



Figure: Sérgio Luiz Silva



ISSN 1773-0341
NÚMERO 17 (2019)



www.apebfr.org/passagesdeparis

Éditeur

Eliana BUENO-RIBEIRO

Éditeurs de l'édition

Cecília Maria GOMES PIRES (CRAL/EHESS)

Frederico LYRA DE CARVALHO (CEAC/Université de Lille)

Katherine NAKAD CHUFFI (IRCAV/Sorbonne-Nouvelle Paris 3)

Marina ROMAGNOLI BETHONICO (LIRA/Sorbonne-Nouvelle Paris 3)

Comité de rédaction

Cecília Maria GOMES PIRES

Eliana BUENO-RIBEIRO

Emília de Rodat Fernandes MOREIRA

Erika CARDOSO

Eva LANDA

Frederico LYRA DE CARVALHO

Letícia SEIXAS PEREIRA

Marina DUARTE

Paulo MOTTA

Richarde Marques da SILVA

Rodolpho Zahluth BASTOS

Sérgio Ricardo de Melo QUEIROZ

Comité scientifique

Afrânio GARCIA (EHESS)

André Leon Sampaio GRADVOHL (UNICAMP)

Angelina PERALVA (EHESS)

Dalma NASCIMENTO (UFRJ)

Francisco Foot HARDMANN (UNICAMP)

Helena HIRATA (CNRS)

Jean-Michel ROBERT (Université d'Amiens)

Joel FRELAT (CNRS)

Luiz Felipe DE ALENCASTRO (Université Paris IV)

Luiza LOBO (UFRJ)

Márcia PARAQUETTE (UFBA)

Maria Alice AGUIAR (UERJ)

Regina ABREU (UNIRIO)

Roberto ACIZELO (UERJ)

Tânia Maria AYELLO-VAISBERG (USP)

Tânia Maria SIH (USP)

Apresentação do dossiê: *Estatutos, usos e apropriações da memória: reflexões a partir de diferentes olhares interdisciplinares*

Este dossiê da Revista Passagens de Paris n. 17, organizado por Cecília Maria Gomes Pires, Marina Romagnoli Bethonico, Frederico Lyra de Carvalho e Katherine Nakad Chuffi, corresponde à um recorte dos trabalhos apresentados no Colóquio *Estatutos, usos e apropriações da memória: reflexões a partir de diferentes olhares interdisciplinares*, organizado pela APEB-FR, que ocorreu nos dias 10 e 11 de outubro de 2019 na cidade de Paris.

A investigação da memória nas ciências humanas é, na maioria das vezes, intrinsecamente contígua à pesquisa histórica. Portanto, ela abarca as disciplinas nela inscritas por meio de diferentes “métodos” e recursos que evoluíram no decorrer dos séculos segundo a relação que se manteve com os diversos suportes materiais e imateriais dessa fonte incomensurável que é a memória. Desde Sócrates, Platão e Epicuro à Freud, Walter Benjamin, Halbwachs, Marc Ferro, Paul Ricoeur, entre tantos outros, a memória tem sido pensada dentro de um eixo flexível compatível com rigor acadêmico requerido e da tentativa de apreensão enquanto sistema complexo.

A memória pode ser silenciada, usada como um instrumento ideológico ou vista como um dever quando se trata de “fazer justiça” a vítimas de um acontecimento passado. Ela participa de dispositivos afetivos, sociais e políticos. A memória pode ser recalcada, manifesta muitas vezes na forma de testemunhos e pela invenção narrativa. Não é fortuitamente que disciplinas como a história, o teatro, a sociologia, a psicologia, a psicanálise, a filosofia e o cinema (para citar apenas alguns exemplos no âmbito das ciências humanas e sociais) se esforçam para entender práticas, apropriações e efeitos associados à questão mnemônica em suas dimensões individual e coletiva, ocasionando desarranjos epistemológicos à medida que se transita de disciplina à disciplina mas também no seio de cada uma.

