) por outro. Estas operações por vezes se assemelham mais a estados brutos da fisicalidade e por isso Deleuze compara o artista a um atleta, um *atletismo afetivo*. Essa capacidade de fazer advir o não-humano de todo o humano.

A Arte Contemporânea é um estado não-mimético (como o quer a Teoria Representacional) e, portanto, o que se passa não é uma identificação ou uma empatia / simpatia com o em-torno. O que se passa é a proximidade quase-indiferenciada. Como Polifemo ao conversar com seu carneiro predileto, falando do estado de compaixão (como sentir junto). O carneiro supostamente lento produz o enlace com a lentidão da cegueira do Gigante.[21] Entre ambos, mantêm-se estados diferenciais, Gigante-Gigante / Carneiro-Carneiro, mas ocorrem passagens. E eis aqui um diferencial nos funcionamentos das duas personagens. Odisseu utiliza-se da lógica transformacional-trickster. Polifemo utiliza-se de uma lógica de fluxos, de passagens. Quase-tudo passa a estar neste estado passageiro – de efemeridade –, o que produz uma indeterminação gigantesca e uma impossibilidade de remetimento para qualquer sistema ou ordenação simbólica. Polifemo fica sozinho na ilha. O carneiro sacrificial é rejeitado pelo sistema dos deuses.

21 Aqui, temos uma diferença de fundamento com o famoso texto literário contemporâneo sobre a cegueira, o romance de José Saramago. Nele, a cegueira revela uma função da moralidade existente na visualidade e na visão. Aqui, a cegueira é considerada emancipatória, pois se oferece como estado novo. Nesse sentido, estamos sendo mais compatíveis com algumas reflexões alcançadas pela neurofisiologia da visão e as reflexões poéticas de um Oliver Sacks. O cego de Sacks é colocado noutra lógica, do fluxo biológico e da criação-invenção de um mundo e de um novo paradigma que questiona nossos limites estáveis do campo perceptivo. Se entendermos que, no trajeto antropológico humano, o biológico e o cultural apresentam-se conectados, então o enlace na cegueira é também condição para uma nova visão.

É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se as coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentesiléia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. Em *Pierre ou les ambiguïtés*, Pierre ganha a zona em que ele não pode mais distinguir-se de sua meia-irmã Isabelle, e torna-se mulher. Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. São blocos. A pintura precisa de uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a semelhança entre as formas humanas e animais, e nos faria assistir à sua metamorfose: é preciso, ao contrário, a potência de um fundo capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção; assim Goya, ou mesmo Daumier, Redon. É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida (a utilização da água-forte e da aguatinta por Goya). O afecto não opera certamente um retorno às origens como se se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado. É nos meios temperados de nossa civilização que agem e prosperam atualmente as zonas equatoriais ou glaciais que se furtam à diferenciação dos gêneros, dos sexos, das ordens e dos reinos. Só se trata de nós, aqui e agora; mas o que é animal em nós, vegetal, mineral ou humano, não é mais distinto – embora nós, nós ganhemos aí singularmente em distinção. O máximo de determinação emerge como um clarão desse bloco de vizinhança. (Deleuze, 1992, p. 224-226).

Esses engates sensíveis da contemporaneidade, desde o estado da arte e o estado da ciência, resgatam seus começos nos fusionamentos e acoplamentos. Como teria dito Haraway. Como teria dito Deleuze.

Talvez a arte tenha mesmo começado na animalidade e numa espécie de reconcepção do que seja o biológico. A arte, no animal, constitui-se no estado de recorte de um território e a produção de uma casa – um território-casa. O território-casa, no dizer de Deleuze, implica a produção de outros sistemas abertos de relação, envolvendo alimentação, sexualidade, agressão. A redução por qualificação – por um puro sensível – produz todas as outras funções biológicas como sendo expressivas e, portanto, rituais. Cada coisa contém seus traços de expressão.[22] Diz Deleuze:

> Sem dúvida esta expressividade já está difundida na vida, e pode-se dizer que o simples lírio dos campos celebra a glória dos céus. Mas é com o território e a casa que ela se torna construtiva, e ergue os monumentos rituais de uma missa animal que celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades. Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e nas cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território). O *Scenopoietes dentirostris*, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair da árvore as folhas que corta cada manhã, vira-as para que sua face interna mais pálida contraste com a terra, constrói para si assim uma cena como um *ready-made*, e canta exatamente em cima, sobre um cipó ou um galho, um canto complexo composto de suas próprias notas e das de outros pássaros, que imita nos intervalos, mostrando a raiz amarela das plumas sob seu bico: é um artista completo. Não são as sinestesias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores. O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. (Deleuze, 1992, p. 237-238).

[22] Esta é questão que será tratada em desenvolvimento posterior, procurando uma aproximação de caráter mais geral e teórico com os estudos do imaginário social (Gilbert Durand), as formulações psicanalíticas e os estudos científicos contemporâneos. A investigação aqui diz respeito à possibilidade de se pensar uma reconcepção para a Arte não apenas como fato filosófico (estética) e como fato prático (as diferentes práticas e seus campos teóricos específicos, as teorias das práticas) mas ainda mais como um decisivo fator biológico ou, ao menos, confrontado com esta dimensão biológica no trajeto antropológico.

Diz Haraway:

"As preocupações feministas estão dentro da tecnologia, não são um simples verniz retórico. Estamos falando de co-habitação: entre diferentes ciências e diferentes formas de cultura, entre organismos e máquinas. Penso que as questões que realmente importam (quem vive, quem morre e a que preço) – essas questões políticas – estão corporificadas na tecnocultura. Elas não podem ser resolvidas de nenhuma outra maneira."

Para Haraway e muitas outras pessoas não existe mais qualquer coisa que possa ser chamada de "abstrata".

Para ilustrar essa questão, Haraway começa a falar sobre arroz.

"Imagine que você seja um pé de arroz. O que você quer? Você quer crescer e produzir rebentos antes que os insetos que são seus predadores cresçam e produzam rebentos para comer seus tenros brotos. Assim, você divide sua energia entre crescer tão rapidamente quanto possa e produzir toxinas em suas folhas para repelir os insetos. Agora, vamos dizer que você seja um pesquisador tentando convencer os agricultores californianos a deixar de utilizar pesticidas. Você está criando variedades de arroz que produzem mais toxinas alcalóides em suas folhas. Se os pesticidas são aplicados externamente, eles contam como sendo químicos – e grandes quantidades deles acabam nos corpos de imigrantes mexicanos ilegais que são contratados para a colheita. Se eles estão dentro da planta, eles contam como sendo naturais, mas podem acabar nos corpos dos consumidores que comem o arroz." (Kunzru, 2000, p. 31-32).

Há uma confluência expressiva nessa concepção do biológico na atualidade que reindicia para um mundo mais próximo de Polifemo e mais distante de Odisseu. Se há algum retorno na reescritura desta história, este talvez seja a possibilidade de um acoplamento de um equipamento fotossensível capaz de fornecer uma visão nova ao Gigante e a restauração de sua relação fusionada e integrada num sistema-mundo, em diferentes pontos da morfogênese.

Ao heróico Odisseu resta fulgurar sua astúcia da razão e

a volta ao enfadonho mundo do conhecido, depois de transformar toda a face das coisas na Mesma Coisa, no Conhecido.

A Natureza e a Arte conjugam a Casa e o Universo, o Demarcado e o Território, o Conhecido e o Desconhecido.

O Pensamento de Odisseu pervertido pela História e pela Filosofia, em grande parte, quer enfrentar o caos a partir de um plano que faça transitar o infinito para dentro da matéria da Razão. A Razão não é substancial, ela não possui qualidades, ou, as qualidades a ela atribuídas são operações de linguagem e de forças (Nietzsche, Foucault, Deleuze). Odisseu pode e deve voltar a seu lugar artístico no interior do texto "homérico".

Para isso, precisamos apreender um plano dos estados artísticos, ensinamentos advindos do mundo do devir-animal, do devir-vegetal, do devir-mineral e, hoje, do devir-máquina (tecnológico). E, mais ainda, devemos ser capazes de re-transitar do devir-máquina para o simples devir animal, vegetal, mineral. Pois isto seria justamente o que está implicado nessa nova pragmática da subjetividade.[23]

Se, nos Estudos Culturais e da Cultura Visual, a questão é a dos modos do enquadramento do Outro através do discurso do Artista e o do próprio Artista pela linguagem artística, produzindo uma reflexividade condicionada aos jogos de sobredeterminações entre diferentes posições de sujeito e posições de objeto, na mais ampla questão dessa pragmática da subjetividade, estarão inclusas as rubricas da psicanálise, antropologia, educação, filosofia da ciência. O psicológico ultrapassa o campo do "psiquismo individual burguês" para caminhar em direções opostas e tensionar a construção do "eu" enquanto um estado posicional. Para alguns estudiosos essa posição seria dada pelos três registros lacanianos: imaginário, real, simbólico. Na perspectiva foucaultiana-deleuziana, cabe mais realizar uma genealogia do sujeito. E, ainda mais, compreender que, mesmo esse sujeito posicionado deve ser reintegrado num fluxo de discurso crítico que, da perspectiva multicultural, seria inscrever na textualidade o lugar do gênero, da raça, do sexo, enfim, e, na perspectiva da ultrapassagem filosófica, equivaleria a di-

[23] Um importante relato destas questões aqui tangenciadas encontra-se no texto "A dobra: psicologia e subjetivação", da tríplice autoria de Miguel Domènech, Francisco Tirado e Lucía Gómez. (In: Silva, 2001, p. 111-136). Nesse artigo os autores vão ao cerne da questão dos Estudos Culturais, numa herança da genealogia subjetiva proposta por Nietzsche e, contemporaneamente, por Foucault: a questão do *sujeito*. O trabalho mais importante no Brasil nesta direção é a pesquisa e a reflexão etnológica desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro e a reconcepção da alma do selvagem.

zer que a inscrição deve ser capaz de deslocar a nossa sensibilidade, traduzindo isto na presença de um sensível no reino do inteligível. Esse sensível, como já o dissemos, tem apontado para os conceitos de imagem e de máquina (Parente). Mas também aponta para o animal e para o monstruoso e para outras formas do devir existencial.

Desse modo, a arte compõe um plano de intensidade carregado de afectos e de perceptos, destituídos de uma individualidade ou de uma subjetividade. Se a *Odisséia* é arte, e o é, isso se dá por pensar por sensações e não por conceitos. Por estar mais próxima dessa expressividade biológica – do lírio, do arroz.

Essa sensorialidade da arte é sempre uma composição – uma complexificação ritualizada de diversas sensações primárias reunidas (tal como o pássaro descrito acima por Deleuze) – que visa *desterritorializar nosso sistema de opiniões estáveis* (nosso sistema de representações), *unificadas em torno de um determinado contexto* (natural, cultural, social, histórico) que se pretende universalizável (e isto se encontra desde já em Deleuze).

O artista compõe um plano que reinventa, pela reunião estranha das sensações, uma nova territorialidade. Cada obra de arte é como uma nova casa, uma nova morada para o ser da sensação. O artista, tal como disse anteriormente através de Pollock, desterritorializa o que temos a dizer a respeito do que sentimos, tirando do eixo de significação e de produção de sentido aquilo que, como sentimento (como representação de sentimento), está mediado por conceitos e descrições consentidas (no duplo sentido, de consenso e de com sentimento, ou seja, envoltas no véu da sensação já transformada em sentimento). Ao fazer isso, ele estende um tapete na direção do infinito e propõe, ele próprio, uma composição do mundo, uma estetização, que avança rumo ao infinito criando, adiante, uma nova finitude.

Por isso, no estado atual da arte vemos um amplo retorno às molduras da arte que se recusam a dar a tratativa da arte como abstração (do alto modernismo) ou como conceito (do modernismo crítico). Elas se põem na contramão de uma suposta intelectualização enfadonha da obra de arte.

Elas querem, tal como na leitura de Deleuze, criar sensações. As obras de arte devem ser finitas, mas devem remeter ao infinito da cadeia sensorial. Assim, o retorno a Polifemo tem sido anunciado – como "anjo exterminador" – em diferentes modos do fazer artístico, como renúncia a uma arte que se recusa a atingir as sensações. Como nos avisa e sentencia ao final, em relação à arte conceitual:

> Não é certo, porém, que se atinja assim, neste último caso, a sensação nem o conceito, porque o plano de composição tende a se fazer "informativo", e a sensação depende da simples "opinião" de um espectador, ao qual cabe eventualmente "materializar" ou não, isto é, decidir se é arte ou não. Tanto esforço para reencontrar no infinito as percepções e afecções ordinárias, e conduzir o conceito a uma doxa do corpo social ou da grande metrópole americana. (Deleuze, 1992, p. 254-255).

Nas artes que abolem o enfrentamento da materialidade / do biológico / do sensorial / do perceptivo, caímos na armadilha da razão astuciosa de Odisseu.

O artista conceitual (modernismo crítico), especialmente, é apenas um grande astuto (o astuto de Adorno e sua dor moral; o astuto mítico). Malicioso, dizendo as palavras melífluas, quase sempre um preguiçoso (um matuto). Sua razão astuciosa está em fazer passar por conceito aquilo que não é conceito – pois falta-lhe consistência e fôlego para tanto – e responsabilizar o espectador em dizer se aquilo é ou não, afinal, uma obra de arte.

O que a arte conceitual (do modernismo crítico) tem alcançado nos últimos anos com suas novidades de supermercado é reproduzir clichês em escala ampliada (e, quem sabe, amplificada).

Ao final desses percursos supostamente poéticos encontramos apenas as percepções e as afecções mais banais, estados subjetivos de acomodação – e aí sim encontramos as figuras do individualismo burguês de Adorno, associado ao pensamento de Odisseu – e efetivamente, a reprodução do consenso social em relação aos modos como vemos e como somos olhados.

Referências

ALMEIDA, Mauro. *Dicionário técnico da comunicação.* Belo Horizonte: Tracbel, 1987.

BATESON, G.; BATESON, M. C. *El temor de los angeles. Epistemologia de lo sagrado.* 2. ed. Barcelona: Gedisa, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus.* São Paulo: Palas Athena, s.d.

CHEVALIER, Alain; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COHEN, J. J. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual. *Revista da USP.* São Paulo, n. 40, p. 78-85, dez.-fev., 1998-1999.

DELEUZE, Gilles. Percepto, Afecto e Conceito. In: DELEUZE, G. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. *Experiência e natureza: Lógica – a teoria da investigação: A arte como experiência: vida e educação: teoria da vida moral.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, T. T. (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo, mitodologia.* Lisboa: Presença, s.d.

DUROZOI, Gerard e ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia.* 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

GHIRALDELLI JR., Paulo. *Richard Rorty - A filosofia do Novo Mundo em busca de novos mundos.* Petrópolis: Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HOMERO. *Odisséia.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, s.d.

JOAS, Hans. Interacionismo simbólico. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (orgs.). *Teoria social hoje.* São Paulo: EdUNESP, 1999. p.127-174.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

JUNG, C. G. *Símbolos da transformação.* 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

KUNZRU, Hari. "Você é um ciborgue": um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.19-36.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORONHA, Márcio Pizarro. *Um estudo do corpo humano como objeto estético de fronteira. O embrião-feto-bebê e suas formas figurativas.* São Paulo, USP-FFLCH-PPGA, 1999. (Tese do Doutorado em Antropologia Social).

NORONHA, Márcio Pizarro. *Pragmatismo e Ciências Sociais.* Porto Alegre: Edição do Autor, 2001.

RIBEIRO, Ana Eurydice B. *Os Símbolos do Poder. Cerimônias e Imagens do Estado Monárquico no Brasil.* Brasília: EdUnB, 1995.

RORTY, Richard. *Consecuencias del pragmatismo.* Madri: Tecnos, 1982.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade.* Lisboa: Editorial Presença, 1994.

RORTY, Richard. *Para realizar a América: o pensamento da esquerda no século XX na América.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História.* São Paulo: Ática, 1997.

WALKER, Joseph M. *Seres fabulosos de la mitología.* Barcelona: Edicomunicacíon, 1996.

Por uma história do urbano: perspectivas metodológicas

Carlos Roberto da Rosa Rangel *

* Professor do curso de História do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA-RS); Mestre em História Regional pela Universidade de Passo Fundo (UPF); doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); autor do livro *Crime e castigo, conflitos políticos no RS*, pela EDIUPF.

Resumo

A historiografia brasileira tem demonstrado crescente interesse pela cidade como temática, suscitando a necessidade de uma discussão mais aprofundada sobre as possibilidades teóricas e metodológicas pertinentes ao tema. Este artigo propõe as perspectivas urbanística-pragmática, culturalista e sociológica como possibilidades que, sem excluir outras vias de abordagem, favorecem a reflexão crítica sobre o espaço urbano como objeto de pesquisa histórica.

Palavras-chave: História, cidade, métodos de pesquisa

Abstract

The Brazilian historiography has shown growing interest in themes of cities. In this sense, it is necessary a deep discussion about its theoretical and methodological possibilities. This article proposes the perspectives *urbanística-pragmática, culturalista* and *sociological* in order to reflect the urban spaces in a critical way, without refusing others methodologies.

Keywords: History, cities and methodology of research

1 Introdução

Faz sentido falar de uma história urbana? Qual seria a sua característica ou metodologia específica? Este artigo analisa essas questões buscando no urbanismo, na antropologia e na sociologia urbana elementos que categorizem a cidade como espaço de sociabilidade com características particulares, capaz de ser historiado como objeto central e não apenas como cenário ou contexto.

A cidade é parte indissociável das civilizações e está presente nas duas grandes revoluções da humanidade: a agrícola, que proporcionou os excedentes necessários às primeiras aglomerações urbanas, e a industrial, que dilatou as cidades, tornando-as em centros de consumo e produção

do capitalismo. Segundo Max Weber (1987), as cidades foram pré-condição do capitalismo e base do seu desenvolvimento, para depois serem incorporadas a unidades maiores – como os estados nacionais – e perderem a sua autonomia e relevância, de tal forma que, para esse autor, não faz sentido existir uma sociologia específica das comunidades urbanas, ainda que consideradas a base fundamental do processo de acumulação capitalista.

Lefebvre (1970) foi mais longe ao formular uma teoria na qual as civilizações ocidentais – sobretudo no contexto europeu – teriam passado pela etapa predominantemente agrícola, seguida pelo modelo industrial e culminando com o desenvolvimento urbano. Esse processo de mudança representaria uma "revolução" em que o problema central deixaria de ser o crescimento econômico, ligado ao progresso tecnológico com base na indústria, e passaria a ser a cidade, seu estilo de vida e as questões suscitadas pelo urbano. Ainda que se possa questionar a validade do modelo de Lefebvre, sobretudo quanto às projeções de um futuro no qual a classe operária já não teria a predominância nos movimentos transformadores da sociedade, ou quanto ao grau de descentramento que o setor secundário da economia teria até sua subordinação aos processos informacionais e comerciais desenvolvidos nas cidades, deve-se considerar a ênfase que o autor deu ao meio urbano como espaço das relações sociais e desenvolvimento de um estilo de vida.

Essa atenção com o urbano tem base estatística. Em 1950, apenas Nova York e Londres tinham mais de oito milhões de habitantes. Em 1970, o número saltou para onze, sendo três na América Latina e duas na Ásia. Para o ano de 2015, as Nações Unidas projetam a existência de trinta e três megalópoles que impressionam não apenas por seu tamanho e densidade, mas sobretudo pela diversidade cultural que colocam em dúvida as explicações e definições recorrentes de um padrão de sociabilidade tipicamente urbano.

A atual geração de historiadores e, com mais razão, os que ainda estão por vir têm o universo urbano como o espaço de sociabilidade predominante em praticamente todos

os grandes processos de mudança social. Contudo, não seria correto afirmar que a cidade só recentemente se tornou objeto de estudo dos historiadores. Praticamente todos os estudos da Grécia clássica estiveram centrados nas cidades-estados e o mesmo se pode dizer sobre as cidades italianas do Renascimento, sem esquecer os controvertidos trabalhos analítico-comparativos, de inclinação evolucionista, de Spengler (1973), para quem a urbanização está associada à última fase dos ciclos das civilizações, e de Toynbee (1973), que associa os processos de urbanização ao surgimento e desenvolvimento da civilização ocidental.

Seria um equívoco separar obras historiográficas que falam acerca do urbano daquelas que calam, pois não há movimento político, econômico, social ou cultural que não tenha transitado pelos caminhos das cidades... Portanto, a especificidade de uma *História Urbana* não diz respeito à escolha do objeto, uma vez que outros historiadores já abordaram questões intrinsecamente associadas a essa temática sem que tenham sido denominados seus historiadores.

Nas páginas seguintes, busca-se discutir três paradigmas que têm servido de referência para abordagens diacrônicas do meio urbano. Inicia-se pelo urbanismo pragmático, que teria o propósito de investigar a cidade como forma de construir um aparato teórico e metodológico para intervenções – normalmente governamentais – visando adaptar e controlar a expansão urbana. A segunda vertente foi denominada de culturalista, por ter sua preocupação centrada no imaginário criado sobre as cidades, mormente naqueles períodos em que foram muito afetadas pelo processo de crescimento e modernização. Como mais uma alternativa, aponta-se a sociológica, que toma os grupos sociais e as relações desenvolvidas por eles no interior do espaço urbano como elementos centrais da investigação, especialmente nos processos históricos mais contemporâneos – posteriores à segunda guerra mundial.

É importante destacar que essa divisão tem o propósito didático de avaliação da plausibilidade de uma *História Urbana*, e não o de fragmentar o campo de estudo em três

vertentes irreconciliáveis, uma vez que é perfeitamente possível haver a convergência dessas abordagens, resultando em novas perspectivas de investigação.

2 Abordagem urbanístico-pragmática: as cidades projetadas

Reconhece-se que os antropólogos e sociólogos estão algumas décadas à frente dos historiadores no que diz respeito às reflexões e pesquisas acumuladas acerca de um estilo de vida urbana, ou de uma natureza social própria das cidades. Esses analistas vêm desenvolvendo estudos acerca das relações sociais e da cultura nas cidades desde o início do século XX, de tal forma que hoje existe uma profusão de cursos de graduação e pós-graduação em países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e França dedicados exclusivamente ao espaço urbano.

Os norte-americanos foram pioneiros no uso de pesquisas empíricas sistemáticas, visando determinar um estilo de vida urbana ou uma cultura urbana particular que fosse capaz de explicar alterações comportamentais coletivas, sobretudo de imigrantes recém-ingressos nas cidades industriais. Foi nesse país que antropólogos e sociólogos reuniram-se na Universidade de Chicago e, partindo dos estudos desenvolvidos por George Simmel (1987), sistematizaram o conceito de cultura urbana – fortemente perpassado pelo viés pragmático e interacionista que caracterizou os estudos desse grupo.

Partindo da idéia de que a cidade proporciona um excesso de estímulos psíquicos que desorganizam a personalidade, Simmel propôs um processo de fragmentação dos papéis sociais e o isolamento individual como estratégia de defesa psicológica que garantiria a sobrevivência das pessoas em grandes e complexos centros urbanos. Essa idéia central perpassaria praticamente todos os estudos sobre o urbano, que seriam desenvolvidos posteriormente pela *Local Community Research Center* (LCRC), entidade que reunia interesses

públicos e privados nas investigações sobre a cidade de Chicago.

É necessário dizer alguma coisa sobre esse grupo que deu origem à moderna sociologia do urbano. Eram cientistas sociais reunidos em um departamento de sociologia e antropologia fundado em 1892, onde se encontravam nomes de projeção como George H. Mead, psicólogo social e pensador, e John Dewey atuando nos campos da educação e da filosofia, pesquisadores que associados a outros como Willian James, da Universidade de Harvard, criaram teorias com base no pragmatismo e no evolucionismo natural e social que influenciaram profundamente a sociologia norte-americana.