Tendo esta problemática em mente, o colóquio interdisciplinar *Estatutos, usos e apropriações da memória: reflexões a partir de diferentes olhares disciplinares* teve como objetivo abranger as diversas ramificações engendradas pelos objetos de estudos e estatutos da própria noção de memória por meio de articulações que também a colocam em xeque.

O colóquio contou com vinte e uma intervenções distribuídas em seis mesas e duas conferências. Da primeira mesa, intitulada “Narrativas pessoais e mnemônicas no processo criativo”, contamos com o artigo de Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas): “O continente africano na dramaturgia de Bernard-Marie Koltès: memórias, relatos de viagem e construção poética”. A autora analisa a obra *Combate de negro e de cães*, mostrando como o processo de escrita do texto nasce do imaginário idílico sobre a África criado pelo autor durante sua infância e adolescência.

O artigo “Saudosa maloca, a permanência da Vila Autódromo após os Jogos Olímpicos Rio de 2016”, de Matheus Viegas Ferrari (Université Paris Diderot), apresenta resultados de sua pesquisa de campo e se interessa à memória coletiva do que será apresentado como uma “comunidade”, especificamente no que concerne à sua mobilização pelas vinte famílias que permaneceram no território da Vila Autódromo, no Rio de Janeiro, e enfrentaram o governo neoliberal da cidade.

“A memória nos espaços e objetos artísticos” foi título da última mesa do primeiro dia do Colóquio e dela contamos com duas contribuições. Uma de autoria de Yuri Firmeza (Universidade Federal do Ceará) com o artigo “Sobre aquilo que irrompe”. Neste trabalho, o autor quer redefinir a ideia de ruína problematizando a designação de Fordlândia enquanto cidade arruinada. A outra contribuição é o artigo “O Nordeste nas xilogravuras: um espaço de nostalgia”, de Laura Bitarelli (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), que analisa as xilogravuras do renomado artista J. Borges. A autora reflete sobre os processos narrativos e expressivos do artista mostrando como o Nordeste é representado na sua obra.

Patrícia Franca-Huchet (Universidade Federal de Minas Gerais) conclui a primeira jornada, com a conferência intitulada “Narrativa e fotografia nos rastros de Antígona”. Através de fotografias e textos, a autora revisita a personagem Antígona de Sófocles, interrogando-se sobre o trágico, seu simbolismo e, simultaneamente, a sua força como figura do real.

No segundo dia do Colóquio, na mesa “O recinto da memória na história das ciências e como experiência”, Leticia Renault (Universidade de Coimbra) em parceria com Christian Sade (Universidade Federal Fluminense) e José Guilherme Neves Soares (Universidade Federal Fluminense), discutem a forma pela qual a psicologia cognitiva produz conhecimento sobre a memória. Os autores usaram o fenômeno das falsas lembranças como base para este estudo. Já Isael de Jesus Sena (Universidade Federal de Minas Gerais / Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis) contribui com o artigo “Da memória do colonizador à repetição no colono: notas sobre o sofrimento psíquico dos professores em instituições de ensino superior privadas brasileiras”.

“"Herstory", "Matrimoine" e os usos feministas da história das ciências: questionamentos a partir da história da antropologia” é o título do artigo de Fernanda Azeredo de Moraes (École des Hautes Études en Sciences Sociales) que conta a história de mulheres que atuaram desde os primórdios na pesquisa antropológica e questiona o gênero no qual a história da antropologia é normalmente narrado. Maria da Conceição Francisca Pires (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) contribui com o artigo “A memória (ou o esquecimento) do humor gráfico produzido por mulheres no Brasil” que, por sua vez, discute o trabalho das cartunistas feministas que aportaram o riso crítico e reflexivo de caráter emancipador e libertário, sendo assim apagadas nas pesquisas voltadas para o humor gráfico na história.

Sergio Luiz Pereira da Silva (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) encerra este dossiê com o artigo “A conveniência da cultura visual na produção da memória e da política no Brasil”. Seguindo uma linha de reflexão sociológica interdisciplinar, o autor desenvolve neste artigo uma reflexão crítica sobre o processo de aceleração dos usos da fotografia dentro de uma nova lógica de operação da indústria cultural. Neste número contamos também com uma entrevista de Sérgio Luiz na qual ele revisita a sua formação e as suas pesquisas mais recentes.

Na sessão Varia deste número, contamos com quatro artigos, sendo eles : “Maria Graham na corte de D. Pedro I: uma governanta inglesa para as princesas imperiais”, de Denise G. Porto (PPGH-Universo) e Mary Del Priori (PPGH-Universo), no qual temos um relato da estadia da escritora e educadora Maria Graham no Rio de Janeiro nos anos 1823 e 1824; “Estratégias do inconsciente na obra de arte: O caso da joalheria contemporânea”, de Eva Landa, artigo no qual a autora mostra que a joalheria contemporânea questiona os códigos da joalheria tradicional; “Teledetection, sig et dynamique de l'occupation des terres dans le département de Zou”, de Frederic Abiodoun (UAC), Patrice M. Boko (UAC) e René Zodekon (UAC), no qual , como o próprio título indica, os autores se propõem a estudar a ocupação de terras do departamento Zou; por fim, contamos com a contribuição de Dalma Nascimento (UFRJ) com seu ensaio “Relembraças de Lygia”, no qual a autora relata um encontro com a escritora Lygia Fagundes Telles.

NARRATIVA E FOTOGRAFIA NOS RASTROS DE ANTÍGONA

Patricia FRANCA-HUCHET¹

Resumo: O texto que segue foi escrito após um longo trabalho artístico com a personagem Antígona, da peça de Sófocles do mesmo nome. *Antígona* envolveu imagens, textos, exposições e apresentações de trabalho. Revisitar *Antígona*, através de fotografias e textos, foi se interrogar sobre o trágico, seu simbolismo e simultaneamente a sua força como figura do real. Aos poucos, Antígona tornou-se um conjunto de trabalhos e, a natureza da narrativa, permitiu a relação causal entre partes, favorecendo a publicação e a instalação.

Palavras-chave: Antígona, fotografia, personagem, narrativa, montagem.

Abstract: The following text was written after a long artistic work with the character Antigone, from the play by Sophocles of the same name. This Antigone, involved images, texts, exhibitions and work presentations. Revisiting Antigone through photographs and texts was to question the tragic, its symbolism and simultaneously its strength as a figure of the real. Gradually, Antigone became a set of works, and the nature of the narrative allowed the causal relationship between the parties, favoring publication and installation.

Key words: Antigone, Photography, personagem, narrative, montage.

ENCONTRANDO ANTÍGONA

Antígona² é hoje uma mulher cheia de experiências pois já conheceu mais de duas mil vidas. A do mito inicialmente — supõe-se na tradição oral — e, posteriormente, a da tragédia de Sófocles, seguida de suas inúmeras interpretações. Uma tradução reinicia a cada vez os poderes da língua e a coragem e audácia nos desafios que a rodeiam. Sabemos que há perda de língua para língua na intradutibilidade, entretanto, em todos os exemplos que citarei neste texto, mais do que a tradução

¹ Professora Patricia Franca-Huchet é professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora do BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo.

² Antígona é a terceira parte da narrativa Édipo Rei, escrita por Sófocles, apesar da peça ter sido a primeira a ser escrita. Na peça, Antígona entra em conflito com o poder, representado por seu tio Creonte. A proibição de enterrar o irmão de Antígona, Polinice, é a grande causa do enfrentamento entre os dois. Mas Antígona desobedece e o enterra colocando-se durante toda a narrativa do lado da lei divina, à qual nenhum decreto pode se contrapor. Marcada pelo descrédito por causa dos laços incestuosos de seus pais, sentindo-se inferior por ser uma mulher, ela prefere se sacrificar a viver sob a tirania.

em si, interessou-me a transferência da história em situações artísticas e visões diferenciadas segundo os respectivos autores. Revisitar Antígona — através de fotografias e textos — foi interrogar-se sobre o trágico, seu simbolismo e, simultaneamente, a sua força como figura do real.