A preocupação central era encontrar elementos teóricos e empíricos que tornassem possível entender a relação entre indivíduo e sociedade. Nesse grupo também se encontravam os tradutores e divulgadores da obra de Simmel, Robert E. Park e Willian I. Thomas, que se dedicaram a testar as teorias do pensador alemão na cidade de Chicago, tratando-a como um grande laboratório em que era possível avaliar os efeitos do urbano sobre populações relativamente homogêneas como imigrantes poloneses (Willian Thomas) ou afrodescendentes (Robert Park) que habitavam os guetos e que sentiam de forma direta e dramática o processo de intensa industrialização e urbanização. (Vila Nova, 1997).

Dentre os membros da Escola de Chicago, Louis Wirth (1987) certamente foi aquele que mais contribuiu para a sistematização de uma cultura urbana como uma forma ecológica particular. Dedicado a estabelecer uma sociologia do urbano, Wirth procurou escapar do reducionismo geográfico (projeção da sociedade sobre o espaço) e econômico (cidade vinculada ao processo capitalista da industrialização) e assentou suas especulações e pesquisas sobre uma questão básica: como dimensão, densidade e heterogeneidade favorecem o surgimento de novas formas de vida social?

Segundo a sua teoria, os grandes centros urbanos favorecem o surgimento de um estilo de vida caracterizado pela grande diferenciação social, afrouxamento dos elos co-

munitários, controle formal das pessoas, competição social, grande especialização funcional nas atividades econômicas e maior divisão do trabalho, fluidez no sistema de classes, elevada taxa de mobilidade social, tendência ao relativismo e a secularização que levariam a um comportamento humano inclinado ao anonimato, à superficialidade e à anomia.

Como extensão do trabalho de Louis Wirth, encontramos o estudo do antropólogo Robert Redfield (1941), que propôs um *continuum* na dicotomia entre o rural e o urbano, no qual uma cidade estaria tão mais próxima da tipologia urbana quanto maior fosse a desorganização da cultura comunitária, da secularização e da preponderância do individualismo. Nesse sentido, a urbanização enfraqueceria os laços de lealdade recíproca existentes em sociedades rurais, dando lugar à fragmentação dos papéis sociais e ao comportamento secular e individualista.

Manuel Castells (2000, p. 131-134) destaca as críticas que Oscar Lewis endereçou às teses de Riedfield, ao demonstrar que a comunidade *folk* que serviu de subsídio à pesquisa não tinha a estabilidade e a harmonia destacadas pelo antropólogo e, portanto, não poderia servir de parâmetro dialógico com um estilo de vida urbano, enquanto que John Dewey, igualmente citado por Castells, avançou na relativização do *continuum* entre o mundo rural e urbano, ao alertar que não existe razão para imaginar que esses dois espaços de sociabilidade estejam ligados pela presença ou ausência de princípios identificadores, mas que são resultados de processos históricos particulares que lhes conferem características mais próximas ou afastadas daquilo que se convencionou chamar de cultura urbana.

Castells é particularmente duro nas críticas que faz ao modelo da Escola de Chicago, quando contrapõe as generalizações acerca de uma "cultura urbana" com as experiências empíricas desenvolvidas em grandes cidades, mostrando que não há vínculo constante entre tamanho e densidade da população com o conteúdo e as características sociais de um estilo de vida urbano, assim como não há – no processo histórico de urbanização de cidades pré-industriais – uma

constante que autorize a generalização da passagem do modelo *folk* até o modelo urbano.

A razão desses equívocos residiria na abordagem romântica com que Wirth e Redfield colocam em oposição o tradicional e o moderno, de tal maneira que a cidade e seu processo de urbanização se confundem com o sistema produtivo. Além disso, a distinção entre grupos primários e secundários não é referência segura para opor os espaços urbano e rural, de tal forma que as pessoas ainda mantêm laços de solidariedade e afetividade próprios das comunidades, mesmo vivendo em grandes centros, e um exemplo disso foi a máfia norte-americana, na cidade de Chicago, nos anos 1930, que passou despercebida dos pesquisadores como contra-argumento consistente às suas teses.

Ainda que o modelo proposto pela Escola de Chicago não traga elementos teóricos e conceituais suficientemente seguros para balizar uma abordagem histórica dos processos sociais típicos do espaço urbano, é preciso reconhecer que seus elementos identificadores do urbano estão fortemente presentes na obra historiográfica pioneira sobre cidades de Lewis Munford. A evidência de que Munford seja norte-americano e que seu trabalho mais conhecido – *A cultura da cidade* – tenha sido editado em 1938, período coincidente com a intensa atividade dos pesquisadores da Universidade de Chicago, só reforça a possível transposição do modelo urbanístico-pragmático para o historiográfico, dando origem a uma obra que fez escola, quando se trata de avaliar o processo histórico de formação do urbano e sua relação com o capitalismo industrial.

Lewis Munford nasceu em Flushining, Long Island, nos Estados Unidos, e cursou seus estudos superiores no City College de Nova Iorque e na Universidade de Columbia, entre 1912 e 1918, passando a sofrer grande influência do biologista, educador e urbanista escocês Patrick Geddes, pioneiro no estudo do urbano e do regional. Em 1923, entrou para a Associação de Planejamento Regional da América, instituição cujas experiências e estudos desenvolveram concepções como *radburn* – cidades de cinturões verdes – e a administra-

ção do vale do Tennessee. A publicação de *A cultura da cidade* o projetou internacionalmente, e graças às suas concepções humanistas contribuiu para reorientar o planejamento de cidades européias, tornando-se livro obrigatório na formação de jovens urbanistas da Polônia, Países Baixos e Grécia.

A concepção *radburn*, mencionada anteriormente, consistia em tornar as cidades mais orgânicas e menos mecânicas e, para tanto, se propunha a fragmentar as cidades em bairros separados por áreas de vegetação nativa, ecologicamente preservadas e administradas para o trânsito controlado de visitantes. As auto-estradas não dariam origem às aglomerações urbanas (cidades à beira da estrada) mas estariam balizadas por áreas verdes e com postos de reabastecimento e apoio aos viajantes. Os prédios seriam concentrados estrategicamente em áreas residenciais e de negócios, sob severo planejamento e estariam cercados de áreas com densa cobertura vegetal.

Embora não tenha sido urbanista ou arquiteto, Munford tornou-se membro honorário de alguns dos principais institutos de arquitetura e urbanismo europeus e foi agraciado com a Medalha de Ouro de Arquitetura pela Rainha Elizabeth II. Lecionou urbanismo na Universidade da Pensilvânia entre 1951 e 1956, permanecendo como professor visitante até 1960, nesta mesma universidade. Sua principal obra – entre as mais de vinte publicadas – foi posteriormente revisada por *A cidade na História* (1965), na qual Munford dedicou-se a narrar o processo de urbanização em diferentes épocas, tentando suprimir os óbices e lacunas deixados na *Cultura da cidade*, assim como projetar tendências para um novo estilo de vida urbana no futuro. O resultado, ainda que questionável, teve o mérito de inaugurar o esforço analítico de buscar – no processo histórico da urbanização e não apenas no contexto sincrônico – os parâmetros de avaliação das modernas cidades.

Reconhece-se que as generalizações e as transposições de conceitos de um período histórico para outro fornecem os vínculos entre as questões presentes e os objetos de estudo dos historiadores. Contudo, quando Munford encontra

nos subúrbios metropolitanos os princípios de funcionalidade do quarteirão mesopotâmico ou quando idealiza a organização bucólica das áreas verdes encontradas em praças e jardins contemporâneos, ele vai ao encontro de uma racionalidade que ameniza os aspectos mecânico e capitalista das cidades e define os paradigmas do plano urbanístico bem sucedido, tais como a estruturação de largas vias para pedestres e automotores, a articulação de vizinhança, a relativa autonomia comunal em relação às necessidades básicas de subsistência, educação e mesmo de participação política.

Tais paradigmas nem sempre resultaram em projetos urbanos humanistas, tal como se percebe na concepção geométrica de Le Corbusier. É necessário lembrar quem foi Le Corbusier e qual a sua concepção de cidade. Esse homem, descendente de uma família suíça de relojoeiros (seu nome verdadeiro era Charles-Édouard Jeanneret) concebia a cidade ideal como uma estrutura suficientemente disciplinada e disciplinadora a ponto de amenizar – quando não eliminar – a vida cotidiana caótica e sórdida dos grandes centros. A receita era tão objetiva quanto aterradora: demolição total dos entraves às grandes obras, pois era necessário "construir sobre terreno limpo" e substituir o congestionamento humano e viário por amplas ruas e avenidas que desenhariam quarteirões de edifícios em blocos, ocupados com densidade e conforto conforme a classe social dos seus habitantes.

Assim, a moradia de uma pessoa dependia da atividade exercida por ela, de tal forma que no centro ficavam os arranha-céus destinados aos escritórios dos *cadres* de elite – industriais, cientistas e artistas, entre os quais certamente os arquitetos – com a concentração de 1.200 dos melhores salários da sociedade por acre, reservando-se 95% do terreno como área livre. Para além dessa área, as residências seriam de dois tipos: prédios de seis andares com apartamentos luxuosos para os trabalhadores do centro, recuados para o interior dos quarteirões e dispondo de 85% de área livre vocacionada para o entretenimento, artes e lazer; os demais trabalhadores teriam acomodações mais modestas, ajustadas em torno de pátios, com 48% de área livre dedi-

cada aos jogos e lazer adequados às pessoas que trabalham arduamente por oito horas. Tais "células", como Le Corbusier denominava suas unidades residenciais, seriam todas uniformes, com o mesmo tipo de mobília padronizada e consagrariam a segregação social por classes no interior do espaço urbano. (Hall, 1995, p. 245-250).

Ainda que as concepções de Le Corbusier tenham tido pouca expressão prática para além de uma grande obra contratada no distante Punjab, seu pensamento – certamente menos humanista que o de Munford – está filiado àquela concepção da cidade que necessita superar o caos, sua natureza desagregadora da personalidade e geradora de conflitos sociais. Pensadores da Escola de Chicago, Munford e Le Corbusier estariam, assim, alinhados em uma estranha convergência sobre a concepção do estilo de vida urbana, partindo de suas experiências pessoais nas cidades de Chicago, Nova Iorque e Paris, respectivamente, as quais passavam por um forte processo de industrialização e urbanização.

Mesmo em sentido diferente dessa perspectiva reducionista, os historiadores que se dedicam ao estudo dos modelos urbanísticos transformadores da cidade-caos em cidade-sistema podem encontrar um campo muito rico para suas análises, nas experiências executadas em grandes cidades como Londres, Paris e Nova Iorque ou em centros urbanos brasileiros como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Mais ainda, o período compreendido entre 1950 e 1980 é especialmente importante para os historiadores com essa perspectiva, porque a explosão dos centros urbanos, a demanda crescente por moradia e a proliferação sem precedente de veículos, tudo isso envolvido pela articulação econômica, informacional e cultural em redes complexas, jogou por terra os mais consagrados paradigmas do urbanismo e trouxe para a observação dos sociólogos, arquitetos e historiadores as novas formas de sociabilidade urbana.

Essa superação dos primeiros projetos urbanísticos organizadores da *cidade-caos*, por outros que introduziram sofisticadas tecnologias e novos conceitos sobre a sociabilidade urbana, é apenas uma evidência de um processo maior que

ainda está por ser analisado pelos historiadores: o desaparecimento de qualquer ilusão sobre um estilo de vida urbano homogêneo, ou sobre uma cultura urbana passível de análise totalizante, conforme veremos no subtítulo seguinte.

3 Abordagem culturalista: o que se disse das cidades

Afastando-se das correntes mais associadas à antropologia, ao urbanismo e à sociologia – freqüentemente dedicadas a encontrar soluções para os graves problemas das grandes cidades – os historiadores têm explorado outra maneira de tratar o mundo urbano: o imaginário construído sobre as cidades nas crônicas, obras literárias e artigos jornalísticos. O que mais impressiona é que fontes tão díspares possam chegar a resultados tão próximos, quando se trata de explorar o processo de intensa urbanização impulsionado pela industrialização acelerada.

A título de exemplo, Jean-Michel Racauilt, do Centro de Pesquisas Literárias e Históricas da Université de la Réunion, quando explora o capítulo *La Fille aux yeux d'or* da Comédia Humana de Balzac, encontra uma descrição sociológica da sociedade parisiense da primeira metade do século XIX baseada em modelos epistemológicos científicos disponíveis naquele período histórico. A Biologia, a Termodinâmica e noções de magnetismo, eletricidade e Física Dinâmica estariam balizando a organização de "modelos discursivos" no interior da obra, sobretudo na relação das diversas esferas sociais com que Balzac caracterizou a sociedade parisiense. Em síntese, proletariado, *petit boutiquiers*, grande burguesia e alta aristocracia estariam articulados em esferas sociais interdependentes tanto por leis físicas e biológicas – que confeririam ao espaço urbano uma simetria com a máquina ou com o corpo orgânico – assim como por este fluido vital que impulsionaria toda a ação social: a busca da riqueza e do prazer... (Recauilt, 1996).

Dentro de mesma perspectiva analítica História-Literatura, Christine Dupuit (1996), na coletânea mencionada

anteriormente, destaca a obra *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, como a expressão da dicotomia privado-público, organização-caos, ordem-crime, definindo uma divisão trágica e paradoxal que caracterizaria o espaço urbano. Nesse sentido, o homem urbano estaria sempre dividido entre os paradigmas da família, virtude, patrimônio, casamento, reprodução legítima e as pulsões sexuais, a intimidade inconfessável e a exacerbação da violência encoberta pelo anonimato das grandes cidades.

Mais uma vez percebe-se a permanência do arquétipo urbano relacionado com a confusão advinda da divisão psicológica dos seus habitantes, bem como se observa o caos e a ordem sobrepostos em espaços de sociabilidade compartimentados. Não muito distante disso, Philippe Junod (1987) analisa as imagens produzidas pelo gravurista francês Gustave Doré, elaboradas quando o artista esteve visitando Londres, em meados do século XIX. Nas imagens analisadas, Junod destaca a percepção de Doré sobre a decadência crescente e inevitável da grande babilônia moderna, sua derrocada até um futuro onde apenas as suas ruínas testemunhariam sua passada grandiosidade e, para tanto, interpreta a representação da imundície, da morbidez, do congestionamento asfixiante de pessoas amontoadas e das decadências social e moral do proletariado, intercaladas pela inocência das crianças brincando indiferentes ao caos que as cercam, bem como a vida mundana e prazerosa da elite nos passeios ao campo ou nos encontros nos salões.

No Brasil, ainda dentro da perspectiva culturalista, é exemplar o trabalho de Sandra J. Pesavento (2002), no qual a autora discute as visões literárias do urbano, no século XIX, nas cidades de Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre, destacando a construção de um imaginário sobre a modernidade. O caminho metodológico desse trabalho tem seu eixo sobre o conceito de imaginário, tomando como ponto de partida as representações literárias como fonte histórica, o que nos remete ao campo de estudo que alguns autores identificam como uma nova história cultural. (Hunt, 1992).

Não cabe, nos limites deste artigo, a discussão mais

elaborada sobre a pertinência dessa denominação, mas cumpre destacar alguns aspectos particularmente importantes, quando se trata de abordar o universo urbano. O discurso literário e o jornalístico sobre as formas de sociabilidade no contexto urbano apresentam dois desafios ao pesquisador: como abordar o texto? Qual a relação entre texto e práticas sociais? Essas questões remetem para a operacionalidade das pesquisas relacionadas às cidades como objeto de representação, que pode ser resumida em três perguntas: o que os textos dizem sobre as cidades? Como eles dizem? De que forma esse comentar a cidade altera ou interage com as práticas sociais urbanas?

Como possibilidades, existem abordagens que enfatizam a recepção dos textos, outras a produção / escrita, assim como as estratégias de construção do significado e aquelas que destacam os discursos como esforço de significação voltado para alterar relações de poder estabelecidas. Quanto aos efeitos objetivos sobre a estrutura social, seria importante trabalhar os textos como bens simbólicos produzidos, distribuídos e consumidos por setores sociais específicos, que mantêm entre si relações passíveis de serem analisadas pelo historiador.

Caminho menos prolixo é trabalhar com os autores, buscando-se associar suas histórias de vida, seus discursos literários ou jornalísticos e as mudanças estruturais da conformação urbana. Percebe-se que o pressuposto básico dessa perspectiva é a idéia de uma cultura urbana relativamente estável e coerente, passível de ser representada e apreendida por atores sociais distintos (por meio do imaginário), de tal forma que os efeitos de sentido que a cidade provoca sobre o autor do texto literário ou jornalístico sejam próximos daqueles provocados em seus leitores ou mesmo naqueles que – não lendo os textos – ainda assim compartilham de um "estilo de vida urbana" comum, por habitarem a mesma "ecologia urbana" integrada.

Contudo, são os próprios literatos que desfazem essa crença na homogeneidade da cultura urbana, ao enfatizarem a diversidade, a dinâmica e a complexidade das muitas

cidades subjacentes àquela representada, tal como sugeriu Italo Calvino em sua obra *Cidades invisíveis* (1990), ou como apresentou de maneira exemplar Edgar Alan Poe no conto *O homem da multidão*, quando destacou que o verdadeiro sujeito *urbano* não tem uma feição, hábito, classe, origem ou domicílio, mas é uma expressão do anonimato, um ser a mais entre os transeuntes, um andarilho que pertence a todos os lugares da cidade e, ao mesmo tempo, lugar algum lhe cabe totalmente.

Essa dicotomia entre indivíduo e coletividade é abordada – em sentido mais sociológico do que literário – por Michel Maffesoli (1998), quando procura analisar a conexão entre a cultura geral e a cultura vivida no cotidiano como um "cimento essencial" que faz partilhar emoções e sensibilidades efêmeras, conforme os interesses do momento, gostos particulares e investimentos de grupos sociais específicos, em uma "união em pontilhado", conforme definiu o autor. Para ele, as cidades modernas são resultado da presença dialética massas-tribos, movimento a um só tempo global e particular que conduz para a ética do instante, reconciliando os espaços e as estruturas com as histórias e as descontinuidades.

Em função dessa dificuldade em conciliar diversidade e padrões culturais, autores como Cornelius Castoriadis (1982) e Bronislaw Bazcko (1985) são freqüentemente lembrados pelos historiadores culturalistas das cidades, pois não se ocupam da dimensão cotidiana e volátil da vida social, mas articulam as representações coletivas e as instituições, além de analisarem a relação entre os poderes estabelecidos, estratégias de propaganda e práticas sociais concretas em conceitos como "imaginário social" e "imaginação social".

Essas perspectivas podem ser alternativas profícuas para aqueles historiadores atentos à existência, difusão e alterações de certos imaginários criados ou compartilhados por uma comunidade urbana historicamente situada. Mas são apenas duas entre muitas possibilidades de referenciais que procuram dar conta do indivíduo e da cultura que o engloba, entre as quais se poderiam acrescentar as reflexões antropológicas acerca da associação de práticas e papéis so-

ciais, instituições, rituais e formas padronizadas de agir, a exemplo do que faz Clifford Geertz (1989), para quem o homem está amarrado por teias de significado que ele mesmo criou, sendo a cultura o contexto que fornece os símbolos e as referências para a inserção e trânsito do indivíduo na sua comunidade.

Essas perspectivas teóricas e metodológicas ganham especial eficácia quando a temática estudada está associada àqueles períodos de crise, ocasião em que ocorre a contestação dos valores e das formas tradicionais de vida com o conseqüente aprofundamento do conflito social, pois é justamente do choque entre o novo e o antigo que surgem as representações justificadoras ou contestadoras de certos processos de adaptação ou reestruturação das cidades. Isso explica porque os historiadores culturalistas do urbano estão atentos àquelas conjunturas de modernização, racionalização e drástica alteração dos parâmetros de habitação das grandes cidades durante o avanço da industrialização e do adensamento urbano.

Os percalços dessa abordagem e delimitação do urbano podem ser sintetizados da seguinte maneira: a) ocorre, freqüentemente, a reprodução do arquétipo da cidade caos, perturbadora da personalidade, desagregadora, propícia ao anonimato e à anomia; b) encobre-se a percepção de que nem todas as práticas sociais e formas de convívio urbano estão sujeitos às vicissitudes da modernização e c) as pequenas cidades ficam relegadas a um segundo plano.

Joseli Maria Silva (2000) destaca que as pequenas cidades possuem regras de convivência e temporalidades cíclicas fortemente ditadas pelos ciclos naturais, o que – erroneamente – remete para a idéia de comunidade pouco afetada pelos parâmetros de urbanidade, especialmente quando comparadas com a efervescência dos grandes centros urbanos. Entretanto, as pequenas cidades têm características que favorecem uma abordagem culturalista em virtude do fácil reconhecimento das pessoas e do atento acompanhamento de suas atitudes públicas. Além disso, não é demais lembrar que as abordagens inspiradas nos métodos antropológicos

obtêm seus melhores resultados em comunidades pequenas e mais homogêneas.

Quanto à desigualdade dos efeitos da modernização sobre diferentes setores sociais dos grandes centros urbanos, ou entre esses e pequenas cidades, Manuel Castells (1984, p. 86) lembra que "situar no contexto histórico o fenômeno urbano não é o mesmo que explicar o processo social que dá origem às cidades, às suas formas, estrutura e contradições". O fenômeno da urbanização está intimamente associado à concentração espacial das pessoas, mas isso é mais efeito do que causa de processos maiores que abarcam tanto grandes como pequenos núcleos urbanos, daí a precariedade da alienação das localidades pré-industriais (dedicadas essencialmente às atividades primárias da economia) do conceito de urbano.

Na mesma linha de argumentos, é necessário lembrar que a ligação estreita entre industrialização e urbanização pode ter efeitos diferentes, como se observa em países europeus ocidentais e países latino-americanos: entre os primeiros a população rural estabilizou-se e a população urbana cresceu em ritmo menos acelerado diante do aprofundamento da industrialização, se comparados com os últimos, que tiveram altas e crescentes densidades urbanas e taxas de êxodo rural, mesmo depois de estabilizado o processo de industrialização. (Castells, 1984, p. 87-88).

Considerando o que foi visto nas abordagens urbanística e culturalista, percebe-se que os pontos de partida e os percursos encontram-se freqüentemente, pois é a partir de um dado imaginário construído ou alimentado sobre o espaço urbano que se desenvolvem os projetos urbanísticos e ocorrem as interações sociais. Em sentido inverso, são as formas de sociabilidade que tornam os espaços em lugares vividos, alimentando os imaginários do urbano. Logo, a diferença essencial fica por conta do ponto de chegada: para os culturalistas, prevalece o que restou de simbólico das representações urbanas, enquanto os urbanistas-pragmáticos enfatizam as diferentes experiências que alteraram a estrutura e a funcionalidade urbanas.

4 Abordagem sociológica: relações entre grupos urbanos

O que restaria para ser analisado se não nos detivéssemos nas motivações pragmáticas do urbanismo ou nas motivações estéticas e artísticas dos escritores das cidades? Se além das cidades projetadas ou imaginadas, das cidades relatadas ou narradas, procurássemos a cidade vivida por atores historicamente e socialmente constituídos nos limites espaciais do urbano ou do suburbano? Teríamos uma história social da cidade ou uma história geral sem que o universo urbano se convertesse em objeto identificador do estudo?

Manuel Castells (1984, p. 23-46), quando avalia a fragilidade de uma sociologia especificamente urbana, coloca em relevo a diversidade de temáticas, grupos sociais e movimentos passíveis de serem explorados por estudos sociológicos, de tal forma que praticamente tudo estaria ao seu alcance e teríamos de falar, com mais pertinência, de uma sociologia geral do que urbana. Tornou-se particularmente conhecida a sua crítica das possibilidades do estudo sociológico urbano dentro das seguintes perspectivas: a) relações de vizinhança; b) comportamento de grupos sociais; c) unidades urbanas; d) produção social.

Nas relações de vizinhança, a atenção volta-se para as práticas sociais tais como visitas, empréstimos, aconselhamentos e sinais de cortesia que criariam obrigações recíprocas, laços familiares e participação em associações. Esse conjunto integrado e reforçado pela proximidade das moradias assemelhar-se-ia ao nicho ecológico do bairro, do beco, da rua, do condomínio ou cortiço com relações sociais específicas, passíveis de serem analisadas pelos sociólogos ou, dentro do enfoque deste artigo, pelos historiadores do urbano.