Uma de minhas frentes de trabalho é a pesquisa artística com extensões literárias e críticas junto à imagem da fotografia. Toda fotografia é uma crono-fotografia, logo, o tempo aparece como um parâmetro constante e específico da imagem. Desejo, também, entender o que é o tempo. Por conseguinte, busco a imagem de vestígios e da fabulação, como se a fotografia fosse a cada vez uma possibilidade para aprofundar-me no que desconheço, ao contrário da fotografia documental ou da *prise de vue*. Recolhendo impressões através de experiências, observo que, dentre muitas, ressalta uma questão: o cinema, a fotografia e a pintura guardam grandes diferenças e muitas aproximações. Algo do cinema, da fotografia e da pintura vai além de suas formas de materializar as imagens. A figura de Antígona se encontra, para mim, nesse cruzamento. Vou criando o meu filme interior sobre ela, com fotografias encenadas ou buscando lugares onde a pulsão imaginativa encontre espaços para se concretizar enquanto reflito sobre suas centenas de anos, sua força pictural, teatral, artística e política.

A fotografia, neste registro, traz a possibilidade de uma teatralidade possível, não apenas algo que posso tomar como imagem ou não somente o fato de devolver uma imagem, mas o de devolvê-la com um novo sentido; uma imagem pensada como um universo imageante e figural — como um novo céu para se olhar —, pois acredito que, nesse registro, a fotografia dá a ver coisas que estão além da percepção comum do mundo. Aqui há o enigma do personagem que retorna. No eterno retorno, nunca é o mesmo que retorna, mas o retorno que se presentifica. As imagens de Antígona, imagens que a história da arte, do teatro, da literatura e a filosofia nos legaram, de certa forma, estão fluidas. Pairam nos séculos. Imagens que intentam sublevar uma inatualidade no núcleo do tempo e na liberdade do presente. Antígona é uma mulher enraizada no tempo, eterna, e abordá-la evoca recomeços, mas nunca recomeçamos da mesma maneira. Revolvemos as raízes de Antígona, para tornar visíveis as grandes tramas que elas são.

Não existem mitos esquecidos. Creio que retornam sempre da grande noite do tempo, onde jazem. Talvez por isso o desejo de retornarmos às histórias velhas como a noite. Antígona já era um mito antes de Sófocles, já era uma referência a códigos e modelos arcaicos de parentesco de um passado ainda mais longínquo. Assim como o poeta Hölderlin,³ que a traduziu, também outros artistas desejaram sondar os primeiros gestos e as primeiras imagens em formas intuitivas de fazer arte, visto que o desejo e a consciência artística podem desejar voltar a temporalidades anteriores. George Steiner, nossa referência prima neste texto, acredita que é uma “hipótese plausível dizer que grandes êxitos na arte, na literatura, na música retiraram suas forças da repetibilidade; da

³ HÖLDERLIN, F. *Antigone de Sophocle*, Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Ed. Christian Bougois Editeur. Paris, 1998.

capacidade de criar um choque inteiramente novo”⁴ (STEINER, 1984: 141). Se debruçar sobre os mitos antigos permite, portanto, constatar a recorrência de certos comportamentos humanos. O fio condutor deste texto e do ensaio visual que o sucede manifestam uma questão: o que faz com que nos interessemos por Antígona e por que ela remonta sem cessar no imaginário através dos tempos? Ela, Édipo, Prometeu, Sísifo, Narciso retornam em nossas consciências como uma arqueologia mítica. Como se não pudéssemos transcender o limite entre a consciência e o inconsciente ou nos desfazermos de histórias que penetraram como forças invisíveis na cultura humana. No teatro de Sófocles, encontramos motivos bastante ocultos, escondidos nas profundezas do tempo, da ordem do recalque, mas que sobrevivem e resistem por meio das narrativas antigas, dramáticas e dotadas de uma solenidade profunda. Antígona representou, não somente uma das maiores obras de arte, mas a iminência da tragédia e sua translação, que atravessou mais de dois milênios.

Confio na prática do passado que se refaz, aflora gestos esquecidos e dá forma ao tempo. Dessa maneira, para retrabalhar Antígona, o uso da montagem e da figura ampararam e produziram representações em imagens, textos e também possibilidades para a voz — pois importa a voz nas apresentações de trabalho — e constituíram um conjunto de ações em torno desse retorno, envolvendo comunicações, exposições (instalações), publicações e projetos. Muitos artistas se interrogaram sobre o tempo como parte central da questão da imagem em suas obras; o artista condensa naquilo que faz parte da história, do tempo e, através dos anos, permite que outras consciências percebam em seus processos o poder da imaginação histórica. Creio que abordar esse personagem fez transbordar-me no tempo, usando da liberdade de interpretação, assim como todos os artistas e autores citados que virão em seguida, também o fizeram. Me encontro, hoje, com o desejo de desmontar, montar e remontar essa história para agir na formação de uma narrativa visual e textual, pois creio que é necessário aprender a se deslocar e abandonar a posição da atualidade. O engajamento de Antígona é o caminho através do qual ela encontra a sua voz, se expressa e até mesmo canta no decorrer da sua existência e através de sua eternidade. O compositor Haendel criou um canto⁵ para ela, e esta voz, quando ela a encontra, não é a voz que tem apenas o seu nome, mas o de quem tem a força do tempo e regressa.

Henry Bauchau, o qual abordarei adiante, escreveu um diário durante e após sua bela versão literária sobre Antígona, do mesmo nome, no qual podemos ler a pergunta: “Por que escolher um mito grego sempre tão abordado? — Acredito que não se trata de um mito; Antígona foi um dos encontros de minha vida, vivi sua história como verídica”⁶ (BAUCHAU, 1999: 509). Faça, pois,

⁴ "C'est une hypothèse plausible que de dire que les grandes réussites de l'art, de la littérature, de la musique, tirent leur force de "repetabilité", leur capacité de créer un choc entièrement nouveau (tradução da autora)".

⁵ HÄNDEL, Georg Friedrich. Admeto. Rei da Tessália. Ópera criada em três atos em 1727.

⁶ "Pourquoi avoir choisi un mythe grec si souvent traité? Pour moi ce n'étais pas un mythe. Antigone est une rencontre de ma vie et j'ai vécu son histoire comme une histoire présente (tradução da autora)".

das palavras de Bauchau as minhas. Brilhante livro, lido concomitantemente às sequências do trabalho.

A natureza da narrativa permitiu a relação causal entre as partes das formas de expor (aos poucos Antígona tornou-se um conjunto de trabalhos). A instalação conta, até hoje, com seis momentos: Infância (Antígona, filha mais velha, brincou à beira das águas protegida por Netuno enquanto tinha como tarefa cuidar de seus irmãos); Secreta Solidão (Antígona é artista e também arqueira); Por onde andou (caminhou como mendiga, seguindo seu pai cego, o maior poeta da cidade); Fúria (seu transe furioso e catártico decorrente da resistência e da difícil luta contra a tirania. Ela foi capaz de enfrentar a mentira e a crueldade); Meditação (o enfrentamento da angústia) e A Prisioneira (a espera da morte, o anjo de incerteza). A teatralidade da imagem é trabalhada para que não nos esqueçamos que este conjunto de imagens tem como fundamento uma personagem do teatro.

ANTÍGONA, QUEM É VOCÊ?

Encontrei-me com Antígona, essa personagem de Sófocles⁷ da peça do mesmo nome quando me deparei com a tradução do poeta Hölderlin⁸ (1804) em sua livre adaptação dessa magnífica tragédia. O poeta Hölderlin atribuiu a esse personagem uma grande subjetividade em sua tradução, permitindo à Antígona um descentramento e uma liberdade que estremecia as leis e o alicerce de mais de mil anos da trágica história. Em razão disso, modernizou o texto de Sófocles, transferindo a ele uma renovada profundidade ao personagem e, com isso, presenteando o leitor com um novo adentramento na intimidade da heroína. Hölderlin foi considerado, sobretudo na França e na Alemanha, o representante "de uma modernidade que preconiza as ideias de pensadores como Walter Benjamin."⁹ (HOLZERMAYR-ROSENFIEL, 2006, 141). O poeta era da mesma geração que os filósofos Hegel e Schelling. Os três estudaram no Seminário de Teologia de Tübingen entre 1789 e 1793.