Como parâmetro desses grupos, considera-se a diferença entre o comportamento local e o cosmopolita, moderno e tradicional, familiar e comunal, de classe média e proletário, bem como suburbano e central entre outras possibilidades. No centro dessa perspectiva, toma-se o compor-

tamento de grupos sociais como o efeito de difusão de sistemas envolventes, de tal forma que não há o relativismo ou o particularismo das abordagens etnográficas de pequenas comunidades, mas o estudo sistemático da interação de comunidades urbanas com características contrastantes, procurando-se interpretar como essa interação está articulada aos processos envolventes como industrialização, expansão urbana ou informatização das relações interpessoais.

No estudo de unidades espaciais procura-se avaliar como a divisão social do trabalho delimita grupos sociais relativamente homogêneos nos seus sistemas de valores e relações simbólicas, bem como nas suas relações concretas dentro da unidade espacial da cidade. Em síntese, busca-se conhecer a correlação entre moradia e o sistema maior – o meio urbano – por meio da análise das migrações internas, das formas de habitar e da composição social dos habitantes da unidade estudada.

Na última perspectiva (produção urbana), a produção social enfatiza o estudo das mobilizações sociais localizadas no interior da unidade urbana, com o enfoque nas organizações e instituições fragmentadas na comunidade estudada, onde ganha relevo a filiação às categorias étnicas, religiosas ou econômicas, bem como as aproximações e os afastamentos entre grupos sociais em função da constituição de instâncias específicas de interação como sindicatos, gangues, associações escolares, igrejas, etc.

Castells define essas perspectivas de estudo para criticá-las duramente. Como argumentos, toma os resultados estatísticos de pesquisas empíricas realizadas em diversos continentes que demonstram: a) a comunidade residencial de subúrbio não se opõe à preponderância das relações secundárias e das filiações em nível da sociedade global; ao contrário, elas se reforçam; b) os subúrbios e unidades residenciais ostentam uma surpreendente variedade de atitudes e comportamentos divergentes, contrariando a suposta unidade espacial-cultural; c) tal unidade espacial-cultural só é possível em grupos cujo isolamento, a densidade e a fraca diferenciação social articulam-se favoravelmente.

Além disso, o autor demonstra que unidades econômico-sociográficas não coincidem na utilização social do espaço urbano, ainda que as condições materiais de vida sejam fortes elementos identificadores de setores sociais de alta ou baixa renda. A título de exemplo, pode haver um menino porto-riquenho vizinho de um outro, filho de família de classe média, compartilhando formas de utilização de espaços de sociabilidade – como a quadra de esportes – ao tempo que habitam suas casas de formas bem distintas.

Não podemos considerar as críticas de Castells sem lembrar que ele adota a perspectiva marxista da luta de classes para entender as relações urbanas, considerando as diversas formulações sobre a cultura urbana como ideologias que tendem a esvaziar a discussão das relações de dominação e exploração que ocorrem no interior das cidades. Nem podemos dizer que esse autor nega toda e qualquer abordagem que adote as quatro perspectivas enunciadas anteriormente, pois com freqüência ele reconhece o rigor metodológico e o esforço sistemático das pesquisas desenvolvidas, limitando-se a acrescentar que seriam mais plausíveis se associadas a uma explicação materialista e histórica.

Castells não foi o único nem o primeiro a trazer o viés marxista para a sociologia urbana. Na língua inglesa, David Harvey (1973) e Doreen Massei (1984) relacionaram o crescimento e a transformação das cidades com a circulação do capital e, em língua francesa, Lefebvre (1970) e Lokjine (1977) aprofundaram as discussões sociologicamente embasadas. Ainda que tendo o mesmo referencial, as abordagens marxistas caracterizaram-se pela pluralidade de *enfoques* e pelo debate sobre o papel do Estado na formulação de políticas urbanísticas e na difusão de representações legitimadoras do urbano. Para alguns, o Estado encarna a instância conciliadora dos interesses contraditórios que animam os grupos urbanos. Para outros, trata-se de um aparato ideológico e coercitivo destinado a sufocar as contradições que afloravam na constante inadequabilidade entre discursos e práticas urbanas.

A razão para destacarmos Castells e outros ensaístas

marxistas dentro da abordagem sociológica das cidades é porque suas críticas – ainda que filiadas a um referencial excludente – colocam em questão algumas fragilidades das abordagens pragmática e culturalista que são dignas de nota, forçando uma reflexão mais demorada não apenas sobre a plausibilidade de uma história urbana, mas também sobre os propósitos a que ela serviria enquanto instrumento reprodutor dos discursos hegemônicos sobre as cidades e seus habitantes.

Retornando às quatro perspectivas sociológicas mencionadas, pode-se perceber que existe um campo extraordinário para explorar historiograficamente as relações sociais que se desenvolvem em espaços urbanos a partir da contribuição dada pela sociologia, de tal forma que os grupos sociais que habitam a cidade e suas unidades internas tornem-se objeto central da análise. Entretanto, tem-se de considerar as dificuldades que o historiador fatalmente encontrará para analisar as experiências sociais de grupos subalternos ou os discursos dos marginalizados e dos habitantes que não deixaram documentos, relatos ou abundantes vestígios materiais de sua existência na cidade.

Quanto mais antiga a cidade que queremos (re)apresentar, mais árida será a coleta das fontes sobre as experiências simbólicas e concretas de grupos urbanos subalternos e maior será a tendência de explorarmos o universo urbano como objeto de representação de urbanistas, arquitetos, literatos e jornalistas. Ou seja, quanto mais distante se está da abordagem sociológica, mais próximas se tornam as perspectivas culturalista e pragmática.

Sandra Pesavento, em obra recente (2001), busca romper com essa lógica ao resgatar práticas de sociabilidade, estilos de vida, crenças e valores daqueles a quem ela denominou de excluídos, na Porto Alegre do final do século XIX. Suas fontes essenciais são os relatos jornalísticos e os processos-crime envolvendo pessoas que habitavam ou transitavam por espaços urbanos estigmatizados como casas de tavolagem, prostíbulos, tavernas, cortiços, becos e casebres.

A obra demonstra como essas fontes revelam aspectos

da vida cotidiana de amplos setores sociais subalternos que habitam a cidade e que dificilmente deixam relatos pessoais detalhados sobre suas práticas cotidianas e relações de vizinhança. Ao se explorar a interação entre grupos distinguidos por filiação profissional, etnia, raça, gênero ou posicionamento diante do aparato policial-repressivo do Estado (infrator, policial, cronista criminal, testemunhas, etc.) acaba-se chegando à formulação de tipos urbanos com suas formas de habitar que escapam do enfoque culturalista estritamente detido no campo simbólico do imaginário.

A rigor, não se pode dizer que Sandra Pesavento, nessa obra, procure definir um imaginário da cidade, dada a profusão de representações sobre as mais diferentes classes sociais, grupos urbanos, lugares, estilos de vida, práticas sociais e tipologias de transgressão que se encontram ao longo da narrativa. Parece que a preocupação central da autora desloca-se, sutilmente, desde uma abordagem essencialmente culturalista – que caracterizou outra obra sua, *O imaginário da cidade* – para essa, de caráter mais sociológico, destacando nem tanto "o que se disse sobre as cidades", mas o "como se vivia na cidade" (sobretudo no último capítulo, *O mal anda solto*).

Além dos processos-crime, parece evidente que a fonte oral em estudos de épocas mais recentes ganha um relevo significativo na abordagem sociológica das cidades. Sabe-se das limitações e problemas que a reminiscência produz sobre a análise histórica, mas se trata de um recurso valioso quando se deseja avaliar relações de vizinhança, comportamento de grupos sociais, unidades urbanas e produção social em espaços de sociabilidade fortemente afetados pelos processos de alteração urbanística e social.

Michel de Certeau (1996) empresta grande destaque ao estudo sociológico de unidades urbanas como o bairro, enfatizando que nas unidades suburbanas o indivíduo sente-se reconhecido por meio do uso cotidiano do espaço, relações de vizinhança, proximidade e coexistência concreta. É na trajetória dos indivíduos de um espaço interior das suas casas para um espaço exterior da coletividade que se estabe-

lece uma rede de contatos, serviços, trabalho, trocas e afetividades que são, em boa medida, aleatórias, mas que têm uma unidade mínima que produz certa coerência ao cotidiano de quem vive e repete ações diárias como tomar um ônibus, ir à padaria ou à praça, deslocar-se ao clube, à casa de um amigo/parente ou ao trabalho. Esses trajetos definem um ato cultural e sociológico que liga o privado ao público de maneira interdependente, não de forma constante e padronizada, mas refletem uma rede de sinais sociais que definem entrada e saída; dentro e fora; casa e trabalho; conhecido e desconhecido; seguro e perigoso; masculino e feminino; dia útil e dia de descanso, entre outras dicotomias.

A relação da pessoa com o mundo físico e social, para além das abstrações estruturantes da sociedade, é um desafio que está batendo à porta dos historiadores faz algum tempo, mas somente agora mobiliza energias na busca de caminhos metodológicos e conceituais eficientes para o trabalho historiográfico. Perceber como as pessoas interagem em espaços urbanos assume especial relevância neste momento em que a modernidade esvazia a significação espacial dos lugares, em virtude dos longos deslocamentos para o trabalho e para outros encontros sociais, da conurbação, da centralização do consumo em *shoppings*, da permanência cada vez menor no ambiente doméstico, do lazer recluso proporcionado pela televisão, sem esquecer as crescentes comunidades virtuais que dispensam o contato físico e internam as pessoas em suas casas ou em ciber-locais.

Sem parecer que se está invadindo demasiadamente o território dos geólogos, sociólogos e dos antropólogos, cabe aos historiadores resgatar, por meio do seu enfoque historiográfico e de forma crítica, o desenvolvimento desse processo de mudança dos padrões de afetividade e interatividade humana no interior das cidades, criando elos entre o cotidiano e o contexto envolvente de caráter social, econômico e político que perpassam as relações sociais.

5 Considerações finais

Iniciou-se o artigo com a pergunta se faz sentido uma História Urbana. Acreditamos que sim, que é possível escrever história tendo a cidade como objeto central de estudo e, quando falamos cidade, estamos nos referindo a uma ampla categoria que abarca os pequenos e grandes núcleos, os subúrbios e a metrópole como unidade geral, redes urbanas e sistemas integrados de conurbações. A escolha do viés teórico e metodológico escolhido pelo historiador ou as ligações que ele realiza com outras áreas do conhecimento como teoria literária, urbanismo, sociologia, geografia urbana ou antropologia determinam se o interesse está no que se disse das cidades, nas cidades projetadas ou nas cidades vividas.

Na História sempre houve o esforço de integrar espaço e tempo como suporte das experiências humanas e o estudo da sociabilidade no espaço urbano, dentro de um contexto amplo, não poderia ser terreno estranho aos historiadores. Além disso, a História está convidada a dar uma imprescindível contribuição à sociedade contemporânea, resgatando os processos recentes de mudança das relações sociais, acrescentando ao olhar etnográfico dos antropólogos – vocacionado às pequenas comunidades – os vínculos com redes transnacionais e com processos de alteração da estrutura social no tempo de longa duração. Conjuntamente com os sociólogos, os historiadores podem acrescentar a sua análise diacrônica às avaliações sociológicas – predominantemente empíricas e estatísticas – dos ambientes urbanos.

Já se disse da aceleração do tempo na modernidade... Quando o historiador ajusta seu olhar para o que acontece no interior das cidades, tem uma visão privilegiada desse movimento acelerado, de como surgem e são desfeitas identidades, como se organizam e articulam-se novas comunidades massivas, como são criados novos modelos de consumo e troca de bens materiais e simbólicos, além de compreender como são vivenciadas novas formas de intimidade e interação com o espaço público.

Resta saber se os historiadores estão preparados para

representar tal dinamismo, abrindo mão dos esquemas estruturantes e estruturados que por muito tempo sustentaram a historiografia. Essa tremenda dificuldade em representar a heterogeneidade e a dinamicidade da vida urbana para os outros foi traduzida por Italo Calvino por meio da cidade fictícia Zora, a qual tinha uma peculiaridade muito interessante: quem a via uma vez, jamais a esquecia. Não como uma imagem que se fixava na lembrança, mas na sua totalidade, ponto por ponto, cada gesto dos seus habitantes, cada ruído e cada silêncio, cada odor, cada casa ou rua, tudo ficava em movimento na memória. Contudo, toda a vez que alguém a tentava descrever ou retratá-la em seus pormenores, ela simplesmente desaparecia da lembrança, era como se jamais houvesse existido. Nisso reside o desafio dos historiadores das cidades: capturar Zora e brindá-la aos seus contemporâneos.

Referências

BAZCKO, Bronislaw. *A imaginação social.* In: Enciclopédia Einaudi, Vol. 5, Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CASTELLS, Manuel. *Problemas de investigação em sociologia urbana.* 3. ed. Lisboa: Presença, 1984.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* V. 2. Petrópolis: Vozes, 1996.

DUPUIT, Christine. L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde: la ville comme métonymie du doble. In: VEYSSIÈRE, Gerard. *Kaleidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville.* Paris: Éditions L'Harmattan, 1996, p. 47-58.

GEERZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

HALL, Peter. *Cidades do amanhã.* Uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos do século XX. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HARVEY, David. *Social justice and the city.* Londres: Edward Arnold, 1973.

HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNOD, Philippe. Babylone-sur-Tamise: Londres vue par Gustave Doré. In: *Lê temps de la réflexion*: la ville inquiète, Paris: Gallimard, 1987, p. 61-77.

LEFEBVRE, H. *La révolution urbaine.* Paris: Gallimard, 1970.

LOKJINE, J. *Lê marxisme, l'état et la question urbaine.* Paris: PUF, 1977.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo na sociedade de massas. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MASSEI, Doreen. S*patial divisions of labour:* social structures and the geography of production. Londres: Macmillan, 1984.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra J. *Uma outra cidade*: o mundo dos excluídos no final do século XIX, São Paulo: Nacional, 2001.

RACAUILT, Jean-Michel. De la ville-organisme à la ville-machine: lês modèles scientifiques de la dynamique urbaine dans lê prologue de La Fille aus yeux d'or. In: VEYSSIÈRE, Gerard. *Kaleidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville.* Paris: Éditions L'Harmattan, 1996, p. 15-30.

REDFIELD, Robert. *The Folk culture of Yucatán.* Chicago: University Chicago Press, 1941.

SILVA, Joseli M. Cultura e territorialidades urbanas – uma abordagem da pequena cidade. *Revista de História Regional.* Ponta Grossa, UEPG, n. 2, v. 5, inverno de 2000.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org). *O fenômeno urbano.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*: esboço de uma morfologia da história universal. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

TOYNBEE, Arnold. *A sociedade do futuro.* Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

VILA NOVA, Sebastião. *Donald Pierson e a Escola de Chicago na sociologia brasileira*: entre humanistas e messiânicos. Lisboa: Vega, 1998.

WEBER, Max. Conceito e categorias de cidades. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

A história da violência nos movimentos sociais

Luiza Maria Duarte Eschenazi *

* Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenadora e professora do curso de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas.

Resumo

Um dos temas mais relevantes da atualidade é a questão da violência nos movimentos sociais. Este artigo pretende apresentar, de forma preliminar, contribuições para o estudo desse tema na perspectiva da História.

Palavras-chave: História, violência, movimentos sociais

Abstract

A theme of great relevance today is the question of violence in the socials moviments. This work intends to present, in a preliminar way, contributions to the study of this theme in the perspective of history

Keywords: History, violence, socials moviments

Gustave Le Bon foi um dos criadores da psicologia social. Sua obra *La psycologie des foules*, de 1895, considerada como a fundadora da análise das multidões, estuda a multidão revolucionária da época da Revolução Francesa e da Comuna de Paris de 1871. Essa obra foi escrita no contexto do final do século XIX na França, época em que as profundas transformações sociais e políticas (crescimento do movimento socialista, organização do movimento operário e fim dos regimes políticos fortes) produziram questionamentos novos sobre as relações sociais, dos quais nasceram, em especial, a sociologia e a psicologia social. Partindo de uma realidade social tumultuada, Le Bon elabora sua análise sob o prisma do conservadorismo político.

Na análise, Le Bon destaca o perigo das multidões que ameaçam a própria sociedade. Para ele, as multidões são capazes dos piores excessos, são extremamente perigosas, agem sob os piores instintos e deixam-se manipular por lideranças. O autor distingue as multidões organizadas com regras e objetivos (as seitas, as castas, as classes, as assembléias) das multidões heterogêneas e desorganizadas, as multidões

fora-da-lei, de contornos fluidos, formadas por uma espécie de pessoas inclassificáveis. Este último conceito aproxima-se bastante da moderna concepção de massa.

Para Le Bon, essas multidões de contornos negativos são capazes das piores ações: motins, revoltas, rebeliões, pilhagens, incêndios, assassinatos, massacres. As "turbas", segundo o analista, indicam uma aglomeração ocasional e temporária, agressiva às instituições sociais. Considera-as irracionais e inconstantes, levadas pela emoção que se intensifica. Dessa forma, caracteriza a multidão amotinada como o lado animal, primitivo, instintivo e regressivo da humanidade. As comparações animalescas relativas a seu poder cego e devastador transformam-na num monstro quase mítico que propaga os grandes medos (Le Bon, 1947, p. 36-48).

Nesse sentido, Le Bon, ao influenciar os teóricos da multidão amotinada, criou um estereótipo para caracterizar os movimentos populares. Estereótipo que apela para os julgamentos de valor e para os qualificativos depreciativos. Um estereótipo muito comum sobre a Revolução Francesa é o de uma "turba" urbana e rural destruidora, esfarrapada e faminta, tendo a pilhagem, o assassinato e a sensualidade como tipos de conduta. São noções bastante difundidas, mas não explicativas, que se localizam numa concepção que remonta ao final do século XIX. É a partir desses critérios que alguns teóricos das multidões definem um perfil dos movimentos populares. Esse estereótipo estabelece uma equivalência entre a multidão monstruosa e o movimento popular e acaba por não ser mais reconhecido como estereótipo, mas é tomado como fato, como evidência sobre a qual se fundam os estudos sobre esses movimentos.

O estudo sobre tais movimentos avança com a análise de George Rudé, historiador que estuda os movimentos populares na França e na Inglaterra entre 1730 e 1848, na obra *A multidão na história. Estudo dos movimentos populares na França e na Inglaterra 1730-1848*, de 1991. Para ele, os historiadores e sociólogos que tratam desses movimentos têm que ultrapassar as generalizações fáceis, como os rótulos amplos e preconceituosos ou avaliativos da multidão amo-

tinada. Rudé destaca a variedade de componentes a serem buscados na multidão pré-industrial; variáveis como idade, grau de alfabetização, religião ou distribuição geográfica e ocupacional devem ser levadas em consideração. Sua análise está estreitamente relacionada com a composição social e ocupacional dessa multidão e, também com os seus motivos e crenças tradicionais (Rudé, 1991, p. 211-229).

Rudé observa que a composição dos amotinados nas cidades e aldeias tendia a refletir os padrões sociais de uma era pré-industrial. Isto é, os participantes dos motins e revoltas foram, tanto nas cidades como nos campos, as "classes inferiores" (*menu peuple*) que constituíam a multidão pré-industrial (artesãos, jornaleiros, trabalhadores sem terras, pequenos camponeses proprietários, criadores, etc.). Contextualiza a ação, analisa as origens e as queixas coletivas e identifica os mecanismos mediante os quais essas queixas, em certas circunstâncias, transformaram-se em explosões de violência (Rudé, 1991, p. 211-229).

Nesse sentido, Rudé critica Le Bon por caracterizar a multidão amotinada como formada de elementos criminosos, como a ralé, os vadios ou desajustados sociais. Segundo Rudé, ao contrário de Le Bon, crime e motim eram coisas distintas e apenas ocasionalmente encontravam-se juntas (Rudé, 1991, p. 214-217).

Ao analisar os motivos e as crenças das multidões amotinadas, Rudé refuta a questão, tratada por Le Bon, sobre a manipulação destas por líderes políticos. Observa que as razões dos distúrbios populares explicam-se pelos motivos econômicos e políticos e pelas crenças tradicionais. Para ele, a multidão amotinava-se não porque era conduzida por um político ou "demagogo", mas sim porque estava com fome, ou temia vir a ficar, porque buscava uma reforma política, ou ainda porque queria destruir um inimigo ou aclamar um "herói" (Rudé, 1991, p. 234). Segundo o autor, os motivos econômicos, evidentemente predominantes nos motins de fome, podiam interferir nos motivos políticos, dirigidos contra ou a favor de reformas radicais; assim como a escassez e o aumento do preço do pão e dos alimentos eram estímulos

à participação popular em movimentos que tinham objetivos políticos. De acordo com o autor, freqüentemente, os distúrbios eram provocados por vários motivos, o que levou pessoas de diferentes grupos sociais, ocupações e crenças, a participarem de um mesmo distúrbio (Rudé, 1991, p. 231-253).

Quanto às crenças tradicionais, Rudé explica que o instinto de "nivelamento" levou os pobres a buscarem justiça por suas próprias mãos às expensas dos ricos, atitude que era vista pelos pobres como natural e justa. O apego ao costume, isto é, a aversão à inovação capitalista, e as idéias milenaristas e religiosas também contribuíram para os motins e revoltas populares. Nesse sentido, motivos econômicos, políticos e religiosos e crenças tradicionais existiram lado a lado e explicam o porquê dos movimentos populares.

> [...] motivos e crenças, através dos quais as questões econômicas e os apelos aos direitos consuetudinários existiam, lado a lado com novas concepções do lugar do homem na sociedade e a busca do milênio. Essa combinação de crenças e aspirações que, aparentemente, se ajustam mal não constitui, de modo algum, uma característica peculiar à multidão pré-industrial: ela existe, com a mesma evidência, embora com diferentes ênfases e variações, nos distúrbios de hoje, tal como existia nos tempos antigos e nos medievais. (Rudé, 1991, p. 252).

Quanto ao comportamento violento da multidão, Rudé observa que deve ser visto não como uma explosão cega de terror e pilhagem, mas como uma ação com objetivos racionais. A violência, de acordo com o autor, caracterizava-se como uma espécie de "ritual", isto é, era um tipo consagrado de comportamento em que elementos comuns são observados, como a ação direta e a imposição de uma forma de justiça "natural".

> Os grevistas mostraram a tendência a destruir máquinas ou derrubar as casas de seus patrões; os amotinados da fome

> tendiam a invadir mercados e padarias e impor um controle popular de preços, ou *taxation populaire*; os amotinados rurais, a destruir as cercas das terras que eram fechadas e as barreiras nas estradas, ou as máquinas de debulhar ou albergues de pobres, ou então a incendiar as medas do agricultor ou do dono das terras; e os manifestantes urbanos tendiam a derrubar as capelas e casas de reunião dos dissidentes, a destruir as casas e a propriedade de suas vítimas e a queimar seus inimigos políticos em efígie. (Rudé, 1991, p. 256).

O autor explica que essas ações violentas são antigas formas de comportamento perpetuadas pela memória e pela tradição oral, que se caracterizavam pela resistência ao que era novo. São, portanto, sobrevivências de idéias e valores tradicionais, explicadas pelo apego aos velhos métodos de justiça "natural". De um modo geral, segundo o autor, esse comportamento tradicional visava não tanto as causas e as instituições, mas sim os heróis e os vilões individuais. A multidão, quando se sentia ameaçada, tinha como alvos naturais de vingança homens claramente identificáveis na forma do padeiro, do comerciante, do dono das terras, dos funcionários (Rudé, 1991, p. 258).

Rudé ressalta que, embora a violência fosse freqüente nos distúrbios populares, houve limites. Os atos violentos tinham como alvo a destruição da propriedade, mas não a destruição de vidas humanas. Nesse sentido, devem ser vistos não como uma explosão cega de terror e pilhagem, como analisa Le Bon, mas sim como uma aplicação tradicional da violência na busca de objetivos racionais, precipitada por uma crise conjuntural (Rudé, 1991, p. 271).

Outro aspecto considerado por Rudé diz respeito à espontaneidade na origem, no desenvolvimento e no clímax do distúrbio popular. O autor considera a multidão amotinada como impulsiva, provocada por boato e inclinada ao pânico. O elemento fortuito teve um papel considerável e deixa sem sentido a idéia de que tais movimentos foram o resultado de "conspirações" concebidas anteriormente,

como argumenta Le Bon. De acordo com Rudé, os motins e rebeliões devem ser caracterizados como movimentos reativos, isto é, como uma reação popular aos acontecimentos, que funcionavam como um "gatilho" numa conjuntura de crises política e econômica, de pobreza, de degradação, de ódios exacerbados e de esperanças frustradas (Rudé, 1991, p. 263).

Entretanto, Rudé esclarece que apesar da espontaneidade, os motins e rebeliões foram movimentos que possuíam certo grau de unidade, imposto não só pelas crenças e idéias generalizadas, mas também por lemas e líderes, que serviram para unificar a multidão em si e dirigir suas ações para alvos e objetivos precisos. De acordo com o autor, uma característica dos líderes populares era ser sua autoridade puramente local e temporária, ao contrário do que propõe Le Bon, quando coloca a questão da manipulação da multidão amotinada por líderes políticos (Rudé, 1991, p. 265).

Quanto à inconstância ou "mobilidade" da multidão amotinada, o que para Le Bon caracterizava a sua irracionalidade, Rudé ressalta que, em geral, a "mobilidade" de comportamento não era típica da multidão amotinada, embora a intromissão do inesperado pudesse criar um pânico ou afastar a multidão de seu propósito. Para Rudé, essas características transformaram-se em mitos consagrados pela repetição. No entanto, a multidão não era, de modo algum, irracional, seus objetivos eram bastante racionais e, com freqüência, a levaram a escolher não só os alvos, como também os meios mais adequados à ocasião (Rudé, 1991, p. 271).

Outro autor que trata da questão da violência nos movimentos sociais é Jean Delumeau. No livro *História do medo no Ocidente*, de 1989, Delumeau destaca o papel do medo nas sedições populares da Europa pré-industrial. Para delimitar seu objeto de estudo, o autor faz uma distinção entre dois tipos de contestação coletiva que ocorreram no mesmo espaço e tempo históricos: em Lyon no século XVIII. A primeira contestação social é definida como sendo do tipo moderno; trata-se da ação dos operários da seda como um movimento organizado, planejado, sem violência, conscien-

te de si mesmo, isto é, possui objetivos precisos e racionais. O outro tipo de contestação é o oposto do primeiro, são as rebeliões espontâneas, em que uma multidão se reúne sem objetivos precisos, porque acolhe rumores, amplifica-os, ataca pessoas, pilha e saqueia. Nos dois tipos o medo está presente, sendo que no segundo tipo o medo se encontra mais presente, pois se trata de uma multidão em cólera (Delumeau, 1990, p. 152).

A partir dessa distinção, Delumeau faz uma análise em que revela a separação, em todo decorrer da Revolução Francesa e a despeito dos conluios e de interferências momentâneas, entre o povo miúdo (urbano e rural) e os burgueses que tiraram partido dos movimentos da multidão. Do lado do povo miúdo, encontra-se o irracional, o mágico, os pavores mais diversos, o sonho da idade de ouro; do lado dos burgueses, projetos políticos, o senso tático, o espírito de organização. Essa separação é explicada pela propriedade privada. Para o autor, "a clivagem entre esses dois universos parece ter passado pela propriedade privada. Tudo se dá como se a posse de um mínimo de segurança econômica houvesse sido a condição necessária de uma racionalização efetiva da conduta política" (Delumeau, 1990, p. 153). Nesse sentido, o autor argumenta que, se houve ação inovadora na camada burguesa da sociedade, houve, em contrapartida, atitudes arcaicas na camada popular, caracterizadas pelos ritos de violência.

O estudo empreendido pelo autor vai tratar do segundo tipo de contestação social, das sedições populares que eram "reações defensivas motivadas pelo medo de um perigo real, ou parcialmente real, ou parcialmente imaginário, ou então totalmente ilusório (mas certamente, não sentido como tal)" (Delumeau, 1990, p. 153). Delumeau observa que as revoltas constituíam respostas tranqüilizadoras a situações angustiantes.

Para uma investigação histórica sobre o papel do medo nas sedições, Delumeau parte da importância dos rumores, "pois rumores e seduções estavam quase sempre ligados; e quem diz rumor diz medo" (Delumeau, 1990, p.

155). O autor explica que, no passado, o rumor era capaz de uma propagação atordoante, produzia ramificações em várias direções, fazia-se acompanhar de processos histéricos, contagiava todas as classes sociais, passando do estatuto do "diz-se" ao de certeza. Escapando a qualquer controle crítico, o rumor tem a tendência de aumentar os poderes do inimigo e de situá-lo no centro de uma trama, o que levava a obsessão da população pelos complôs, "mitos que fazem a história real" (Delumeau, 1990, p. 156).

Ao tratar da crença tradicional, principalmente do papel do milenarismo[1] nas sedições, Delumeau observa que essa crença era absorvida sobretudo pelos pobres, pelos desenraizados, devido principalmente a sua insegurança econômica e psicológica. O autor sublinha o laço entre milenarismo revolucionário e população marginal urbana e rural.

> A ideologia milenarista, em particular em sua versão violenta, era uma proposta radicalmente tranqüilizadora à angústia de pessoas que se sentiam marginalizadas pela sociedade e viviam no temor de perder toda identidade. Assim, procuravam refugiar-se no imaginário: o que lhes era permitido pelos sonhos [...]. Sonhos de uma nova idade de ouro que seria exatamente o inverso daquela sociedade em que eram obrigados a viver. Esse mito do retorno a um paraíso terrestre constituía uma tranqüilização. (Delumeau, 1990, p. 161-163).

Apesar de dissociar o par fome-revolta, Delumeau destaca que a miséria provocou os ritos de violência nas multidões. Segundo o autor, esses ritos são atitudes arcaicas da camada popular, como a pilhagem de depósitos de trigo e mercados e ataque a padarias por bandos descontrolados. Delumeau explica que a miséria, ao exacerbar a sensibilidade e a agressividade das populações, preparava psicologicamente o terreno para as revoltas.

Delumeau também aborda o medo da subversão. Segundo o autor, havia entre as camadas superiores a obsessão da multidão anônima e incontrolável, "terrível rebanho a

[1] O estudo dos milenarismos dos séculos XIX e XX sustentados pela espera de um "grande dia" e muitas vezes acompanhados de uma fé messiânica em um salvador que instauraria uma comunidade feliz, se possível no centro de uma "terra sem mal", serve aos movimentos messiânicos do Brasil. Ver, entre outros: Maria Isaura Pereira de Queirós, 1976.

ser governado" (Delumeau, 1990, p. 197), o temor da inversão das hierarquias. A sociedade identificava marginalidade e criminalidade. A classe perigosa para todos os possuidores e para as autoridades era, então, prioritariamente, a dos mendigos itinerantes, que se acreditava, transportavam com eles a heresia, a libertinagem, a peste e a subversão; mas, era também o povo miúdo, inquieto, vivendo amotinado, que colhe rumores, ataca pessoas, pilha e saqueia (Delumeau, 1990, p. 179- 202).

Natalie Z. Davis, no livro *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna*, analisa os levantes religiosos da França no século XVI, destacando como a multidão amotinada era vista pelos escritores eruditos contemporâneos aos levantes.

Segundo Davis, escritores eruditos falam dos que participavam dos levantes populares como "a escória do populacho, sem ordem, sem freio, sem líder [...] uma besta de muitas cabeças [...] uma ralé insana [...] uma multidão ignorante, governada pelos apetites dos que a incitam a extremos de raiva, à espera de oportunidade de cometer qualquer tipo de crueldade". (Davis, 1990, p. 130).

Davis observa que o problema fundamental sobre os levantes religiosos não foi tratado de maneira adequada pelos analistas. O estudo da autora sobre os levantes religiosos enfoca principalmente os objetivos destes, a legitimidade e as oportunidades dos levantes, as ações empreendidas pela multidão e os alvos de sua violência e, por fim, os participantes dos levantes e sua organização.

Os objetivos da violência religiosa popular, de acordo com a autora, são a defesa da verdadeira doutrina e a refutação da falsa por meio de atos violentos. A autora explica que as multidões pretendiam livrar a comunidade de uma temida "poluição", de uma impureza. Esses conceitos englobam os perigos que os que protestavam viam numa comunidade, fosse do ponto de vista de um católico, ou de um protestante, porque provocava a ira de Deus. Portanto, de acordo com Davis, os atos de violência praticados pelas multidões católicas e protestantes tinham a característica de rito de

purificação, cujo objetivo era acabar com a impureza. Nesse sentido, o rito de purificação está associado aos ritos de violência (Davis, 1990, p. 132-135).

Outro aspecto dos levantes religiosos tratados por Davis era o político. A multidão tomava o lugar dos magistrados para a defesa da fé, da verdadeira Igreja e para punir as pessoas. Os atos oficiais de tortura e de violação dos corpos de criminosos e as execuções públicas passaram a ser copiados pelas multidões, que incorporavam o papel de juiz. Quando defendiam a verdadeira doutrina ou expurgavam a comunidade da poluição, a multidão incorporava o papel de padre ou de pastor. Esse comportamento das multidões, segundo a autora, era legitimado por uma crença tradicional de que assim agiam em nome do governo. Havia uma certeza popular de que o grupo, de fato, tinha o direito de, em certas ocasiões, principalmente quando as autoridades fracassavam, recorrer à violência em benefício da religião (Davis, 1990, p. 139-141).

Quanto às ocasiões para os levantes religiosos, Davis destaca que neles as questões econômicas não foram relevantes. A ocasião para a maior parte da violência religiosa era durante o culto ou ritual religioso como: o batismo, o funeral, a missa católica, a pregação protestante e, principalmente, as procissões (Davis, 1990, p. 142-145).

A análise de Davis sobre os participantes dos levantes religiosos revela que eles não eram, de modo geral, aqueles pobres, alienados e sem raízes. Eram artesãos, a maior parte, ou outros homens de ordens inferiores, como os marinheiros. Mas, freqüentemente, a composição social das multidões ampliava-se para cima dos artesãos, incorporando comerciantes, advogados e clérigos. Os líderes da multidão eram, às vezes, os próprios artesãos, mas, constantemente, tratava-se de um grupo misto formado pelo *menu peuple* e pelos notáveis (Davis, 1990, p. 152-156).

Em suma, Davis critica as abordagens que caracterizam a violência religiosa extremada como um produto do irracional, da mente primitiva frustrada e paranóica de um povo. A autora parte da suposição de que o

> conflito é permanente na vida social, embora as formas e o impacto da violência que o acompanhe variem, e que a violência religiosa é intensa porque está relacionada com os valores fundamentais e a autodefinição de uma comunidade. A violência não é explicada em termos de quão loucos, famintos ou sexualmente frustrados são os violentos (embora eles às vezes tenham essas características), mas sim em termos dos objetivos de seus atos e em termos dos papéis e padrões de comportamento possibilitados por sua cultura. A violência religiosa, aqui, é relacionada menos ao patológico do que ao normal. [...] Mesmo no caso extremo da violência religiosa, as multidões não agem de maneira impensada. Elas possuem, em certa medida, uma percepção de que o que estão fazendo é legítimo, as ocasiões estão de algum modo relacionadas à defesa de sua causa e seu comportamento violento possui certa estrutura. (Davis, 1990, p. 155-156).

Ao colocar lado a lado as várias análises sobre a violência da multidão pré-industrial, podemos verificar que a teoria de Gustavo Le Bon e Jean Delumeau se aproximam ao explicar esses movimentos como fruto da irracionalidade da multidão. Le Bon estabelece uma equivalência entre a multidão monstruosa e o movimento popular, atribuindo à multidão um poder destruidor da própria sociedade. Essa representação caracteriza a multidão como irracional, composta por elementos criminosos e capazes dos piores excessos.

De modo análogo, essas características encontram-se no estudo de Jean Delumeau. Para ele, a multidão violenta é formada pela população marginalizada, elementos desenraizados, desclassificados, pessoas mal inseridas na sociedade, que não tinham nada a perder e, portanto, frustradas, prontas para se rebelarem.

Contudo, Delumeau justifica a irracionalidade como um produto da miséria e do medo, que exacerbava a sensibilidade e a agressividade das populações e preparava psicologicamente o terreno para as rebeliões. Já para Le Bon, a irracionalidade é uma característica do homem na multi-

dão; o homem desce vários degraus na escala da civilização pelo simples fato de integrar uma multidão; o indivíduo, na multidão, torna-se um bárbaro, agindo por instinto e perdendo sua personalidade – isto devido a uma única causa, a sugestão.

George Rudé e Natalie Davis também se aproximam ao estudar os movimentos populares. Rudé elabora uma teoria que ressalta a necessidade de se analisar o comportamento da multidão em seu contexto histórico e social. Sua análise considera a composição social e ocupacional da multidão, os seus motivos e crenças tradicionais. Segundo ele, a multidão foi violenta, impulsiva, facilmente provocada pelo boato e inclinada ao pânico, mas não foi inconstante, nem irracional. Contrário à irracionalidade da multidão, o autor explica que a multidão amotinava-se porque possuía motivos econômicos e/ou políticos ou porque buscava preservar a tradição. Nesse sentido, possuía objetivos bastante racionais.

Natalie Davis explica a violência da multidão não em termos patológicos, mas sim em termos da cultura de um povo. Possui a mesma opinião que Rudé, quando observa que o comportamento violento da multidão foi uma questão de tradição, de antigas formas de comportamento, de sobrevivências de idéias e valores tradicionais explicadas pelo apego aos velhos métodos de justiça "natural". Tanto Rudé como Davis esclarecem que os movimentos populares violentos possuíam um objetivo racional, um propósito político ou econômico ou religioso e, com freqüência, possuíam organização, pois visavam alvos precisos e determinavam os meios mais adequados à ocasião.

Referências

BRESCIANI, Maria Stella M. Da perplexidade política à certeza científica: uma história em quatro atos. *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 12, n. 23-24, p. 85-112, fev. 1992.

COCHART, Dominique. As multidões e a Comuna: análise dos primeiros escritos sobre psicologia das multidões. *Revista Brasileira de História . Reforma e revolução,* São Paulo, v. 10, n. 20, p. 113-128, mar.-ago.1991.

DAVIS, Natalie Z. Ritos de violência. In: _____. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DELUMEAU, Jean. Medo e sedições. In: _____. *História do medo no Ocidente.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LE BON, Gustave. *La psychologie des foules.* 40 ed. Paris: Press Universitaires de France, 1947.

QUEIRÓS, Maria Isaura P. de. *O messianismo no Brasil e no mundo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ROSE, R. B. Jacquerie em Davenescourt em 1791: uma revolta de camponeses na Revolução Francesa. In: KRANTZA, Frederick. *A outra história: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

RUDÉ, George. *A multidão na história. Estudo dos movimentos populares na França e na Inglaterra. 1730-1848.* Rio de Janeiro: Campus, 1991.

Devoção e narrativa no Presépio do Pipiripau

Janete Flor de Maio Fonseca*

* Professora do curso de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas; Mestre em História pela UFMG; Doutoranda em História Social da Cultura pela UFMG. E-mail: flormaio@uol.com.br

Resumo

Este artigo compara as relações entre a obra do Sr. Raimundo Machado – O Presépio do Pipiripau – e as visões de Charles Baudelaire sobre modernidade e Walter Benjamin sobre o narrador.

Palavras-chave: memória, história, devoção, tradição, modernidade

Resume

Cet article compare les relacions entre l'ouvrage du M. Raimundo Machado – La Crèche du Pipiripau – et les visions du Charles Baudelaire sur la modernité et Walter Benjamin sur le narrateur.

Paroles-clef: mémorie, histoire, devotion, tradicion, modernité

> *Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo, nem um impedimento.*
>
> Walter Benjamin

Devoção significa consagrar-se a alguém ou a algo numa prática de dedicação íntima, ou ainda, um afeto ou afeição (Ferreira, 1988). Entendemos que devotar significa se entregar, implicando um sentimento de pertencimento. O devoto não apenas dedica-se à sua devoção, mas também se sente pertencendo a ela. Várias manifestações artístico-culturais são a expressão dessa devoção. Neste texto, falaremos sobre o Presépio do Pipiripau, obra do artista-devoto

Sr. Raimundo Machado Azeredo (1894 – 1988), hoje tombada como Patrimônio Artístico e Cultural da Cidade de Belo Horizonte.

I O começo

Quando criança, Raimundo Machado encantava-se com os presépios que via nas igrejas e casas de vizinhos na região conhecida como Pipiripau, hoje os bairros Sagrada Família, Floresta e Santa Teresa. O menino humilde prometia a si mesmo construir um presépio. Sua fé exigia-lhe esse gesto de devoção, explicitando sua dedicação ao Menino Jesus. Foi assim que, aos 12 anos, na impossibilidade de comprar um primeiro presépio, resolveu criá-lo. Entalhou a primeira peça com uma pedra recolhida na mata da região, iniciando a obra de toda uma vida. Com o passar dos anos, foi agregando à sua ação outros significados, outras experiências, transformando-a numa expressão também de sua história e de outros homens.

De objeto tradicional da religiosidade mineira, o Presépio do Pipiripau se constituiu num documento importante sobre o processo de estabelecimento de Belo Horizonte como Capital do Estado e seu projeto modernizador. Sua obra é uma narrativa da cidade que crescia e sobre os espaços de urbanidade divididos pela população, com destaque para as classes populares representadas pelos trabalhadores, pelos rituais cotidianos e festivos e pela produção manual, todos inseridos na paisagem bíblica. Observaremos como artista e obra fundem-se enquanto mensageiros históricos não só de uma cidade a se fazer, mas também de uma tradição religiosa e narrativa que se renova e, ao incorporar com tranqüilidade materiais e técnicas novas, expurga de si qualquer conservadorismo.

A união do sonho e da determinação de um garoto humilde fez surgir um artista em cuja obra se harmonizaram a tradição e a modernidade, sem que houvesse nenhuma melancolia nesse encontro. Expressão da cultura popular,

redimensionou-se o presépio de modo a que possamos analisá-lo como um documento/monumento histórico (Le Goff, 1990), pois, como uma "obra aberta", tornou-se o Presépio do Pipiripau um microcosmo de uma Belo Horizonte que ano a ano, década a década criou-se e transformou-se. Portanto, nosso olhar sobre esta obra nos possibilita refletir sobre a cidade e suas "leituras" por meio de seus diversos agentes culturais.

II Uma conversa sobre cultura

A obra do Sr. Raimundo pode ser considerada uma expressão da cultura popular? Seria um reflexo da cultura de massa? Seria um exemplo da devoção mais tradicional das camadas populares? Qualquer resposta a estas perguntas só será possível quando refletirmos sobre as várias definições de cultura.

Começaremos constatando que o conceito de cultura durante muito tempo foi associado a um modelo de civilização. Norbet Elias (1994) nos fala dos europeus, mais precisamente alemães, ingleses e franceses que durante o século XIX procuraram olhar para a realidade a partir de sua visão de mundo. Seu olhar, ao buscar sinais de cultura, se direcionava a parâmetros preestabelecidos, pois tudo que não se adequasse estaria rigorosamente desqualificado, seria bárbaro ou primitivo. Todos nós sabemos das implicações políticas que se associavam a essa postura, justificando o Imperialismo Europeu sobre a Ásia e a África.[1]

A Antropologia contribuiu para a superação desses modelos, reconhecendo a existência do outro e da alteridade. O olhar sobre a cultura também passou a percorrer caminhos diversificados, criando novos debates a partir das variedades culturais dentro de uma mesma sociedade. O Popular foi deixando de ser visto como menor, subalterno ou sub-cultura, questionando-se também a postura daqueles que, na defesa das expressões culturais populares, acabavam por celebrá-las como folclore, atitude capaz de estatuá-las e

[1] Para este assunto, consulte os textos: Mesgravis, Laima. *Colonização da Ásia e África*. São Paulo: Atual, 1997; Hobsbawn, Eric. *A Era dos Impérios, 1875 a 1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989; Mackenzie, John M. *A partilha da África, 1880-1900* e O *imperialismo* europeu no século XIX. São Paulo: Ática, 1994.

não valorizá-las em sua dinâmica, sua capacidade de criação e mobilidade inovadora.

Mesmo assim, continuou-se aproximando cultura popular a cultura de massa, tratando as camadas populares como consumidoras da indústria cultural ou daquilo que foi descartado pelas elites, por não se adequar ao seu gosto erudito. Essa polarização entre erudito e popular restringiu e ainda enfraquece qualquer análise cultural. O que dizer da obra de Sr. Raimundo? No Presépio do Pipiripau imbricam-se várias influências, desde a erudição da literatura bíblica, passando pela indústria cultural que criou filmes épicos e religiosos – assistidos por todas as camadas sociais na Belo Horizonte dos anos 50 e 60 –, à vanguarda estética *kitsch*, no uso da reciclagem de materiais, quando ninguém pensava nisso.

Para Roger Chartier (1990) inexiste uma cultura pura. Ele faz uma crítica à História das Mentalidades por esta estudar a cultura popular sem levar em consideração as diferenças no interior das diversas culturas. Carlos Ginzburg (1987) foi enfático ao afirmar não existir uma cultura homogênea mesmo entre todos os camponeses ou entre todos os artesãos. Tais posicionamentos colocaram em xeque posições tradicionais, como as de Mandrou, que considerava a possibilidade de uma aculturação vitoriosa, e a de Genevieve Bollème, que defendia a existência de uma cultura popular pura e original. (Chartier, 1990).

Bakhtin (1993) apresentou-nos ao conceito de *circularidade cultural*, ao afirmar existir uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. A principal dificuldade, segundo ele, seria precisar os termos e o tempo dessa relação pela falta de documentos, o que nos levaria a perguntar se existiu uma aculturação mais ou menos deliberada, uma convergência mais ou menos espontânea ou uma inconsciente deformação da fonte. Outro conceito, o de *níveis culturais*, possibilitou também uma visão sobre a diversidade cultural presente não apenas entre grupos distintos, mas também dentro da mesma comunidade.

O britânico Peter Burke (1989), analisando o século

XVI, mostra-nos que mesmo diferenciadas em cultura popular e cultura erudita, sempre havia a participação da elite na primeira e uma impossibilidade do povo em participar da segunda, devido ao seu analfabetismo. Portanto, dizer que a cultura seiscentista era popular não significa que ela era exclusivamente do povo. Desqualificando assim a "pureza cultural", vemos nela uma forte tendência conservadora que ao mesmo tempo retira da cultura popular a possibilidade de também se fazer moderna. Ou só existiriam culturas do povo como expressão do passado? Nesse sentido, não estaríamos aprisionando as expressões culturais populares ao Folclore?

Cecília Meireles (1952) representava uma visão conservadora sobre a cultura popular. Segundo a autora, a indústria cultural ocasionou a ruptura entre o passado e o presente, sendo que o folclore salvaguardaria o patrimônio das artes populares. Assim, defendia uma cultura mais popular, mais autêntica, portanto mais tradicional.

Hoje os Estudos Culturais e a Nova História Cultural[2] abriram espaço para novas teorias como a *mestiçagem* e o *hibridismo*. Serge Gruzinski defende a impossibilidade de dividirmos as culturas que se encontram em determinado espaço geográfico. Usando o exemplo da América Colonial, classifica como radical o pensamento que apartava a cultura indígena da cultura do colonizador. Segundo ele, tanto os índios quanto os brancos já não possuiriam uma cultura pura e sim uma cultura e um pensamento mestiço. A *mestiçagem* surgiu, assim, do encontro entre as diferentes culturas, porém não podemos ver a cada uma delas como unificadas, pois tanto os colonizadores quanto os nativos também eram diferentes entre si. Já o conceito de *hibridismo* fala de um movimento cultural no qual as culturas originárias seriam renunciadas, tornando-se os homens irremediavelmente traduzidos. Aqui não se apresenta um processo de aculturação e sim de transformação radical das diversas culturas que se encontram constituindo uma nova.