Alongando-me mais na investigação, percebi que este conteúdo é vasto, fascinante, envolvendo análises de cunho filosófico com conteúdo diversificado e dicotômico. Lembro, portanto, do exemplo da concepção hegeliana de Antígona, na qual a relação entre a vida ética e a tragédia o interessava particularmente. Hegel escreveu páginas sobre Antígona em sua *Fenomenologia do Espírito* e nelas leremos que "dentre todos os esplendores do mundo antigo e do mundo moderno

⁷ Sófocles, dramaturgo grego, 480-406 AC.

⁸ HÖLDERLIN. *Antigone de Sophocle*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Ed. Christian Bougois Editeur. Paris, 1998.

⁹ "[...] d'une modernité qui préconise les idées de penseurs comme Walter Benjamin [...]" (tradução da autora).

[...] Antígona é a obra de arte a mais excepcional e a mais satisfatória"¹⁰ (HEGEL, 1997 t. III: p. 517-518). Segundo George Steiner "de 1790 a 1905 mais ou menos, os poetas, os filósofos e os eruditos europeus concordavam amplamente sobre o fato que Antígona de Sófocles não era somente a maior das tragédias gregas mas que, de todas as obras de arte produzidas pelo espírito humano, era também a que se aproximava mais da perfeição"¹¹ (1984: p.1). Em julho de 1787, Hegel havia começado a traduzir Sófocles, o que o deixou vivamente entusiasmado; comunicou o encantamento vital deste encontro aos seus colegas e Antígona se tornou, assim, um elo entre os três e, para cada um, à sua maneira, um modelo de consciência. Foi a partir de Hegel que a peça Antígona se tornou um dos centros da filosofia política.

Segundo Goethe, Antígona é a personagem que possui alma a mais sororal — lembrando de sua invocação em seu Hino a Eufrosine (apud STEINER, 1984: 13). Do início ao fim, ela é irmã e a imagem da sororidade. Em 1841, o músico Félix Mendelssohn marcou data com sua adaptação musical para os corais destinados à representação que Goethe dirigiu. Os corais fizeram da peça um triunfo, sendo muito aclamada. Por exemplo, Paris, que a apresentou em 1844, estava pela primeira vez mostrando uma tragédia em seus palcos usando figurino e cenário histórico. E foi esta mise en scène que suscitou grandes discussões poéticas e filosóficas sobre a peça. Repetindo George Steiner: “Forças profundas e muito decisivas estavam agindo”¹² (1984: p.10).

Creio que dessas forças posso trazer aqui uma delas: os Direitos Humanos proclamados em 1789 foram uma bem-vinda alteração para as mulheres, modificando os deveres e as liberdades na expressão pública que o Antigo Regime havia recusado. Seria a sororidade vista já por Goethe em Antígona, e que, em 1789, se mostrava como um estatuto necessário e vital, decorrente dos primeiros nós desatados? As mulheres subiram nas tribunas políticas, pediam a palavra, reivindicaram trabalho e ousaram o não. Na tragédia de Sófocles encontramos a fatalidade e a necessidade; a fatalidade dos indivíduos compreendida como algo inexplicável e a necessidade como justiça. Antígona dava a ver, em seu destino trágico, a evidência e a dinâmica do conflito em sua coragem e determinação por seguir a sua consciência, demandando justiça. “Em Antígona, a dialética da intimidade e do engajamento, do "doméstico" e do público, é explicitada. A peça roda em torno da violência necessária que a mudança sócio-política impõe à interioridade silenciosa do ser”¹³ (STEINER, 1984: p.12). Clivada entre a filia, o amor pela família e pelo irmão,

¹⁰ "Parmi tous les splendeurs du monde ancien et du monde moderne [...] Antigone est l'oeuvre d'art la plus exceptionnel e la plus satisfaisante (tradução da autora)".