O Presépio do Pipiripau é, assim, um produto cultural híbrido unindo passado, presente e futuro numa narrativa que procura fazer com que os homens se reconheçam

[2] Para Estudos Culturais ver Escosteguy, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Hall, Stuart; Louro, Guacira Lopes; Silva, Tomaz Tadeu da. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1997. Burke, Peter (Paula, Sergio Góes de). *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. Johnson, Richard; Escosteguy, Ana Carolina; Schulman, Norma; Silva, Tomaz Tadeu da. *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

nas passagens da vida do Cristo. A criatividade e a coragem do seu autor possibilitaram tornar a obra um clássico, pois podemos encontrar elementos da expressão tradicional que se harmonizam com elementos extremamente modernos. Tal encontro não se dá apenas em termos materiais ou técnicos, mas efetivamente em sua idealização e sua confecção. Apropriando-nos das palavras de Charles Baudelaire, poderíamos classificar a obra do Sr. Raimundo Machado Azeredo como clássica, por trabalhar com elementos tradicionais e modernos. Esta é produto do presente sem perder o que é duradouro do passado. Popular, mas iluminada por uma multiplicidade de informações que foram traduzidas por um artista cujo objetivo era a devoção ao Menino Jesus, num cenário cinematográfico chamado Belo Horizonte.

II A modernidade do Presépio do Pipiripau

Usualmente colocamos em lados opostos "tradição" e "modernidade", assim como "antigo" e "moderno", "velho" e "novo", "passado" e "presente". Entretanto, essa oposição não impossibilita que se identifiquem e mesmo se associem. Le Goff (1996) chamou a atenção para a moda, que muitas vezes se constituiu num resgate do passado camuflado em moderno. Todavia, é antigo o costume de torná-los bipolar, existindo também, para o autor, uma alternância na valorização de um ou de outro.

O Modernismo – "culto do novo pelo novo" – surgiu ao final do século XIX (Lefebvre, 1969), sendo Marx um dos primeiros a criticá-lo. O filósofo alemão reconheceu o papel revolucionário da burguesia, ao realizar a modernidade apenas sonhada por artistas e poetas, chegando a elogiar sua capacidade de criação e transformação. Porém, o "moderno" significa também algo negativo, pois promoveu a abstração do Estado (via burocratização), a ampliação dos instrumentos de exploração e opressão dos homens, assim como anulava a humanidade por meio da alienação (Berman, 1986).

Foi o poeta e crítico francês Charles Baudelaire quem

dotou a modernidade de um novo *status*. Ao criar o termo *modernité* em suas críticas às artes plásticas, acabou por transformá-lo para além dos limites de uma história da arte, configurando-o como uma postura diante da criação, que, para ele, era sinônimo de postura de vida. (Winhardt, 1994; Benjamin, 1989).

Em que as posições de Baudelaire aproximar-se-iam da obra do Sr. Raimundo, um devotado artista popular de Matosinhos? Voltemos nosso olhar para o presépio.

Quando observamos o Presépio do Pipiripau, deparamo-nos com um grande palco subdividido em pequenos cenários que contam a história do protagonista: Jesus Cristo. Paralelamente, foram adicionadas cenas da vida cotidiana da cidade, entre as quais estão os exercícios de diversas profissões populares, o cotidiano repetitivo das donas de casa e até o lazer, representado por um parque de diversões. Luiz Gonzaga Teixeira e Adalgisa Arantes Campos (1989) informam que Sr. Raimundo, ao confeccionar seus cenários, teve forte influência iconográfica dos filmes sobre a Paixão de Cristo, os quais assistia atenta e apaixonadamente durante a Semana Santa. Podemos notar que as pinturas localizadas nas laterais do presépio possuem uma improvável mistura de estilos arquitetônicos, o que demonstra que essas imagens eram incorporadas a sua obra, ou pela beleza ou pela facilidade de reprodução, sem uma preocupação com sua autenticidade histórica. O cenário cinematográfico foi, assim, incorporado ao presépio.

O cinema era uma atividade cultural nova para a Belo Horizonte dos anos 40 e 50, época do Cine Grátis, que espalhava, pelas ruas da cidade, telas por onde a população podia conhecer as grandes aventuras épicas, os romances e as comédias. Para o Sr. Raimundo, era também uma fonte de sonho e inspirações. Primeiro, porque lhe trazia informações sobre terras distantes, depois por se refletir na agilidade com a qual ele transitava entre as variadas formas de expressão artística, sem perder sua autenticidade ou adquirir um sentimento de inferioridade ou nostalgia.

O Sr. Raimundo, como um cineasta moderno, dotou

sua obra de movimento e velocidade. Seu presépio não é estático, tudo se move. Os elementos representados multiplicaram-se, incorporando-se ao cenário religioso as transformações históricas e técnicas vivenciadas no dia-a-dia pelo artista.

Baudelaire (1993) também era um entusiasta de seu tempo. Preocupava-se em chamar a atenção para a necessidade de se compreender cada época, repugnando aqueles que possuíam uma visão presa no passado e classificando de decadente tudo o que fosse novo. Como sujeito da modernidade, agia com paixão e decisão, características facilmente encontradas no criador do Presépio do Pipiripau. Ambos se apresentaram tranqüilos ao lidar com elementos novos, sem, no entanto, fazerem apologia do progresso.

O Sr. Raimundo Machado assimilou a história do desenvolvimento técnico de Belo horizonte às suas possibilidades pessoais, ao adaptar continuamente mecanismos que possibilitassem melhor movimentação a sua obra. Dessa forma, como Baudelaire, unia inventividade, criatividade e genialidade a um enorme esforço físico, explicado pela dedicação e devoção à obra. Tradição sem nostalgia, modernização sem amargura, pois:

> O Passado é interessante não apenas pela beleza do que dele souberam extrair os artistas para os quais ele estava presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos de representação do presente deve-se não só à beleza de que ele está revestido, como também à sua qualidade essencial de presente. (Baudelaire, 1993, p. 218).

Mas o que poderíamos dizer sobre a presença do belo no Presépio do Pipiripau, que o identificasse à teoria de Baudelaire? A resposta é simples: a beleza estaria no encontro de elementos eternos e elementos circunstanciais. O belo, para o poeta de *Flores do mal*, não se apresentava como um conceito estático, fixo, definido, e sim como um elemento histórico.

> O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é extremamente difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, vamos dizer assim, sucessivamente ou tudo junto, a época, a moda, a moral e a paixão. Sem esse segundo elemento que representa algo como a cobertura divertida, saltitante, aperitiva, do divino bolo, o primeiro elemento seria indigesto, impossível de ser apreciado, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Duvido que se encontre uma amostra qualquer de beleza que não possua esses dois elementos. (Baudelaire, 1993, p. 219).

O belo como promessa de felicidade encontra-se no Presépio do Pipiripau personificado na união harmônica entre o tradicional – a expressão devocional de montar um presépio – e o moderno – o retrato cotidiano de uma cidade. Se o primeiro pode ser narrado de várias formas com um resultado comum, o segundo tornava-se tão variado quanto as possibilidades do autor em substituí-las. Sem dúvida, aqui encontramos o caráter aberto da obra refletindo sua monumentalidade.

O Sr. Raimundo, preocupado com a ornamentação de sua obra, lançou mão de quaisquer materiais encontrados. Assim, encontramos não só figuras confeccionadas em papel, madeira e gesso, como também industrializadas. Inserem-se com serenidade no presépio componentes de motores, moedas, grampos, tampinhas de refrigerantes e demais sucatas. Porém, a presença de elementos da estética *kitsch* não sugere "falta de medida" ou mau gosto. Ao mesmo tempo, não se produziu uma estética de fácil assimilação ou crítica do consumismo progressista (Eco, 1987). A intenção parece ter sido a de enfeitar com todos os recursos disponíveis e que evitasse um gasto enorme de tempo, pois o criador trabalhava muito e o produto acabado economizava-lhe tempo. Diante da dificuldade na aquisição dos materiais, usou o lixo, numa tranqüila relação com os produtos da modernidade.

Nosso artista refletiu no seu trabalho devocional sua fé, porém ultrapassou a narrativa oficial e tradicional da

vida de Jesus. Nada foi esquecido, lá está o nascimento na manjedoura até os raios e trovões no momento da ressurreição. Tudo foi relatado, mas não foi o bastante. Como na narrativa cinematográfica, nossos olhos percorrem a vida do Messias, mas escorregam para focar o pescador que, alheio a tudo e a todos, procura pescar. Baudelaire, em sua poesia, e Sr. Raimundo, em seu presépio, aliam-se ao homem comum criando uma história cotidiana cunhada nas encruzilhadas do mundo oficial, seja ele político ou religioso. Valorizam, assim, a vida. A diferença parece estar na intencionalidade, pois se Baudelaire se desregrava junto aos trapeiros, a colher no lixo sua poesia, no presépio não encontramos nenhum exercício de oposição ou de confronto. A realidade diária das pessoas convive com a magnitude da saga de Jesus, como se o artista quisesse mostrar o quanto se está próximo dele, bastando apenas enxergá-lo. A fé se explicita de forma comovente, suplantando o marco religioso e adentrando a vida de cada homem comum que vivia numa cidade que pouco a pouco tatuava suas marcas, seja no parque central, nas igrejas recém-construídas ou reformadas, na arquitetura renovada, ou em seus novos e velhos habitantes.

Ambicionava Baudelaire transformar sua obra num clássico, harmonizando permanência e fugacidade. Sua modernidade não privilegiaria nem a tradição nem o moderno, mas conviveria com ambos numa harmonia criadora. Tão longe de Paris, tanto tempo depois, um devoto que, por força da fé, transformou-se em artista, elaborou uma obra cuja grandiosidade transpôs seu tamanho e, como o poema do poeta francês, tornou-se eterna, pelo menos para a história de nossa cidade, por isso precisamos conhecê-la.

III Sr. Raimundo Machado, um narrador

O Mundo Moderno trouxe consigo inovações surpreendentes, delírios do homem tornando-se realidade. Mas a cada descoberta tecnológica perdemos pouco a pouco nossa capacidade de compartilhar com o vizinho nossa vida, nossas

emoções. Da mesma forma, a cidade, ao se modernizar, descaracteriza-se como espaço da experiência individual, forjando espaços oficializados da memória coletiva. Segundo Olgária Matos, o cientismo do real se faz como instrumento de inserção da cidade na lógica da acumulação de capital. Assim, o indivíduo passaria a ser um instrumento da razão, deixando de ver a cidade por seu valor de uso e sim como valor de troca, por ser espaço para o desenvolvimento do capital. O homem teve a sua singularidade trocada por uma igualdade artificial que o aprisionou ao tempo de execução do trabalho. O Indivíduo pouco importa, muito menos seu desejo e sua afetividade, o importante é a produtividade. (Matos, s. d.).

Toda essa racionalidade das cidades modernas vem destituir a memória social, cada vez mais submetida à história oficial, pois sua modernidade expulsa experiências antes livremente expandidas, concentrando-as em espaços permitidos. Generalizaram as experiências criando a multidão.

A construção de uma metrópole planejada como Belo Horizonte, dentro de uma ótica racional, fatalmente serve para demonstrar como o indivíduo foi forçosamente agrupado à multidão. Não possuindo mais rosto ou nome, transforma-se em população alienada, participando cada vez menos das decisões de sua comunidade. A nova cidade, que surge tanto da construção racional planejada como da modernidade forçada, perde seus espaços subjetivos e fragmentos da memória. A lembrança passa a se vincular apenas à glorificação do futuro e do progresso. A cidade, para Matos, passa a estar acima do indivíduo e, nela, ele não mais se encontra ou se perde, portanto não mais a reconhece, e nem a si próprio.[3]

A modernidade trouxe consigo uma pobreza de lembranças diluídas pelo capital. Criou uma sociedade produtiva e ao mesmo tempo destruidora da memória individual, metamorfoseada na memória física da cidade, definida pela história oficial celebrável.

Walter Benjamin (1989) desenvolveu com maestria e poesia essa pobreza de lembranças. Ele analisou nossa des-

[3] Para Walter Benjamin a cidade se constituiu num labirinto das experiências de cada indivíduo. Para realmente se conhecer uma cidade é necessário se perder nesse labirinto.

vinculação com o patrimônio cultural como uma forma de empobrecimento da comunicabilidade de experiências. Segundo Benjamin, a pobreza de experiências da humanidade está ligada à perspectiva do homem em renegar o vivido e tentar criar uma nova origem. Esta se faria na materialidade racional das pranchetas cujo conteúdo constitui-se de figuras motorizadas, sem interioridade, criações da modernidade, uma nova barbárie. O passado seria ultrapassado, restando dignidade apenas ao moderno. O tradicional seria qualificado como velho: "Rejeita-se a visão do homem tradicional, solene, nobre, advindo com todas as oferendas do passado para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraudas sujas de sua época". (Benjamin, 1989, p. 116).

Substituíram os espaços físicos da experiência pelos monumentos à racionalidade e à lógica das celebrações oficiais. A nova cidade se constituirá de grandes construções de vidro nas quais a frieza e a sobriedade se tornam inimigas do mistério, simulando transparência e aniquilando com a esperança de possíveis descobertas em seus labirintos. Nessa impessoalidade, presente na modernidade, seria impossível trocar experiências. A história oficial passa a lançar mão da "cidade-museu", pérola da memória instituída, onde ruínas e descobertas são previamente mapeadas pelos manuais didáticos e cegamente seguidas por profissionais do turismo e professores de história.[4]

Não estaria o Sr. Raimundo, na criação do Presépio do Pipiripau, a intercambiar experiências? A história de Cristo não estaria sendo narrada, ou seja, compartilhada? Os personagens anônimos não estariam também a dividir conosco sua cotidianidade? O Sr. Raimundo estaria indo contra o seu tempo?

Esta última pergunta parece-nos que já foi respondida, mas não há problema em relembrá-la. O Sr. Raimundo era um homem de seu tempo, por consumir com sobriedade suas inovações, além de propor algumas com sua obra. As demais perguntas respondem-se por si próprias no momento em que nos deparamos com o presépio. A dedicação

[4] Segundo Benjamin, a memória não se apresenta totalizada na lembrança, e sim, constituiu-se em ruínas da experiência que ao serem recolhidas abrem espaços para os instantes de memória.

de uma vida fez do Presépio do Pipiripau um membro da família de seu criador, todavia, o presépio não foi privatizado, tornado restrito como uma propriedade, pois o artista só lhe reconhecia o sentido quando partilhado. O narrador precisa compartilhar da companhia de uma assistência. Tal postura fica patente na revolta demonstrada abaixo pelo Sr. Raimundo Machado, quando sugeriram que cobrasse entrada para ver o Presépio do Pipiripau.

> Vai dá 10 mil réis de ingresso, sabe como é. Aí, eu escutei, num sabe, e falei: puxa logo no aniversário da cidade é que meus visitantes acostumados a vim no presépio todo ano vai depende de mais de 10 mil réis, porque eles procuravam dez tostões prá entrá no recinto, né. Será que vai depende de mais de 10 mil réis, pra visitá o presépio? Ah, aí desisti quis não, sabe? (Entrevista citada por Campos, Teixeira, 1989).

Como os antigos narradores, o Sr. Raimundo Machado dividiu conosco sua fé, seu trabalho e sua criatividade. Sábio, soube assimilar o saber do passado aos novos conhecimentos que ora vinham de terras distantes (via cinema) ou da solidariedade dos vizinhos. Benjamin destacou essa capacidade dos narradores ao demonstrar que a arte de narrar torna-se mais dinâmica quando está aberta a novas informações e aperfeiçoamentos. O narrador, para o filósofo alemão, apreende histórias ao viajar ou quando sedentário em seu país, atento ao intercâmbio de experiências. O Sr. Raimundo não foi um homem viajado, pelo menos no sentido tradicional do termo. Trabalhador semi-alfabetizado, viu-se em contato com outros mundos através dos filmes, jornais (era funcionário da Imprensa Oficial) e na experiência do ofício de mecânico na Central do Brasil.

A sua necessidade de inovar chama a atenção. Após 1925, o presépio passa a incorporar elementos da vida pública. O narrador não se contenta apenas em narrar a história da vida de Jesus Cristo, necessita ampliá-la, absorvendo e destacando o homem comum.

> Mas isso era feito assim, um ano era uma coisa, outro ano era outra coisa, outro ano era outro, outro ano já era outro, todo ano eu tinha de apresentar sempre uma novidade no presépio até chegar no ponto que chegou. (Entrevista citada por Campos, Teixeira, 1989).

Esse senso prático também é uma das características do narrador, por desenvolver a natureza da narrativa: sua dimensão utilitária. "Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos." (Benjamin, 1989, p. 200).

Para Benjamin, dar conselhos significava dar uma sugestão à continuidade de uma história, verbalizar uma situação, nunca responder finalizando a questão. O narrador usa sua sabedoria, consolidada pela experiência, para se fazer ouvir. A tradição oral, tão preciosa às sociedades sem escrita, transforma a sabedoria do Sr. Raimundo Machado numa obra monumental.

A proximidade do Presépio do Pipiripau aos relatos dos antigos narradores se faz precisamente pela troca de experiências realizada, sem uma preocupação explicativa. Esse processo se oporia a nossa realidade que, repleta de informações, se apresenta carente de história surpreendentes. E por quê? Certamente porque acopladas a elas vêm explicações, justificativas. Os narradores recorrem ao maravilhoso, e ele não possui explicação, ali orador e ouvintes são capazes de criar uma nova história a cada relato. Assim, mais que uma celebração, a obra do Sr. Raimundo é uma criação constante. Para Benjamin, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, o que pode ser verificado na observação do ouvinte e do orador durante uma narrativa, quando interagem alma, olhos e mãos.

> Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a

> matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (Benjamin, 1989, p. 204).

Nesse sentido, a associação com o trabalho manual insere dois pontos de análise: o tempo e a mortalidade. O tempo do narrador é lento, pautado, monótono. Benjamin liga a propagação da narração com o tédio alcançado durante a execução do trabalho manual, ocasionando uma maior assimilação com o fato narrado. "O tédio é o pássaro de sono que choca os ovos da experiência", ou:

> Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim, se teceu a rede que está guardando o dom narrativo. (Benjamin, 1989, p. 205).

Encontramos essa lentidão no entrecruzamento do tempo de vida do Sr. Raimundo com o tempo de criação de sua obra. Cada transformação, cada novo personagem, cada detalhe estabelecia-se num momento o qual, cumprida a jornada de trabalho, proporcionava o prazer de ser levado por sua criação. "O serviço foi feito no torno, de noite, domingo, dia santo" (Entrevista citada por Campos, Teixeira, 1989).

Mas o presépio possuía sua agilidade na garantia do movimento.

> E aí eu fui fanatizado, que acabei com a máquina de gramofone também fazendo aqueles ferreiros que tá lá, sabe. Bom, depois fiz o homem derrubando a árvore. Depois fiquei com mais idéia de fazer uma coisa no presépio, mas a máquina do gramofone não agüentava, sabe. Aí foi eu tive idéia de fazer uma maquininha a vapor, substituindo a máquina do gramofone e teve mais força, né, prá fazer mais coisas no presépio. (Entrevista citada por Campos & Teixeira, 1989).

Outro ponto que podemos analisar é a preocupação com a mortalidade na criação artística do Sr. Raimundo. Sua obra renovou-se até sua morte. A necessidade de fazer-lhe atual encontrava-se com uma preocupação constante com sua durabilidade. O amadurecimento do autor levou-o a buscar realizar, no tempo que lhe faltava, todas as mudanças necessárias. O artista envelhece, sua obra não. Não é assim com os clássicos?

Para Benjamin, são os momentos próximos da morte que afloram nos homens a autoridade e a sabedoria compartilhadas via narração. O filósofo alemão chama a atenção para a morte, hoje não mais um episódio público da vida do indivíduo. A burguesia não se permite morrer em casa, prefere os lugares reservados, como sanatórios e hospitais, pois "a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural". (Benjamin, 1989, p. 208).

Lidando com a temporalidade da vida de Jesus – nascimento, vida e morte – o Sr. Raimundo narrou sua história, sem amarguras pelas dificuldades ou nostalgia do passado, mas cunhada na sua criatividade e na sua fé. Tornou-se um conselheiro ao dar conselhos, um sábio que eternizou com ternura não apenas o exemplo religioso, mas o seu modelo de dedicação, inovação e modernidade.

Referências

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora.* Petrópolis: Vozes, 1993.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única.* 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que e sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. O tombamento do Presépio do Pipiripau. *Revista do Departamento de História*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa [Portugal]: Difel, 1990.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. São Paulo: 1988.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: 1987.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*: prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

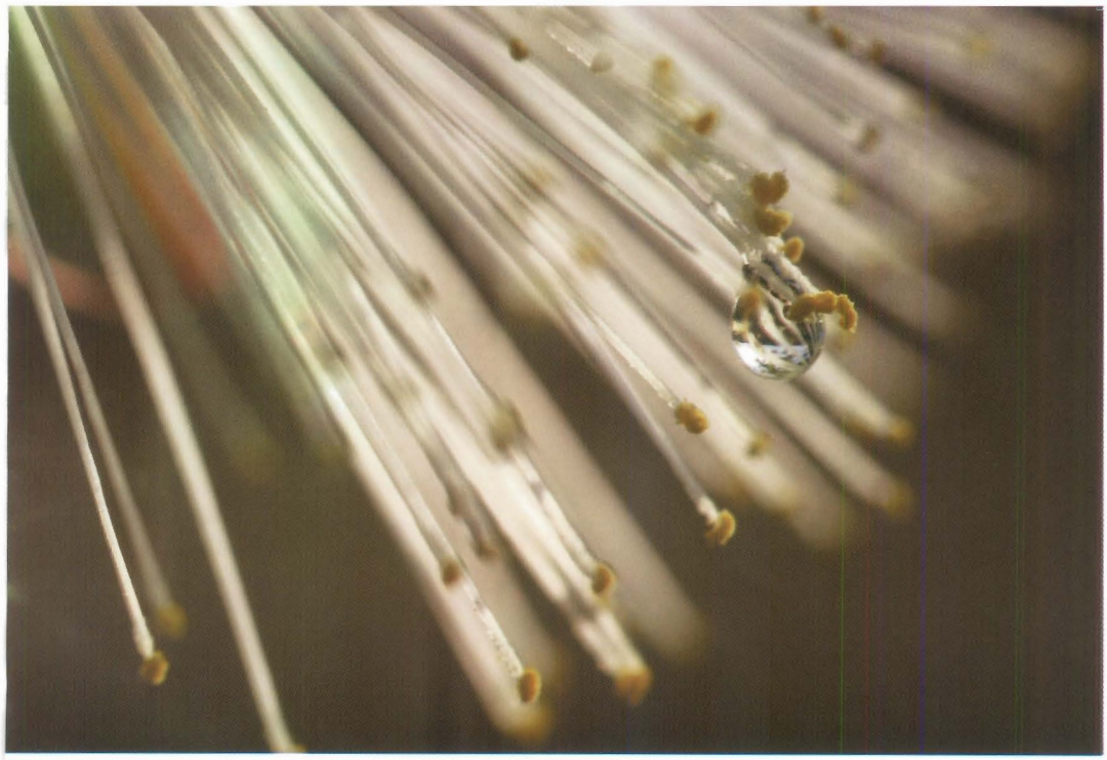
LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

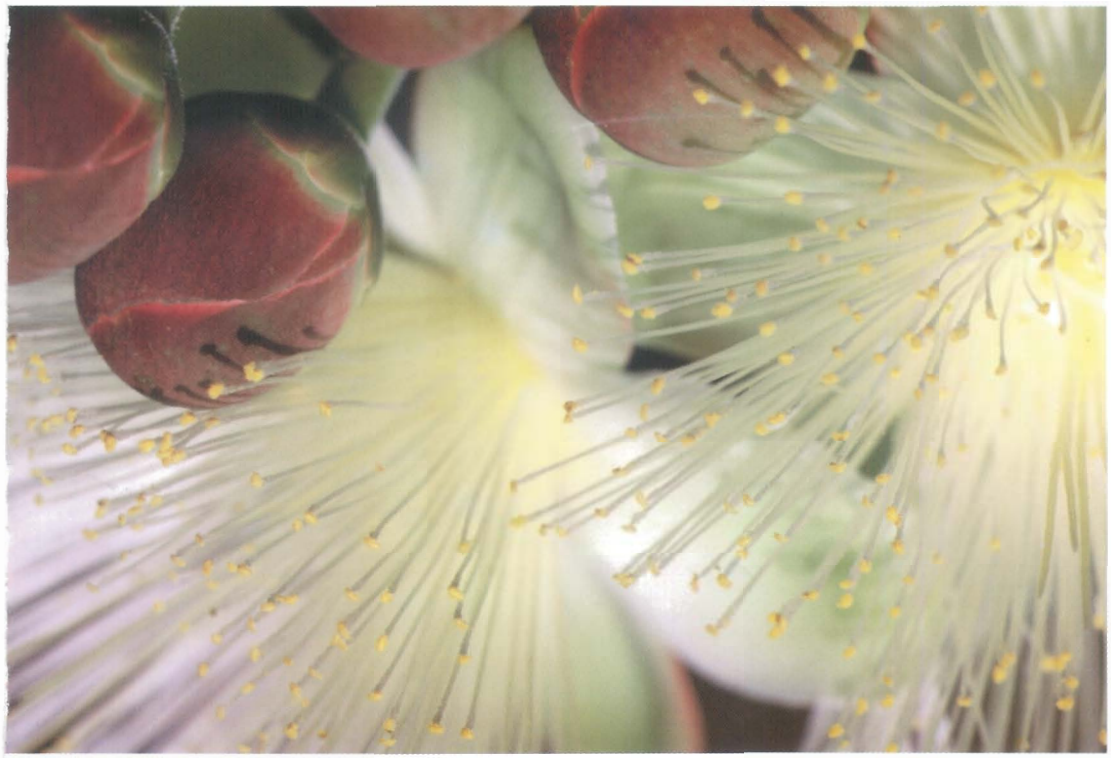
MATOS, Olgária C. F. A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social da lembrança". *Espaços & Debates*. Vol. 7.

MEIRELES, Cecília. Artes Populares. *As Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América e Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1952.

WEINHARDT, Marilene. Baudelaire: a conquista da Modernidade. In: PAZ, Francisco Moraes (Org.). *Utopia e Modernidade*. Curitiba: UFP,1994.

Ensaio Fotográfico





Desinteresse pela matemática: uma reflexão

Frederico Reis Marques de Brito *
Leni Nobre de Oliveira **
Bolsistas colaboradores:
Michelle Fabiane Araújo, Ana Maria Guimaras, Sheila Mara de Oliveira, Luiz Felipe de Vasconcelos Marroques, Valéria Mendes Vasconcelos Souza

* Doutorando em Matemática pela UFMG e professor do curso de Matemática da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas.

** Doutora em Estudos Literários pela UFMG e professora do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas.

Resumo

Por meio de atividades metamatemáticas aplicadas a alunos de quinta e sétima séries do ensino fundamental da Escola de Aplicação da FEMM, percebemos que existe um desinteresse dos alunos por práticas de atividades relacionadas à matemática. Isso pode oferecer alerta para que repensemos a prática dessa ciência na escola e a adaptemos ao aluno, com vistas a alcançar uma aprendizagem mais significativa e uma formação mais sólida do conhecimento sobre a ciência matemática.

Abstract

Through metamathematical activities applied to junior high school students of the fifth and seventh degrees at Escola de Aplicação at FEMM, it was verified that there is a lack of interest from the students towards practical activities related to maths. This could be a warning for a rethinking of the pragmatics of this science at school, and for an adaptation to the students, aiming at reaching a more significant level of learning and a firmer background knowledge about the science of Mathematics.

O conhecimento não procede nem da experiência única dos objetos nem de uma programação inata pré-formada no sujeito, mas de construções sucessivas com elaborações constantes de estruturas novas.

Piaget

A Oficina da Palavra é um curso de educação artístico-literária, baseado na Teoria Construtivista, que pretende promover a descoberta, o uso e o conhecimento da palavra enquanto forma de comunicação oral e escrita, incentivando o interesse entre os participantes pela produção textual a partir do contato com os textos diversos e da leitura crítica. Passando pelo processo da desinibição, a Oficina da Palavra procura levar os envolvidos a se tornarem participativos, críticos e responsáveis pela descoberta de valores insubstituíveis no encontro com o texto literário, para-literário e didático-informativo. Pretende, sobretudo, auxiliar o participante na aquisição do direito à palavra competente, prática e atuante, por meio do conhecimento.

Tendo como participantes quatro alunos bolsistas e dois voluntários do Curso de Licenciatura em Letras e um de Licenciatura em Matemática da Fundação Educacional Monsenhor Messias, preparados para agir como facilitadores do processo[1], a FEMM aplica essa Oficina para atender aos alunos da Escola de Aplicação, mantida por essa mesma Instituição, enquanto facilita a prática de ensino para os graduandos em Licenciatura. A prioridade é atingir alunos que cursam da quinta a oitava séries, em seus horários normais de aula, de forma a integrar a disciplina Língua Portuguesa às demais disciplinas. Os encontros ocorrem uma ou duas vezes por semana, em horários de aula diversos, dependendo do interesse de interdisciplinaridade (história, geografia, matemática, ciências) e não somente nas aulas de Língua Portuguesa.

Contudo, o trabalho com todas as disciplinas simultaneamente, porém, não foi o que prevaleceu. Logo de início, percebemos, juntamente com a diretora da escola e os professores, que incitando o aluno, ele aceita a proposta de redigir sobre algum assunto ou tema das disciplinas em geral. As coletas de textos sugeridos em aulas de História, Geografia, Língua Portuguesa e Ciências eram representativas tanto em quantidade quanto em qualidade. Porém, as respostas das propostas de atividades para a Matemática eram desoladoras, principalmente nas turmas de quinta e sétima séries.

Assim, pensamos em procurar maneiras de trabalhar

[1] O projeto é coordenado pela professora Leni Nobre de Oliveira e recebe orientação na área de Matemática do professor Frederico Reis Marques de Brito.

a matemática com esses alunos, porém uma matemática diferente daquela com que eles lidam em sala de aula, que fosse mais contextualizada e percebida em seu cotidiano e que ajudasse a desenvolver a inteligência mais utilizada nessa matéria, a inteligência lógica. Propusemos então, jogos lógico-matemáticos, enigmas e exercícios que direcionavam o aluno a perceber como a geometria, os cálculos, a matemática em geral estava em seu ambiente, no formato dos móveis, na estrutura de sua casa, na altura de sua carteira em relação ao seu tamanho, no formato das cadeiras que o cercam em sala de aula, entre outros. Por meio da aplicação desses exercícios e de seus resultados, constatamos alguns dados relevantes para se refletir sobre a disposição dos alunos para o estudo da matemática e sobre o seu ensino.

Todas as respostas que obtivemos foram catalogadas, classificadas, identificadas e arquivadas para que pudéssemos registrar a participação e a reflexão sobre ela. Nossas atividades não implicavam perda ou ganho de pontos para efeito de aprovação do aluno. Assim, toda e qualquer participação seria voluntária, embora todos recebessem as atividades. Por meio das respostas dos alunos, indagamos sobre alguns aspectos listados adiante, que foram desencadeados devido ao desinteresse dos alunos em entregar atividades relacionadas com a matemática, enquanto eram ávidos para desenvolver propostas para as outras disciplinas:

a) a quem eles recorrem fora de sala de aula?
b) como eles vêem as atividades de matemática?
c) como eles lidam com as dúvidas que têm?
d) como eles respondem à incitação para desenvolver espontaneamente atividades ligadas ao raciocínio lógico-matemático?
e) que disponibilidade eles têm em responder espontaneamente à incitação para desenvolver atividades ligadas ao raciocínio lógico-matemático?
f) como eles respondem à incitação para desenvolver espontaneamente atividades metamatemáticas?

Propusemos para as quintas e sétimas séries "um enigma"[2], que foi levado para casa com o prazo de uma semana

[2] Para a 5ª foi: Um mercador de Banares, na Índia, dispunha de 8 pérolas iguais, de mesmo tamanho, cor e brilho. Dessas 8 pérolas, 7 tinham o mesmo peso e 1 era mais leve que as outras. Como poderia descobrir qual era a pérola mais leve realizando apenas duas pesagens? Para a sétima foi: Um rei mandou três mulheres venderem 90 maçãs no mercado. Fátima, que é a mais velha levará 50. Ana levará 30 e Cíntia, a caçula, será encarregada de vender as 10 restantes. Se Fátima vender as maçãs à razão de 7 por um real, as outras deverão vender, também pelomesmo preço, isto é, 7 maçãs por um real. E as três vendedoras deverão apurar, no final, individualmente a mesma quantia de dinheiro. Como resolver o problema?

para trazerem a resolução. Podiam consultar a quem quisessem e deveriam descrever, numa redação, o que fizeram para conseguir a resposta. Insistimos com os alunos que o importante não era só a resposta, mas a redação. E que não haveria nenhum problema alguém escrever que tentou, pediu ajuda, mas não conseguiu a resolução. Nosso intuito era observar seu interesse em buscar a solução e realizar a produção do texto. Com as respostas obtidas nas redações, pensamos que seria possível investigar indícios para atender aos nossos anseios.

Nas quintas séries, 33 de 144 alunos (30%) entregaram respostas. Em relação à sétima série, houve uma participação maior: 57 de 148, isto é, 38,5%. Mesmo assim, um resultado não muito representativo. Refletimos que o grau de dificuldade dos problemas era relevante, mesmo com as ressalvas e a liberdade para procurarem ajuda. O que esperávamos realmente era que os alunos nos trouxessem relatos sobre suas tentativas de resolução.

Solicitamos aos alunos que descrevessem a quem recorriam para chegar aos resultados das nossas atividades. Não sugerimos a quem deviam solicitar auxílio. Esperávamos, desse modo, a espontaneidade da resposta. Os alunos de quinta série não nos informaram absolutamente nada a respeito do pedido de ajuda. Parece que se esqueceram desse detalhe. E, de acordo com as declarações obtidas na sétima série, o aluno, em primeiro lugar, tenta resolver sozinho, em segundo lugar, pede ajuda à mãe ou colegas e, em terceiro lugar, a outros familiares. O aluno vê na família sua maior fonte de ajuda, quando não consegue fazer suas atividades. Podemos inferir que, se somarmos todos os membros familiares consultados (pai, mãe, irmão, irmã, tia, prima), treze alunos declaram consultar algum dos seus familiares. Esse resultado torna-se mais interessante porque as atividades eram todas dadas para serem executadas em casa, evitando interferirmos no andamento das aulas. Acreditamos que a busca maior pela ajuda ao colega é pelo fato de eles estarem em uma mesma situação (a escola, a série, a idade, o convívio) em que se torna comum esse tipo de confiança. Demonstrar dificuldade em executar uma atividade

de matemática não é algo que a criança admite sem certo constrangimento. Pelos resultados obtidos, constata-se que o aluno não declara recorrer ao professor. Acreditamos poder sugerir três prováveis justificativas: 1) a distância física, pois o aluno convive menos tempo com o professor do que com o colega ou a família; 2) a distância vocabular, já que o professor se expressa de modo formal, utilizando as nomenclaturas adequadas à linguagem matemática, muitas vezes distante do cotidiano do aluno; e 3) porque o professor é aquele que atribui a nota e, de acordo com o que pensa a maioria dos alunos, é também aquele que pode decidir quem deve ou não passar para o ano seguinte.

Já com relação aos pais e familiares, os alunos relataram que consultam aos pais, mas foram endereçados por esses a outros familiares ou a professores e não receberam ajuda. Vários declararam que pedindo ajuda aos pais, não a receberam. Esse dado é preocupante. Arriscamos deduzir que a atitude dos pais indicia incapacidade, impossibilidade ou desinteresse em auxiliar os filhos em atividades que exigiam apenas a aplicação das quatro operações fundamentais e de raciocínio lógico. Para Rabelo,

> [a] matemática, apesar de estar presente constantemente na vida das pessoas, é algo estranho à maioria delas que normalmente não a compreendem, chegando mesmo a temer e/ou odiá-la. Por isso um grande número de pessoas, mesmo capazes de utilizar sinais verbais, não dá conta de usar os símbolos e raciocínio matemáticos. O motivo pode estar na natureza intrínseca da matemática: abstrata; ou na forma como se dá seu ensino: verbalização inadequada. (Rabelo, 2002, p. 62).

Nosso ensino baseia-se em cobranças de informações. Normalmente o trabalho do professor de Matemática restringe-se ao fornecimento daqueles conteúdos que serão apresentados posteriormente na avaliação e é em função disso que a escola acaba sendo organizada; por isso o interesse do aluno se restringe apenas àquilo que lhe será cobra-

do. Mas a matemática é um constructo humano, seus entes não existem no mundo real. É preciso concretizá-los para se ensinar matemática às crianças. Porém, nem sempre é possível verbalizar com acerto. Em uma reflexão sobre a matemática, Carl Jung declara: "A minha grande confusão era saber que as quantidades podiam ser substituídas por letras – que são sons de forma que se podia ouvi-las." E ainda: "Eu achava excessivamente arbitrário exprimir os números por sons. Por que, então, não fazer de a uma amoreira, de b, uma bananeira, de x um ponto de interrogação? A, b, c, x e y nada significam e, segundo me parecia, esclareciam menos acerca do número do que a amoreira, por exemplo". É claro que a artificialidade com que a Matemática é normalmente ensinada em sala de aula afasta o aluno do seu domínio, da sua compreensão e do gosto pela sua prática.

Embora nosso objetivo não fosse propor metodologia para o ensino dos conteúdos da Matemática, nem interferir em posturas dos professores ou julgá-las, estávamos diante do desafio intrigante que era entender o porquê de os alunos se interessarem pouco pela matéria. Desconfiamos, por meio desses resultados, que é possível que esteja acontecendo uma aprendizagem pouco significativa. A idéia central na teoria de Ausubel é o que ele define como aprendizagem significativa, em cujo processo uma nova informação é relacionada a um aspecto relevante, já existente, da estrutura de conhecimento de um indivíduo. Se a aprendizagem não é significativa, o aprendiz não percebe sua importância e sua utilidade no dia a dia, porque não pensa em fazer uso dela, isto é, não a vê com função pragmática na vida.

Sem dúvida, todo desenvolvimento da Matemática tem suas raízes psicológicas em exigências mais ou menos práticas. No entanto, uma vez desencadeado pela pressão de aplicações necessárias, inevitavelmente ganha impulso por si e transcende os confins da utilidade imediata. Verifica-se essa passagem da ciência aplicada para a puramente teórica desde a Antigüidade Clássica.

Para explorar a prática do pensamento lógico, oferecemos, para a quinta série, um jogo que consistia em colocar

10 soldados em 5 fileiras, contendo em cada fileira 4 soldados. A nossa dica foi que utilizassem uma figura geométrica. Também nesse jogo lógico, o conjunto de respostas obtidas não foi animador: na semana seguinte, dos 120 alunos, apenas 11 entregaram, embora de novo tivéssemos frisado que seria importante que eles apresentassem suas tentativas por escrito, mesmo que não solucionassem o enigma.

Queríamos, com a ajuda da estagiária do Curso de Matemática, observar como eles raciocinavam. O baixo índice de respostas a essa atividade demonstrou que poucos alunos se predispuseram a relatar se ou como tentaram solucioná-la. Deduzimos que esse evento pode ser considerado como desinteresse pelos jogos matemáticos, o que implica a não percepção de sua pragmática, porque, normalmente, crianças gostam de jogos.

Na mesma ocasião, oferecemos para leitura aos alunos da sétima série a *Poesia matemática* de Millôr Fernandes e propusemos que lessem o texto, apontassem as palavras desconhecidas ou que conheciam, mas cujo significado não sabiam e, por estarem estudando geometria, pedimos que também o ilustrassem.

Dos 120 alunos, 48 entregaram as atividades. Percebemos, no quesito vocabulário, que as palavras listadas eram comuns e as principais foram matemática, senoidal, euclidiana, ortodoxos, incógnita, ápice, exegetas, pitagórico, ortogonal, rombóide, trapezóide, secante, monotonia, concêntricos e espúrio. Dessas palavras, ortodoxos, exegetas e espúrio não são diretamente ligadas à matemática. Entre as 48 atividades entregues, percebemos que praticamente os alunos representaram as mesmas figuras, entre elas o triângulo, o retângulo, o círculo, o losango e o quadrado. E todos eram pertinentes ao contexto. Surpreendeu-nos o baixo número de participantes. Por que só 48 respostas (40%) quando o assunto estava sendo diretamente abordado em sala de aula pela professora, os alunos tinham conhecimentos sobre os conteúdos expostos na poesia e podiam consultar livros e pessoas para solucionarem as propostas?

A partir desse momento, instituímos que os alunos nos

entregassem por escrito todas as palavras cujo significado eles desconhecessem e que fossem encontradas no livro de matemática. Toda semana passávamos nas salas coletando as palavras e listando-as em ordem alfabética. Transformamos as dúvidas em verbetes e criamos um "Dicionário Ilustrado de Matemática", que já pode ser usado como instrumento de consulta para o aluno dessas séries e encontra-se em fase de reelaboração, para atender também aos alunos de sexta e de oitava, com os quais não havíamos trabalhado. Esse dicionário contém explicações para as principais dúvidas vocabulares da quinta e da sétima séries de acordo com a demanda de busca de significado pelos alunos. Os principais verbetes eram também colocados em cartazes e afixados nas respectivas turmas.

Pelo fato de, teoricamente, dominarem as quatro operações, oferecemos aos alunos da quinta série o enigma dos quatro quatros, como os anteriores, retirado de Malba Tahan: Utilizando o número quatro, num arranjo de quatro e operações matemáticas conhecidas, o aluno deveria formar o maior número de números possível, por exemplo: (4+4) x 4-4 = 28 e (4 x 4-4) / 4 = 3. Essa proposta foi oferecida porque, embora os problemas de quebra-cabeças sejam repetitivos e a aprendizagem da grande maioria dos conteúdos a eles relacionada acabe acontecendo por ensaio e erro e, portanto, de forma bastante mecânica, eles representam, normalmente, atividades nas quais os alunos têm oportunidade de descoberta e funcionam como brincadeira.

Também nesse momento o resultado de entrega foi pequeno. Percebemos, no entanto, que, depois de colocarmos os resultados até a formação do número vinte, na parede do corredor, muitos dos alunos os copiavam interessados. Isso nos leva a perceber que talvez a auto-confiança do aluno não é suficientemente alta para que ele se disponha a entregar seu trabalho e arriscar a errar, embora possa ter-se interessado pela atividade. Acostumados a serem avaliados e receberem pontos para passarem de ano, torna-se conveniente para os estudantes, nessa situação, esperar pelo resultado, já que nossas atividades não lhe diminuíam nem acrescenta-

vam outra coisa senão o prazer da tentativa da descoberta. Normalmente, em sala de aula, diante do dever não feito, torna-se fácil para o aluno o argumento de que não sabia resolver ou que se esqueceu. Também atividades desafiantes como essa que oferecemos, porque exigem pensar e não têm como objetivo imediato a atribuição de nota, encontram pouca aceitação. Imaginamos que, pelo fato de memorizarem a tabuada e as fórmulas de modo mecânico e, por isso, menos significativo, os alunos muitas vezes não sabem quais fatos usarem na resolução de um certo problema.

Pelo mesmo motivo, propusemos o quadrado mágico, primeiro com 12 e depois com 16 números, para que estabelecessem alguma leitura lógica da relação entre os números do quadrado, isto é, que percebessem que somando-se os números na mesma linha ou coluna, obter-se-ia o mesmo resultado. Em seguida, pedimos que eles construíssem um outro quadrado mágico. Nas quintas séries, dos 120 alunos, 37 entregaram. Desses 37, 31 perceberam a lógica estabelecida. Percebemos, novamente, um número muito pequeno de entrega das atividades. Na verdade, esse "insucesso" levou-nos a refletir e concordar com Edmar Rabelo que "apenas possuir conhecimentos matemáticos não é suficiente para resolver problemas" (Rabelo, 2002, p. 26), embora admitamos que, para esse tipo de atividade, é necessário o aluno ter algum conhecimento que possibilite a resolução, no caso, o conhecimento das quatro operações e sabemos que isso havia sido insistentemente trabalhado pelos professores.

A mesma atividade relacionada ao quadrado mágico, ao ser entregue aos alunos de sétima série, obteve uma acolhida maior. Dos 140 alunos, 50 entregaram respostas, entre as quais, 48 alunos perceberam a lógica do quadrado.

Ao comentarmos esse resultado com uma das professoras da sétima série, ela nos relatou que havia falado, no ano anterior (na sexta série), a respeito dessa atividade e que vários alunos já a conheciam. Talvez pelo fato de conhecerem o quadrado, os alunos tenham demonstrado disposição em responder.

Outra atividade proposta aos alunos da quinta série,

aproveitando as aulas de Desenho Geométrico, foi que, livremente, desenhassem ambientes com os quais eles convivem e neles apontassem a presença do uso de figuras geométricas canônicas, tais como círculos, quadrados e retângulos. Com essa atividade observamos que de 120 alunos, 5 responderam (4%); dessas 5 respostas, apenas 3 correspondiam à proposta.

Tratava-se de uma tarefa fácil de ser executada. Por que poucos a realizaram? Sabemos que a pessoa aprende, basicamente, por meio de suas próprias ações sobre os objetos do mundo, construindo suas categorias de pensamento e, ao mesmo tempo, organizando e compreendendo o seu universo. Pareceu-nos que os conhecimentos adquiridos sobre as formas matemáticas não estavam sendo percebidos como representantes do mundo real, mas sim como desenhos isolados presentes nos livros, mas não aplicáveis, isto é, os "conhecimentos" básicos da geometria pareceram-nos uma artificialidade no modo de perceber o mundo pelos alunos. Uma explicação pode ser que

> além de verem a matemática como um mito, é perceptível um "descaso" em relação à busca de alternativas para o seu ensino, o que contribui para a dificuldade que normalmente os professores têm em trabalhar com esse conteúdo nas séries iniciais do primeiro grau. E, conseqüentemente, por sentirem essa dificuldade, investem pouco em tais buscas. Este é um ciclo vicioso que precisa ser rompido. (Rabelo, 2002, p. 17).

Em parte, isso pode ser conseqüência do fato de que o ensino de geometria passou nas últimas décadas por uma profunda transformação, alcançando pólos extremos: da profunda abstração axiomática, em muito influenciada pelo grupo Bourbaki, ao estado de redução simplória a cálculos mecanicamente repetidos.

O aluno não está habituado a construir seu pensamento e suas observações, devido ao método prático e tradi-

cional de ensino. Esse tipo de percepção do mundo torna-se mais aguçado quando o indivíduo é convidado, em várias situações cotidianas, a encontrar soluções para suas dificuldades. O resultado dessa percepção torna-se um constructo natural e individual que auxilia na compreensão das explicações matemáticas e da racionalização da representação do mundo inerente à ciência matemática. "O ensino, de um modo geral, está baseado em um modelo de educação que trata o conhecimento matemático como um conjunto de fatos, leis e fórmulas prontas, fechadas e de difícil compreensão, não admitindo mudanças." (Rabelo, 2002, p. 18). O uso indiscriminado da abstração na matemática, em que os conceitos matemáticos são objetos, por si só, deslocados de um contexto real e de que as teorias matemáticas são frutos apenas de um encadeamento formal de idéias promovem, dentre outros danos, a impossibilidade de perceber as aplicações e as interações entre a matemática e as outras ciências ou os problemas de ordem prática. Isso leva os alunos ao desinteresse por atividades que exijam raciocínio e pesquisa. Eles desistem com mais facilidade e talvez seja por isso que nossa proposta para que solucionassem os dois enigmas (o das pérolas e o das maçãs), retirados de Malba Tahan, tenha obtido poucas tentativas de respostas.