¹¹ "de 1790 à 1905 environ, les poètes, les philosophes et les érudits européens s'accordaient largement à penser que l'Antigone de Sophocle n'était pas seulement la plus grande des tragédies grecques mais que, de toutes les oeuvres d'art produites par l'esprit human, c'était aussi celle qui s'approchait le plus de la perfection (tradução da autora)".

¹² "Des forces plus profondes et plus décisives étaient à l'oeuvre (tradução da autora)".

¹³ "Dans l'Antigone, la dialectique de l'intimité et de l'engagement, du "domestique" et du publique, est explicitée. La pièce tourne autour de la violence nécessaire que le changement socio-politique impose à l'intériorité silencieuse de l'être (tradução da autora)".

o mundo privado da casa (a constelação familiar que está imbricada no laço social) e o choque entre a justiça e o poder, ela se ergue contra a lei masculina e sua ação na vida pública dizendo não à guerra e se orientando para expressar os seus desejos e crenças. Antígona venerava os deuses de baixo, os protetores femininos, os deuses elementais da terra, enquanto Creonte venerava os grandes deuses do Olimpo. Em *Considerações sobre Antígona*, Hölderlin cita o diálogo entre o tio e a sobrinha: “Por qual audácia vos infringistes a lei?” indaga Creonte; “Por causa disso: que sobre elas, o ‘meu Deus’ não me instruiu”, responde Antígona (verso 449-452, HÖLDERLIN, 2006: 423).

O filósofo Kierkegaard manifestou seu entusiasmo por Antígona em sua interpretação, matizada por uma percepção autobiográfica com muita proximidade e influências dos idealistas alemães, sobretudo dos escritos de Hegel, revelando inflexões interpretativas em um sentido radicalmente pessoal. A questão da culpabilidade trágica é um ponto observado em sua interpretação. O tom de sua tradução é dialético, irônico e reflexivo, considerando que a noção de tragédia ou trágico sofreu grandes mudanças entre a Antiguidade e os tempos vividos por Kierkegaard: “mas a análise diferencial é apenas uma técnica que Kierkegaard coloca à disposição de sua ambição pessoal; que é a de “mostrar como o caráter próprio da tragédia antiga é retomado pela tragédia moderna e aí se encarna”. Kierkegaard considera que “Antígona está morrendo de paixão” visto a profundidade de sua alma.”¹⁴ (STEINER, 1984: 61, 67).

Essas traduções modernas trouxeram a percepção de uma subjetividade reflexiva se afastando do caráter épico, muito centralizado na ação e pouco introspectivo, sempre inserido nas categorias de destino, poder e família. A tradução de Kierkegaard traduz Sófocles de forma que as relações fundamentais são as mesmas, entretanto diferentes; é um imaginário cuja textura formal acrescentou à dramaturgia moderna uma nova forma de visão da personagem e do ato teatral. George Steiner acrescenta que “as características autobiográficas desse jogo, desse *conchetto* psicológico-filosófico, são com toda evidência consideráveis. Em um certo nível, todas as nuances e todas as inflexões que Kierkegaard dá à sua versão de Antígona são a evidência daquilo que ele considera como a sua experiência a mais íntima.”¹⁵ (1984: p.69). Essa “intimidade” da tradução de Kierkegaard se espelha na abordagem do trabalho artístico mostrado e discutido nestas páginas, pois estive a revolver, como já dito, as raízes do personagem, de forma solta e ao mesmo tempo atada por fios condutores de diversas ordens, incluindo a autobiográfica.

¹⁴ Mais l'analyse différentielle n'est qu'une technique que Kierkegaard met au service de son ambition personnelle qui est de "montrer comment le caractère propre de la tragédie antique est repris dans la tragédie moderne et s'y incarne" [...] "Antigone est amoureuse à en mourir" vu la profondeur de son âme (tradução da autora)".

¹⁵ Les caractéristiques autobiographiques de ce jeu, de ce *conchetto* psychologico-philosophique, sont bien entendu prégnantes. À un certain niveau, toutes les nuances et toutes les inflexions que Kierkegaard donne à sa version d'Antigone sont le chiffre de ce qu'il considèrerait comme son expérience la plus intime (tradução da autora).