Quando se fala em matemática, logo se pensa em cálculos, números, operações. Porém, esse não foi o nosso principal objetivo. Desejávamos promover a interação dos conteúdos ensinados pelos professores à vida prática dos alunos. O fato é que muitos professores se especializam em uma determinada área e, devido à divisão curricular em que os conteúdos se encarceram, eles acabam por se dedicar ao ensino de sua disciplina, embora esse deva abranger por completo os conhecimentos humanos, pois tudo está interligado. Ao tentarmos mediar ou facilitar o acesso à matemática por meio dos jogos, enigmas e problemas, notamos a resistência dos alunos, comprovada pela pouca participação já por nós apresentada.

Se nos basearmos na idéia de que "a Matemática, como expressão da mente humana, reflete a vontade ativa, a

razão contemplativa e o desejo da perfeição estética" (Courant, Robbin, s.d., p. 1), é possível considerar que o comportamento de nossos alunos não nos pareceu condizente com essa forma de ser da matemática. Concordamos que os elementos da matemática são a lógica e a intuição, a análise e a construção, a generalidade e a individualidade, que, embora sejam antípodas, estabelecem o equilíbrio necessário ao desenvolvimento sustentado da matemática como ciência e como saber humano. Sem isso, torna-se praticamente imposto o seu ensino mecânico.

O desinteresse demonstrado pelos alunos nos aponta uma apatia em relação à matemática. É interessante lembrar que, na lista de vocábulos apresentados a partir da Poesia matemática, de Millôr Fernandes, a palavra que mais apareceu entre as desconhecidas e das quais eles não sabiam o significado foi "matemática". E levando em conta que, etimologicamente, matemática significa o que se pode aprender, temos estabelecido um paradoxo. Acreditamos, portanto, que é necessário utilizar narrativas e outros tipos de textos que forneçam informações metamatemáticas, além dos conteúdos curriculares e atividades do livro didático, pois são proveitosas para a melhoria da aprendizagem dessa disciplina.

Somos de comum acordo que os conhecimentos em História da Matemática permitem compreender melhor como chegamos aos conhecimentos atuais, porque é que se ensina este ou aquele capítulo. Com efeito, sem a perspectiva crítica que a história nos dá, a matemática ensinada transforma-se pouco a pouco no seu próprio objeto, e os objetos matemáticos ficam desnaturados: já não são mais do que meros objetos de ensino. Estamos em face do fenômeno da transposição didática, em que o objeto de ensino é o resultado de uma descontextualização, está separado da problemática que lhe deu origem e que faz viver a noção como saber.

O processo de "desistorização", de "despersonalização" do saber é característico da transposição didática. Começa a haver uma reação para reencontrar o sentido do que se ensina e entre os remédios figura a história da matemática. Quando o objeto matemático é extraído de seu

contexto histórico é alçado à condição de mito. Parece que cada teorema é fruto de uma idéia milagrosa que, de estalo, surge e torna-se parte da teoria. É assim com o famoso Teorema de Tales, em que apenas um enunciado formal é apresentado, sem mencionar o problema de ordem puramente prática que ele visava resolver: a medição da altura de uma pirâmide. E em diversos outros resultados canônicos, a desistorização e a descontextualização impedem o processo da descoberta do conhecimento matemático e dificultam a aceitação de notações matemáticas. Na realidade, praticamente toda teoria depende de uma notação adequada e, por isso, via de regra, adotam-se notações sugestivas que carregam consigo sentido intrínseco. Por exemplo, o sinal de igualdade representa a idéia de que não há nada mais igual que dois segmentos de retas paralelas.

A história da matemática pode explicar e antever certas dificuldades de aprendizagem. É natural esperarmos que conceitos que demoraram demasiadamente a serem aceitos matematicamente, tais como os números complexos, por exemplo, têm uma natureza espinhosa e que não seria razoável exigir que os alunos os apreendessem rapidamente. Estudos de Piaget constatam que há certas analogias entre a gênese do conhecimento da criança e da própria ciência. "É chocante constatar que, entre as primeiras a aparecer, há algumas que se assemelham em tudo a certas formas que são atribuídas aos Gregos precisamente na época do declínio das explicações propriamente mitológicas".

As dificuldades encontradas pelos alunos levam a que nos interroguemos, e a história pode permitir-nos imaginar outras estratégias de ensino. Eis o que nos dizia Clairaut a respeito das dificuldades encontradas pelos principiantes em Geometria, quando se faziam debutar, no estilo euclidiano, pelas definições, postulados, axiomas, princípios:

> Algumas reflexões que fiz sobre as origens da Geometria fizeram-me ter a esperança de evitar estes inconvenientes, reunindo vantagens para interessar e esclarecer os principiantes. Pensei que esta ciência, como todas as outras, deve

> ter-se formado degrau a degrau; que possivelmente houve alguma necessidade de dar os primeiros passos e que estes primeiros passos não podiam estar fora do alcance dos principiantes, dado que tinham sido principiantes os primeiros a dá-los. Prevenido com esta idéia, propus-me remontar àquilo que podia ter dado origem à Geometria; e dediquei-me à tarefa de desenvolver os princípios, por um método tão natural que pudesse supor ser o mesmo que os primeiros inventores utilizaram e evitando sempre que possível todas as falsas tentativas que eles tiveram necessariamente de fazer.

Percebemos que o desinteresse dos alunos pela matemática deveria ser combatido. E propusemos algumas metas a serem atingidas nos meses finais do semestre, para aguçar-lhes o interesse: coletivização da matemática por meio da competição, percepção da sua presença no cotidiano, ao ser abordada por meio de outros modos que não os do livro didático, conhecimento de livros de curiosidades e personagens matemáticas e também da história da matemática, incitação para a observação das aulas de matemática para que solucionassem problemas-relâmpago. O objetivo final seria a realização de uma Olimpíada Matemática, em que seria possível apresentarmos e fazer com que os alunos também pudessem apresentar diversas maneiras de aprender e usar a matemática por meio de jogos, leituras, quebra-cabeça e observação do mundo.

Assim, selecionamos, entre os livros disponíveis nas bibliotecas da FEMM, da Escola de Aplicação e da coordenadora do Projeto, livros de narrativas que estivessem relacionados com conteúdos da matemática curricular dos alunos e também livros de enigmas, curiosidades, personalidades matemáticas e folclore matemático. Esbarramos, porém, logo de início com um problema: tínhamos pouquíssimos exemplares. Isso nos levou a uma reflexão: boa parte desses livros, mesmo em pouca quantidade, esteve disponível na biblioteca da Escola de Aplicação e os alunos não os buscaram sem que antes nós os dispuséssemos em empréstimo.

A organização de uma *Olimpíada Matemática* foi pensada para que pudéssemos incentivar os alunos a terem uma participação mais ativa por meio da competição. A partir daí, percebemos uma busca maior dos alunos por contato com a sala em que trabalhávamos para pedir informações, fazer inscrições, entregar trabalhos, pegar livros emprestados e observamos uma participação geral do corpo discente e o corpo docente, superando nossas expectativas. Propusemos um concurso de poesia sobre matemática e recebemos textos interessantíssimos. Embora alguns fossem copiados, a busca da matemática e de sua abordagem por outros meios foi realizada. Mas, mesmo nesse caso, a busca do aluno por esse tipo de texto demonstrou que a competitividade exerce influência na disposição para lidar com a matemática. Nessa oportunidade, consolidaríamos várias atividades desenvolvidas a partir do momento em que instituímos a preparação para o evento.

1. Apresentação e premiação das três melhores poesias da quinta e da sétima séries, antecipadamente inscritas e entregues ao nosso grupo de trabalho.
2. Avaliação da quantidade de leituras feitas pelas turmas, tomando como base o número de empréstimos e o índice de acertos nas atividades relacionadas com o conteúdo desses livros, lançadas no momento da realização da Olimpíada.
3. Avaliação da participação ativa dos alunos nas aulas de matemática por meio de atividades relacionadas com o conteúdo aplicado em classe pelos professores, com a utilização de jogos variados, entre eles bingos e trilhas, cujas respostas estavam relacionadas a cálculos e raciocínios próprios dos conteúdos de classe.
4. Melhoria do índice de interesse dos alunos pelas atividades relacionadas ao evento, considerando-o como um incentivo e um ato coletivo.
5. Apresentação da matemática como atividade prazerosa e útil ao lazer e ao prazer pela descoberta e pelo desenvolvimento do raciocínio lógico.

6. Autoconfiança pelo prazer de acertar mais, porque trabalhariam em conjunto.

Todas as atividades relacionadas à Olimpíada deram bons resultados. A lista de empréstimo da quinta série esgotava sempre os livros disponíveis e, infelizmente, sempre voltava aluno sem o empréstimo desejado, devido à pequena quantidade e variedade de que dispúnhamos.

Lista de livros disponíveis

Livro	Autor	Classificação[3]	Unidades
O homem que calculava	Malba Tahan	1, 2, 3, 4, 5	4
Jogando com a matemática	Oscar Guelli	4, 7	2
Medir é comparar	Cláudio Xavier da Silva Fernando M. Louzada	6	2
Frações sem mistério	Luzia Faraco Ramos	6	2
Frações e números decimais	Marcelo Cestari Terra Lellis Luiz Márcio Pereira Imenes José Jakubovic	6	2
O mágico da matemática	Oscar Guelli	6	
Geometria na Amazônia	Ernesto Rosa	6	2
O segredo dos números	Luzia Faraco Ramos	6	1
Uma raiz diferente	Luzia Faraco Ramos	6	2
Saída pelo triângulo	Ernesto Rosa	6	2
Polígonos, centopéias e outros bichos	Nilson José. Machado	6	1
Os números governam o mundo	Malba Tahan	4, 2, 3	1
Como encontrar a medida certa	Carlos Marcondes	6	1
Aventura decimal	Luzia Faraco Ramos	6	1
Alice no país dos enigmas	Raimond M. Smullyan	4, 1, 7	1
Encontros de 1° grau	Luzia Faraco Ramos	6	1
História dos sinais	Luzia Faraco Ramos	6	1
História da equação do 2° grau	Oscar Guelli	6	1
O que fazer primeiro	Luzia Faraco Ramos	6	1
Curiosa matemática	Vários autores	4, 3, 2	1
	Total		T: 31

Propusemos aos alunos a leitura de livros relacionados com a matemática por vários motivos já explicitados e também por outros motivos. Primeiro porque percebemos que esses alunos não demonstravam tanto desinteresse para ler outros textos oferecidos e responderem ao que era pedido quanto quando eram ligados à matemática ou a raciocínio lógico. Segundo porque, quando indicamos atividades como o quadrado mágico, o enigma com os soldados, o problema das pérolas e o das maçãs e o desafio dos quatro quatros, indicamos a bibliografia, falando um pouco sobre Malba Tahan. Vários quiseram conhecer o livro *O homem que calculava*, que foi o mais procurado, junto com *Os números governam o mundo*. Terceiro, porque acreditávamos que, por meio de narrativas metamatemáticas, o interesse por essa ciência pudesse ser aguçado pelo conhecimento de sua história e curiosidades ou por meio de narrativas.

Os textos metamatemáticos não têm o objetivo de "ensinar" a matemática curricular, mas têm a intenção de despertar interesse pelo seu conhecimento e de sua história. Conhecer a história da matemática, ler obras metamatemáticas, escrever e ler diversos textos metamatemáticos no dia a dia permite tentativas de pôr de pé situações didáticas mais pertinentes para conseguir aprendizagens, graças ao conhecimento que se pode ter sobre a origem da noção a ensinar, sobre o tipo de problema que ela visava resolver, as dificuldades que surgiram e o modo como foram superadas. Para essa nossa ênfase na prática da leitura e produção do texto como auxiliar do prazer e do gosto pela aprendizagem da matemática contamos, ainda, com um endosso muito mais forte do que todo discurso pedagógico que possamos formular: foi uma das atividades que mais despertou interesse de participação pelos alunos que, avidamente, tomaram emprestado e leram aquilo que tínhamos disponível, esgotando nos dois dias de empréstimos semanais, todo nosso estoque: faltava livro. Aliás, o planejado era haver empréstimo apenas uma vez por semana. O aumento para dois dias de empréstimo na semana se deveu devido à pouca quantidade de livros, à procura intensa desses para leitura e à necessida-

[3] A classificação dos livros obedeceu aos seguintes critérios:
1) Narrativas de histórias matemáticas
2) Narrativas de histórias sobre a matemática
3) Narrativas sobre personalidades da matemática
4) Narrativas sobre curiosidades da matemática
5) Narrativas com atividades da matemática próprias do cotidiano
6) Narrativas paradidáticas, próprias para o ensino da matemática
7) Jogos matemáticos

de de rotatividade das obras, entre os alunos.

A importância da leitura de textos metamatemáticos é evidenciada pela narrativa de Paul Sing em *O último Teorema de Fermat*, quando o escritor narra um acontecimento na vida de Sophie Germain, uma das mulheres que mais contribuição deu à matemática. Quando jovem, Sophie Germain leu que "Arquimedes, durante a invasão romana em Siracusa, estava tão entretido, estudando uma figura geométrica desenhada na areia da praia, que deixou de responder a uma pergunta de um soldado romano e, por isso, foi morto com uma lança". (Singh, 1999, p. 118). Ela concluiu que se alguém se envolvia tanto e tão integralmente com a matemática a ponto de ser morto, essa ciência devia ser o assunto mais interessante do mundo. Isso decidiu qual seria sua única ocupação na vida: dedicar-se à matemática.

No livro *Em defesa de um matemático*, Hardy, o autor, também confessa ter a literatura sido inspiradora de seu interesse em ser um vencedor em matemática, quando relata que, aos quinze anos, suas ambições se tornaram mais aguçadas devido a sua leitura de um livro, *A Fellow of Trinity*, de Alan St. Aubyn, que tratava da vida universitária em Cambridge. Ali dois alunos e seus perfis de estudantes são contrapostos e Hardy se identifica com o vencedor, Flowers, que se tornaria um *fellow*, e não com o perdedor, Brown. Isso, associado a uma predisposição anterior de Hardy pela ciência exata, fez com que se interessasse em participar dos torneios matemáticos e ele se tornou um dos maiores matemáticos do último século.

O sucesso obtido na participação dos alunos na olimpíada matemática demonstrou que é preciso incitar as crianças à prática cotidiana da lógica e do raciocínio matemático como atividade prazerosa e deve-se incitá-los a achar a solução por meio próprio, e só depois, conduzir os que não alcançaram a certo tipo de raciocínio e, conseqüentemente, à resposta adequada ao problema. Nossas atividades não forneciam as fórmulas, o professor deve evitar dar a resposta gratuita, mas sim procurar levar o aluno ao raciocínio para encontrá-la. Quando o professor dá a resposta, perde-

se para o aluno parte do evento da incitação, seu cérebro se aquieta e há menos produção de conhecimento. Saber não é conhecer. O mesmo aluno que agora sabe a resposta de um certo problema, pode conseguir usar o mesmo raciocínio para solucionar outro problema. É possível deduzir que o desinteresse inicial pelas nossas propostas tenha sua fundamentação nesse pressuposto enraizado na prática do ensino em geral, não só da matemática, mas de todos os conteúdos escolares, de forma mais prazerosa.

Deve-se evitar a tendência de transformar o ensino da matemática em treinamento para provas. É preciso incentivar o aluno a tentar criar possibilidades de se chegar a respostas utilizando estratégias próprias, evitando dar-lhes, como prática do conhecimento, métodos e fórmulas prontos. Esses recursos devem ser utilizados como sistematizações das propostas de solução dos alunos. Fornecer aos alunos outras fontes de conhecimento da matemática pode tornar-se excelente auxiliar dos professores para aliviar-lhes a angústia de perceber que, embora se esforcem para que obtenham bons resultados em sua prática de sala de aula, notam que esse esforço não alcança grande parte dos alunos.

É imprescindível afirmar que a Escola de Aplicação conta com um conjunto de profissionais que tem alcançado resultados entre os melhores no ensino fundamental em Sete Lagoas, além de estar constantemente aberta a interferências pedagógicas inovadoras por meio de projetos como a *Oficina da Palavra*, que integram a teoria e a prática para licenciandos da FEMM, com o objetivo de auxiliar na construção de estratégias produtivas de ensino. Constatamos que mesmo entre professores zelosos, conscientes, empenhados, conhecedores das informações sobre o conteúdo e abertos a práticas produtivas de ensino, restam ainda resíduos da prática de fazer o aluno adaptar-se à matemática e, pelo que percebemos, é necessário que nós a adaptemos ao aluno para que ele possa pensar sobre ela. O número de alunos por turma e a urgência em cumprir os conteúdos programáticos necessários à continuidade da vida escolar impedem que sejam testadas formas menos tradicionais de lidar com a matemática, prin-

cipalmente as que funcionam como lazer e demandam uma alteração significativa das práticas vigentes. Isso pode não ser atraente para os estudantes de hoje, contaminados por atividades cada vez mais sedutoras como os vídeos-game, a televisão, o cinema e outros. Estratégias mantidas pela FEMM, como a *Oficina da Palavra*, aliadas ao cotidiano dos professores, podem funcionar como intermediário da prática dos conhecimentos curriculares e a vida, promover alegria e atrevimento dos alunos para a prática da matemática, desvinculando as atividades relacionadas a essa ciência do propósito principal de fazer provas e passar de ano, enquanto oferecem oportunidades para a contextualização dos conhecimentos adquiridos e a descoberta do prazer.

Referências

CHANGEUX, Jean-Pierre; CONNES, Alain. *Matéria e pensamento.* Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1996.

COURANT, Richard. ROBBIN, Herbert. *O que é a matemática?* São Paulo: Civilização Brasileira, s. d.

DOXIADIS, Apostolos. *Tio Petros e a Conjectura de Goldbach*: um romance sobre os desafios da matemática. Trad. Cristiane Gomes de Riba. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GALILEU. Ano 8, n. 94, maio 1999.

TAHAN, Malba. *O homem que calculava.* 55. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARDY, G. H. *Em defesa de um matemático.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SINGH, Simon. *O último Teorema de Fermat.* Trad. Jorge Luiz Calife. São Paulo / Rio de Janeiro: Record, 1999.

WEIL, Pierre et. alli. *Rumo a nova transdisciplinaridade*: sistemas abertos de conhecimento. São Paulo: Summus, 1993.

RABELO, Edmar Henrique. *Textos matemáticos.* Produção, interpretação e Resolução de problemas. 3.ed.ver. e ampl. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Ensino de História com museu: relato de experiência

Bruno Flávio Lontra Fagundes *

* Historiador (UFMG), pós-graduado em Letras (UFMG). Atualmente, é professor do Curso de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas. E-mail: bflf@uol.com.br

Dedico este texto aos alunos do então quinto período de História.

Resumo

Este artigo diz respeito à visita feita ao Museu Mineiro, em Belo Horizonte, pelos alunos do 5º período do Curso de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas, em abril de 2005, na disciplina História de Minas. É um relato da preparação da visita desde a sala de aula até o retorno dos alunos à escola, descrevendo aspectos da elaboração da visita entre professor e coordenadora educativa do museu e observações sobre o desenrolar das atividades desenvolvidas.

Abstract

This article concerns to a visit to the Mineiro Museum, in Belo Horizonte, in April 2005, made by FEMM's students of History at the Fifth Period, who attended the discipline História de Minas from the course of History at those school. This article is a report of the preparation of the visit since the classroom until the return of the students to the school, describing aspects of the elaboration of the visit between teacher and Mineiro Museum's educational coordinator and making some observations about the development of the activities realized there.

Este texto é um relato de uma visita a museu com fins educativos, realizada por alunos do quinto período de um curso superior de História, e inspirada por discussões e práticas no campo educacional e museal sobre a importância da relação escola-museu, a utilização de espaços formais e não-formais como espaços de formação e as vantagens cognitivas do ensino de História mediado por objetos do passado guardados em museus. Este relato busca dar notícia de aspectos significativos de interatividade acontecidos durante a visita, destacar lances circunstanciais ligados à execução das ativi-

dades desenvolvidas e especular sobre benefícios cognitivos da prática realizada. A visita foi ao Museu Mineiro, em Belo Horizonte, e realizada num sábado, 9 de abril de 2005.

Antes, convém informar sobre os alunos do curso e a faculdade. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas (FAFISETE) – que tem como mantenedora a Fundação Educacional Monsenhor Messias (FEMM) –, em que está o curso de História, é uma faculdade do interior de Minas Gerais, de uma cidade localizada a 77 quilômetros de Belo Horizonte, com alunos que, em sua grande maioria, trabalham o dia inteiro e estudam à noite, alunos que, normalmente, quando têm tempo para atividades extra-classe, têm-no aos sábados. São alunos que moram em Belo Horizonte, Sete Lagoas e cidades vizinhas, fazem o percurso trabalho-faculdade-casa todos os dias, cuja idade varia de 19 a 50 anos. Esteve presente na visita cerca de metade dos alunos. Alguns não indicaram por que não iriam e outros informaram que estariam trabalhando no dia.

Durante os dias que precederam a visita, em sala de aula, disse aos alunos que iríamos "aprender história no Museu Mineiro" com as atividades organizadas pelo setor de Ação Educativa daquela instituição, e não "fazer um passeio" – embora, a meu ver, num certo sentido, seja disso que se trata para os alunos, se tomarmos "passeio" numa acepção de anti-sala de aula entendida como lugar de restrições, hierarquias e dirigismos.

Para a visita, marcamos de nos encontrarmos em Belo Horizonte, às 10 horas da manhã, num outro museu da cidade, o Museu Histórico Abílio Barreto, lugar onde não houve visita planejada, mas que seria apenas o local do encontro para se aproveitar o dia, já que o Museu Mineiro só poderia ser visitado à tarde, porque a coordenadora das atividades durante a visita estaria indisponível na parte da manhã. O encontro no Museu Abílio Barreto serviu – ao que tudo indica – como uma espécie de aperitivo para a pauta do dia, momento descontraído. Ali, os alunos viram a exposição sobre "Imigrantes em Belo Horizonte", tomaram um café e tiveram a oportunidade de estar num espaço extrema-

mente agradável, arborizado e amplo, brindado pelo acervo arquitetônico de duas edificações históricas importantes: a casa velha do século XIX mineiro, sede da então Fazenda do Leitão – única casa remanescente do arraial do Curral Del Rei, onde foi construída a nova capital, no fim do século XIX – e o anexo moderno do museu. Tiraram-se fotografias. Creio que o encontro no Museu Abílio Barreto tenha, de certa forma, repercutido positivamente em prepará-los para a atividade da tarde, que é a atividade que será tratada aqui. Todas essas "saídas", pelo simples fato de serem "saídas de sala de aula", acabam atuando como fortes rituais de desierarquização e socialização. Ao meio-dia, alunos e professor se deslocaram para as imediações do Museu Mineiro, a fim de almoçarmos antes das atividades da tarde, que se estenderiam das 14 às 16 horas.

A visita ao Museu Mineiro foi planejada dentro da disciplina História de Minas, e pode ser separada em quatro momentos:

1. um primeiro momento em sala de aula, quando foi feita uma atividade preparatória da visita. Duas aulas antes, os alunos foram convocados a trazer qualquer objeto pessoal, em qualquer suporte material, que julgassem ser um objeto de museu. "Trazer para sala de aula qualquer objeto que seja digno de estar num museu que você imagina, e dar um nome para esse museu" foi mais ou menos esse o modo como a atividade foi enunciada; essas aulas foram seguidas, imediatamente, por outra que foi uma espécie de organização conceitual, feita pelo professor, do que teriam sido os critérios e parâmetros que guiaram os alunos na escolha dos objetos para o museu imaginado;
2. um segundo momento de entendimento entre o professor e a coordenadora da ação educativa do Museu Mineiro, com quem, durante quase 15 dias, discuti e rediscuti o formato das atividades a serem realizadas. Esse momento não se esgotou nele, porque:

3. no terceiro momento, o do desenrolar da visita, houve mudanças *in loco* de pontos e passos das atividades, mudanças de rota forçadas por fatores ambientais imprevistos e reconceituações programáticas dos passos da visita só refeitas no calor da hora;
4. por fim, um momento de retorno à sala de aula, em que professor e alunos repassaram as lembranças da visita, viram fotografias e discutiram dois textos, um sobre Ação Educativa em Museus, trabalhado em forma de gincana, e outro, o texto constante do catálogo da exposição permanente do museu, a "Colecionismo Mineiro"[1], quando os alunos puderam discutir o que havia sido visto e puderam se certificar da lógica das coleções componentes do acervo visitado no museu.

[1] Os textos foram "Práticas Culturais e Práticas Escolares: aproximações e especificidades no Ensino de História", de Lana Mara de Castro Siman, e "Colecionismo Mineiro", de Letícia Julião.

Antes de considerar a visita propriamente, preciso expor com brevidade o motivo pelo qual a atividade foi concebida no interior da disciplina História de Minas, a fim de localizar a pertinência das atividades planejadas para o museu.

Na disciplina História de Minas, trabalhei com os recortes consagrados da história mineira e brasileira – a saber, colonial, imperial e republicana –, porém a maneira que escolhi para recuperar os períodos históricos no tempo foi orientada por dois vetores que chamei de "vetor da ruptura" e "vetor da continuidade". Para o estudo da História de Minas, o que isso quer dizer? Significa que recupero os períodos da história analisando-os em sua especificidade de realidades marcadamente temporais, delimitadas no tempo pelos grandes marcos da história brasileira. Porém – e aqui entra o segundo vetor – todas essas épocas são atravessadas pela realidade de uma leitura da história mineira, por uma *construção discursiva sobre Minas Gerais* formulada nos inícios da república brasileira e concretizada nos anos 30 do século XX, com a criação dos órgãos oficiais do Patrimônio Histórico Nacional, os DPHANs e o SPHAN – construção discursiva que é mediação entre o passado propriamente dito e aquele

que pretende conhecê-lo. Esse texto de discurso que dá a ler a história mineira pode, aos desavisados, induzir as realidades passadas pela lente das imagens da memória muito mais do que pela observação das realidades propriamente ditas.

Esse discurso de memória é tão forte que pode gerar posturas diante da história mineira capazes de desviar a atenção dos alunos da diversidade histórica sem que se perceba o duplo jogo entre tradição e mudança, narrativas homogeneizantes e plurais, unidade e fragmentação. Na disciplina História de Minas, escolhi ver a história por esse duplo jogo, sustentando a dimensão construída da história mineira pelo discurso da mineiridade. Propus-me a desconstruir o discurso, que não é nada mais nada menos que investigar o quanto esse texto de memória – muitas vezes tomado como "a" história de minas – foi historicamente construído e é constantemente reafirmado, atendendo a interesses, jogos de força e de poder com todos os efeitos e habilidades cognitivas e indutivas que têm os discursos para fazer ver o que não é por aquilo que poderia ter sido. Perceber isso através do Museu Mineiro era meu objetivo primeiro com a visita.

Pois bem, entendido isso, era hora de "usar" o museu pedagogicamente, como meio para ensinar a desconstrução pelo contato direto com os materiais do passado, sem os mediadores pedagógicos recorrentes, como livros e/ou textos de análise, sala de aula, instituição escolar com sua organização própria dos saberes. Hora de usar o equipamento didático-histórico-cultural *museu*, capaz de auxiliar-nos para ver o caráter construído de certa história mineira, para que, daí em diante, avançássemos até a diversidade de realidades e de discursos possíveis sobre a história de Minas. E olha que esse não é objetivo fácil de alcançar! Muitos alunos são recalcitrantes à idéia de uma história mineira fora do tempo colonial e reagem, de maneira direta ou subliminar, ao que seria uma heresia de quem tenta ir além do século XVIII do belo Barroco, das insubstituíveis igrejas e casario coloniais, da realidade mineradora e "tiradentiana". Assim mesmo, era preciso ir além. E aí entra o Museu Mineiro e a visita que fizemos. Entendia eu que as coleções do acervo

do museu, cada uma formada em diferentes épocas históricas, ajudariam a chegar às motivações de todos aqueles que organizaram a memória de Minas um dia, os interesses que selecionaram e excluíram/incluíram na história o que deveria ser musealizado e tornado memória, instituindo o que seria "a" memória de Minas. Ou seja: acreditei que o museu pudesse servir para fazer perceber esse dispositivo de memorialização.

O Museu Mineiro contém três grandes coleções formadas em épocas históricas bem próprias – a "Coleção Arquivo Público Mineiro", feita ao longo do século XIX, uma coleção de objetos e peças raras ao estilo etnológico – a barroca "Coleção Geraldo Parreiras", um engenheiro que, na esteira das políticas públicas para o patrimônio, nos anos 50 adquiriu peças sacras e mobiliário do tempo de Minas colonial – e a "Coleção Pinacoteca do Estado", dos anos 90, que colocou o museu no curso das mudanças de percepção da função dos museus na sociedade, que memórias podem conter, que atividades podem ofertar e a que públicos podem se dirigir. É nesse processo que museus e escola descobrem vocações educativas a serem desenvolvidas em atividades conjuntas.

Mas como foi a visita propriamente dita?

Fui antes ao museu discutir com o setor de Ação Educativa meu objetivo. Depois de me advertirem de que a visita não deveria ser um "mero passeio", começamos a falar da forma que ela deveria tomar. A coordenadora é historiadora e trabalha no setor educativo do museu, e a ela expus a visita no contexto da disciplina História de Minas, no curso de História da faculdade. De início, acertamos que eu queria que os alunos vivenciassem o que é proposto para alunos de ensino fundamental e médio quando vão em visita ao museu, e não uma visita que fosse para se discutir fundamentos pedagógicos das atividades normalmente ali desenvolvidas. Eu esperava que houvesse, como momento final, um instante de reflexão sobre a validade pedagógica da experiência. Durante 15 dias, aproximadamente, eu e a coordenadora, por encontros, telefonemas e *e-mails*, discutimos a partir de um formato do que seria a "visita ideal": as atividades tinham

de acontecer em 2 (duas) horas, pois o museu, no sábado, fecha às 16 e os alunos chegariam em torno das 14. Eu e a coordenadora pensamos, num primeiro momento, que a visita pudesse se organizar assim:

1. Chegada às 14 horas, apresentação pela coordenadora do que seria aquela tarde e primeira atividade no pátio do casarão sem que os alunos mantivessem um primeiro acesso ao casarão e ao acervo. A partir de fotografias de peças do acervo fixadas em pequenas tábuas de madeira, a atividade constaria do desenvolvimento de uma história para os objetos retratados, a fim de que, depois, no contato com as peças, as histórias "criadas" fossem cotejadas com a história verdadeira das peças. Essa atividade seria realizada com os alunos sentados em cadeiras de plástico espalhadas pelo pátio, cadeiras com que o museu costuma trabalhar em situações de visitas dirigidas de escolares. Após essa primeira atividade é que o acervo estaria liberado para os alunos;
2. Depois, após uma caminhada espontânea no acervo, sem caminho programado, seria desenvolvida uma atividade com os alunos, em pé ou mesmo sentados, no próprio ambiente de cada uma das três salas das coleções. Na sala da "Coleção Pinacoteca do Estado", aconteceria uma atividade já regularmente desenvolvida com os alunos que visitam o museu, qual seja: a partir da tela a óleo *A má notícia*, eles criariam e escreveriam uma história para o que imaginavam ser a representação na tela. Depois de feita a história, todos iriam para o pátio contar o que imaginou para o quadro, após o que a coordenadora contaria a "história verdadeira". Eu imaginava que nas outras salas da coleção os alunos também contassem histórias, mas sem escrevê-las;
3. Para fechar a visita, supus um bate-papo sobre aspectos pedagógicos.

Assim, de todo o conjunto, exceto a atividade com a tela a óleo – que articulava o ato de escrever ao de falar –, todas as demais atividades seriam apenas de falar. Era esse o roteiro inicial, e o tempo todo eu e a coordenadora estaríamos de prontidão para responder e/ou tirar dúvidas, conversar, dar curso aos comentários dos alunos sobre o que observavam. Durante a semana, poucos dias antes, liguei para a coordenadora e pedi que abortássemos uma das atividades previstas para uma das salas das coleções, deixando que os alunos ficassem menos atarefados. Argumentei que na minha cabeça a visita estaria ficando muito dirigida. Sugeri que suprimíssemos a tarefa da sala do Barroco, que considerei redundante. A coordenadora concordou comigo.

Bem, esse foi o planejamento, e agora vou ao que aconteceu.

Logo de início problemas ambientais e de circunstância se apresentaram. A maior parte dos alunos tinha demorado a encontrar um lugar de almoço antes da visita, a hora avançava, e a alternativa foi eles escolherem um lugar próximo ao museu que estava oferecendo um "prato feito" de feijão tropeiro. Já era quase 1 hora, os alunos tinham tomado café às 7, 8 horas da manhã, muitos deles vinham do interior, e creio que o feijão tropeiro foi o prato que caiu bem com a fome que traziam. Havia mais dois detalhes ainda: fazia muito calor e os alunos já chegaram ao museu um pouco atrasados. Isso poderia afetar a lógica e o roteiro das ações, rebatendo na programação inicial. Por um momento, temi! Ainda mais porque estava prevista uma atividade a ser feita no pátio antes de os alunos entrarem no museu e isso não poderia frustrar a expectativa natural que os alunos têm em qualquer visita a museus de quererem logo ir à exposição? Como iam conseguir ficar no pátio, onde batia um tremendo sol, falando e parados naquela "lombra" de depois de almoço de feijão tropeiro? Era um sábado de sol forte, sol alto no pátio com alguma sombra, e as salas de exposição estavam muito quentes também, sem a climatização necessária.

Os alunos foram chegando e sendo recebidos no pátio

com bancos de plástico dispostos em grupos para a primeira tarefa. Depois que todos se sentaram, a coordenadora foi explicando o que iria ser feito com pequenas tabuletas de madeira onde havia retratos das peças que viriam depois. Em rodas, e divididos em pequenos grupos, a partir de uma tabuleta, cada grupo tentaria enquadrar o objeto retratado numa história, que seria contada depois por um aluno escolhido. Os alunos tinham acabado de almoçar, e à medida que a atividade se desenvolvia, eu ia acreditando que estavam frustrados, principalmente porque não iam à exposição logo de cara. Aquela primeira atividade não poderia ficar para depois do contato com o acervo?

Ainda em relação à atividade, minha desconfiança aumentava mais à medida que a coordenadora explicava a tarefa, pois ela se dirigia aos alunos como se estivesse falando com as crianças de escola fundamental que costumam visitar o museu. Foi essa a sensação que tive num primeiro momento. De um jeito infantil, com palavras e expressões como "muito bem, crianças...", "tenho certeza de que os meninos e meninas vão fazer uma historinha bem bonitinha", fui começando a pensar: "putz, ela tá tratando o pessoal com infantilidade, o pessoal tá incomodado porque tem uma tarefa a fazer antes de ir ao que mais queriam, e ainda mais nesse sol, depois de um feijão tropeiro!!!".

A atividade foi se desenrolando e os alunos pareciam repetir "gracinhas" e motivos da sala de aula, com o acréscimo do uso da imaginação incorporada ao processo de reconstituir a história pelo contado com um material pedagógico que não deixava de ser uma "fonte histórica" naquele momento e que a sala de aula não tem: as tabuletas de madeira onde estava o retrato de uma peça de museu. Logo depois, os alunos veriam "ao vivo" o objeto que acabaram de ver em fotografia. Era a história viva que apareceria. Quando acabou a atividade, dei graças a Deus, e tudo parecia certo. A impressão que eu tivera, sobre uma suposta reação dos alunos à atividade, me foi desfeita dias depois, quando, em sala, comentei com eles, que me disseram que eu estava enganado, que eles acharam tudo legal. Será?

Feita a primeira tarefa, os alunos então partiram livres para o acervo. Esse ínterim foi importante para que eu pudesse ir conversando com a coordenadora sobre o que estava vendo e sobre minhas impressões. Preocupado com a hora que avançava, resolvemos que todas as demais tarefas nas salas das coleções seriam suprimidas, que ficaria apenas a tarefa do quadro *A má notícia.* Foi então que pensei numa atividade que não havia sido pensada antes: uma forma de os alunos afixarem as histórias que seriam escritas para o quadro em algum lugar do museu para ficar de exposição, a fim de que eles pudessem "entrar no museu", já que eu acreditava importante que percebessem (perceberam mesmo?) o sentido do ato de "pertencer à história" quando você pertence ao museu. Afinal, era disso que, no escopo da disciplina História de Minas, estava sendo problematizado: a força com que as memórias se tornam "a" memória quando privilegiadas pela instituição "museu", fixadora e apresentadora de uma história oficializada, meio "chapa branca", digamos. Eu queria, exatamente, problematizar o fato de os museus, ao longo da história mineira, terem sido fundamentais para se fixar uma memória barroca e colonial sobre Minas Gerais.

A coordenadora, então, me disse que "sim, sim", que havia uma sala pequena, com quadros de plástico normalmente usados para atividades desenvolvidas com escolares em visita ao museu que poderiam ser usados para os alunos fixarem as histórias que escreveriam. Algo a título de "Memória da visita dos alunos de História da FEMM ao Museu Mineiro". "Vocês são história. Vocês vão entrar para o museu", é o que imaginava dizer aos alunos e poder fazê-los perceber isso. Na pequena sala, os alunos fixariam suas histórias num quadro usando cola ou durex. Ficamos acertados, eu e a coordenadora, dessa tarefa não-planejada, resolvida no curso das atividades, mas evitamos anunciá-la antes.

A visita continuava, com os alunos percorrendo o acervo livremente, e na sala do Barroco foi a única vez em que solicitei que lessem um determinado quadro de apresentação da exposição sobre a criação do SPHAN. Após um tempo

de visita, medido pelos alunos como suficiente para passar pelo acervo, fomos então à atividade planejada com a tela *A má notícia*. Após verem o quadro, desceram para um outro pavimento do prédio, lugar onde escreveriam o que imaginavam para a tela. Escrevi também minha história, porque também não conhecia a história do quadro. Essa atividade foi realizada num *hall* de pedra que é a entrada do museu, onde havia dois pequenos bancos e um balcão de atendimento. Ali os alunos se espalharam e, com papel e canetas de cor, iam imaginando o que seria uma boa história para a tela.[2]

Apesar de não ser uma sala devidamente preparada para atividades, sem mesas e cadeiras, com dois bancos compridos pequenos e um balcão de recepção, mesmo assim os alunos se ajeitaram: uns se apóiam no próprio banco, outros escrevem em pé sobre o caderno, outros se amparam no balcão, outros mesmo sentam no chão e escrevem. Esse foi um momento para que eu e a coordenadora conversássemos sobre o que houvera até ali. É quando os alunos, mesmo concentrados sobre "o escrever a história para ser lida", não deixam de olhar o que o outro está escrevendo, começam a brincar, fazer gozações, criar expectativas sobre o que vão ouvir e ler logo depois: "nossa, minha história tá doida demais"; "olha, se tiver um campeonato de qual é a melhor história, vou ganhar de qualquer uma"; "minha história é a melhor". É o que se ouve durante a atividade.

De certa forma, inserida nesse instante da visita, a atividade parece estratégica: ao longo da visita, após "ver e contar", falando uns com os outros, os alunos vão então escrever, e "escrever para ler" suas histórias individuais contadas para todos. É um momento em que os alunos se concentram em organizar por escrito suas idéias, com certeza sabendo que elas devem convencer, pelas palavras, por gestos, por tons de voz, a todos os demais. Feita a tarefa no pátio, posso dizer que ela é extremamente saborosa, marcada pela aproximação da "história verdadeira" que será revelada no final pela coordenadora e uma espécie de momento a mais de criatividade para o aluno, que parece estar ali diante da tarefa

[2] A tela a óleo *A má notícia* é a imagem de uma moça que está sentada numa poltrona, com a mão levada ao rosto tampado, tendo no chão, ao lado, uma folha de papel de carta em cena de desconsolo sugerida por alguma má notícia trazida pela carta. A tela é a representação da cidade de Ouro Preto ao receber a notícia de que deixaria de ser a capital de Minas Gerais no final do século XIX.

de fazer acreditar aos outros de que sua história é mais ou menos plausível. Há, claro, aqueles que sabem estar escrevendo "gracinhas", mas que encontram o sabor da atividade exatamente nisso.

Entre risos e muita descontração, a atividade parece que se vai revelando uma atividade que demonstra um aspecto pertinente da memória em sua interface com a história: o quanto uma se impregna da outra, como que recordações não são postas associadas a algo fantasioso ou inventado totalmente, mas a elementos que são inseparáveis de vivências individuais vividas coletivamente. A atividade, ao convocar para uma "invenção", revela o quanto as invenções não conseguem ser desencarnadas e em nenhum instante elas se descolam totalmente de fatos efetivamente vividos, existentes, "verdadeiros". Essa atividade foi realizada no pátio, em roda.

Cabe aqui uma observação importante: quando se propõem atividades de invenção para a história, as histórias acabam não sendo tão "inventadas" assim! As histórias criadas vão se impregnando de sujeitos, abordagens, terminologias, recortes aprendidos em sala de aula, preenchendo a imaginação de fatos e acontecimentos vividos pelos agentes históricos nos processos sociais, políticos, econômicos, culturais aprendidos na escola/faculdade.

E a tarefa final de "entrada na memória" através do museu?

Terminada a apresentação das histórias sobre o quadro, anunciei, então, para os alunos a última atividade, mais ou menos nesses termos: "Olha, somos a primeira turma de um curso superior de História que vem ao Museu Mineiro como museu de história e não de arte, e com objetivo educativo.[3] Isso é um marco! Ali tem uma sala usada pelo museu para receber alunos de escolas. Lá tem um quadro-mural e vamos lá fixar nossas histórias para que depois haja um registro nosso aqui no museu. Vamos entrar no museu. Vamos fazer parte do museu". Na sala dos quadros havia mesas e cadeiras pequenas. Com novos papéis, canetas coloridas, tesoura e cola, todos prepararam a colagem de suas histórias, construindo o registro da visita ao museu com um título dado ao

[3] Essa informação me foi passada pela coordenadora durante a visita.

quadro: *Alunos do 5º período de História – FAFI-FEMM – Sete Lagoas – 9 de abril 2005.* Sala semi-escura, sem *flash* de máquina, não registrei esse momento. Pena. Eu perdia o registro do gesto simbólico mais expressivo de toda a tarde.

Terminada a visita, saímos, descendo a Avenida João Pinheiro, onde fica o museu, tirando fotografias e refazendo com comentários o que tinha sido o dia. De lá nos despedimos e dispersamos, certos de muita história para contar no próximo encontro em sala de aula.

A título de conclusão, creio que nossa visita foi um brinde com o Museu Mineiro sob dois aspectos: tendo sido elaborada pelo professor de uma instituição de ensino e pela responsável pela Ação Educativa do museu, legitima a expansão contemporânea do papel das instituições museais no tempo, já que o museu "se entende com a escola" como espaço suplementar de formação; por outro lado, os alunos do curso da FEMM, tendo sido a primeira turma de alunos de um curso superior de História a visitar a instituição com o objetivo de vê-la como *locus* de aprendizado de história e não museu de arte a ser contemplada, experimentaram (experimentaram mesmo?) as possibilidades cognitivas de ações educativas *para* e *com* o patrimônio museal, chancelando o fato – caro talvez a museus e escolas – de que existem espaços educativos outros e patrimônios socioculturais diversos que, se bem equacionados, podem também nos fazer aprender, e apreender, história.

Referências

BARRETO, Maria de Lourdes H. *Guia Básico de Educação Patrimonial.* Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. O porvir do passado. In: *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade.* 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 159-204.

GRUPO GESTOR (Org.). *Reflexões e contribuições para a educação patrimonial.* Belo Horizonte: SEE / MG, 2002.

LOPES, M. Margaret. A favor da desescolarização dos museus. *Revista Educação & Sociedade*, n. 40, dez. 1991.

NASCIMENTO, S. S., BELMIRO, C. A., VEIGA, C. G., SIMAN, L. M. C., GOUVÊA, M. C. S. A prática educativa em museus de Belo Horizonte: a experiência do Projeto Museu-Escola da FAE/UFMG. In: *Encontro sobre Pesquisa em Educação, Comunicação e Divulgação Científica em Museus.* Rio de Janeiro, 2001.

SANTIAGO, Ana Maria de Almeida, ARAÚJO, Helena Maria Marques. Uso dos espaços educativos não-formais e a formação do professor de História. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22, 2003, João Pessoa. *Anais Eletrônicos.* João Pessoa/PB, 2003.

SIMAN, Lana Mara de Castro, COSTA, Janice Pereira. *Escola, Museu e Ensino de História: Perspectiva teórica e Metodológica para avaliação desta relação: um estudo de caso.* In: http://www.ufop.br/ichs/perspectivas/anais/GT 0601.htm

SIMAN, Lana Mara C. Práticas pedagógicas e práticas culturais: aproximações e especificidades no ensino da História. *Revista do Laboratório de Ensino de História.* Universidade Estadual de Londrina. v.9, Londrina 2003. p. 205-223.

maestria

Informações e pedidos,
escreva-nos:
Maestria — Revista da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Sete Lagoas
Av. Marechal Castelo Branco, 2765
Bairro Santo Antônio
Sete Lagoas — MG
35701-242
maestria@unisete.br

Aos colaboradores

1. maestria aceita trabalhos inéditos sob a forma de artigos e comentários de livros, de interesse voltado para os estudos acadêmicos.
2. Todos os trabalhos encaminhados para publicação serão submetidos à aprovação dos membros do Conselho Editorial. Eventuais sugestões de modificação de estrutura ou conteúdo, por parte do Conselho Editorial, serão comunicadas previamente aos autores.
3. Os artigos devem ser apresentados em duas vias, texto digitado em Word, em espaço duplo, com o mínimo de uso de negrito, caixa alta (todas as letras maiúsculas), ou qualquer outro tipo de destaque.
4. Os artigos devem conter: dados sobre o autor (formação, instituição, áreas de pesquisa, endereço eletrônico etc.) e também título, resumo e palavras-chave em português e em uma língua estrangeira.
5. O original não deve exceder 30 páginas; os comentários de livros, em torno de 8 páginas.
6. As notas de rodapé e referências bibliográficas devem ser restritas ao mínimo indispensável.
7. As citações devem ser seguidas, no corpo do texto, dos seguintes dados da obra citada: nome do autor em maiúsculas, ano de publicação da obra, número da página, tudo isso entre parênteses. Exemplo: (Bosi, 1979, p. 31).
8. As referências devem ser apresentadas observando-se a seguinte norma:

Para livros: a) autor; b) título da obra (em itálico); c) número da edição, se não for a primeira; d) local de publicação; e) nome da editora; f) data de publicação. Exemplo: Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

Para artigos: a) autor; b) título do artigo; c) título do periódico (em itálico); d) local de publicação; e) número do volume; f) número do fascículo; g) página inicial e final; h) mês e ano. Exemplo: ROUANET, Sergio Paulo. Do pós-moderno ao neo-moderno. *Revista Tempo Brasileiro,* Rio de Janeiro, n. 1, p. 86-97, jan./mar., 1986.

9. As ilustrações (gráficos, gravuras, fotografias, esquemas) são designados como FIGURAS, numerados no texto, de forma abreviada, entre parênteses ou não, conforme a redação. Exemplo: FIG. 1, (FIG. 2).
As ilustrações devem trazer um título ou legenda, abaixo das mesmas, digitados na mesma largura desta.
10. Os autores terão direito a 3 exemplares da revista. Os originais não aprovados não serão devolvidos.

maestria

UNIFEMM
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE SETE LAGOAS

maestria é uma publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas. Seu objetivo é a divulgação dos saberes produzidos no meio acadêmico.

Maestria é a meta de quem busca o conhecimento, o breve instante de uma descoberta qualquer, a iluminação do pensamento, o fulgor de uma revelação