Volto à tradução de Hölderlin, ponto de partida desta reflexão. Muitos julgamentos feitos a ela se sucederam de forma crítica e negativa, reprechendo sua forma livre demais na abordagem da peça. Me ateno aqui apenas àqueles que a acolheram com entusiasmo, como foi o caso do eminente sofocleano Karl Reinhardt. Reinhardt declarou em 1951 que Antígona de Hölderlin foi “a poesia a mais elevada, feliz em seus mínimos detalhes”¹⁶ (apud STEINER, 1984: 74). Wolfgang Schadewaldt viu, na tradução do poeta, uma força de penetração no original antigo, uma autoridade na inteligência em profundidade com as quais nenhuma tradução, nenhuma crítica e em nenhuma outra língua pode se rivalizar. (STEINER 1984: 74).¹⁷ Hölderlin aborda com grande emoção e veemência a questão da tradução entre fontes antigas e os meios modernos que a transformaram, mesmo sabendo que enquanto traduz reescreve. Sófocles, e ele mesmo, foram poetas em tempos de crise, de mudanças, de movimentação temporal e de revolução. Sófocles era um homem político, que conheceu a administração e Hölderlin, poeta brilhante que percebia a poesia como atividade criadora compreendida em todas as formas artísticas.

Outra interpretação da qual devemos nos lembrar é a da célebre *Antígona* de Bertold Brecht. Mesmo tendo como ponto de partida a tradução de Hölderlin, Brecht a modificou, introduzindo um prólogo que colocou em perspectiva a peça sob a visão da Alemanha nazista. Nele, Brecht requisita ao público no prólogo que escreveu para a peça: “Nós vos pedimos para lembrar de atos semelhantes, realizados em um passado próximo, ou da ausência desses mesmos atos semelhantes”¹⁸ (BRECHT, 2014:71). Em 1948, Brecht montou a peça em Coire, na Suíça, com grande repercussão. Ele introduziu em sua tradução fragmentos de Píndaro — estes traduzidos também por Hölderlin — bem como alguns versos de Goethe. A cena, moderna, se passava em Berlim, em abril do ano de 1945, nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial. A peça foi apresentada como *Die Antigone des Sophokles*. Brecht fez de Antígona uma lutadora que não desiste; aquela que busca a justiça e que recusa o inumano e faz de seu texto, por isso, uma requisição contra o imperialismo e a guerra. Em sua tradução — artística — usou a liberdade do poeta e dramaturgo para adaptar os cantos após estudados na tradução de Hölderlin. Sabemos que os coros e os stasimon¹⁹ tinham na tragédia grega um papel destacado e o dramaturgo usou-os, adaptando-os à sua guisa, com o intuito de aproximar o público moderno dos mitos antigos em uma atmosfera de resistência ao fascismo. O agôn — diálogo dos inimigos — permanece como

¹⁶ "La poesie la plus haute, heureuse dans ses moindres détails" (tradução da autora).

¹⁷ Steiner disse

¹⁸ "Nous vous prions

De vous souvenir d'actes semblables,

Accomplis dans un passé plus proche, ou de l'absence

D'actes semblables" (tradução da autora).

¹⁹ Na tragédia, o espetáculo contava com a presença de um Coro composto de quatorze participantes, todos homens, que cantavam e dançavam durante a representação. Somente um dos membros do coro, o corifeu, podia tomar a palavra individualmente e assegurar o diálogo dos protagonistas. Entre as cenas, o coro intervém, composto de personagens fictícios (os velhos de Tebas), que observam a ação e a comenta, apliando assim a ação para o público. O stasimon era parte do coral cantado.

em todas as traduções. Cada palavra é dita e replicada; o adversário não cessa de criar conflitos a partir do que escutou, exaltando-se em um desfecho sem paz e sem justiça, pois a justiça que Antígona invoca é como uma deusa; deusa que não mora no Olimpo, mas na casa dos mortos. De certa forma, Brecht se deu a liberdade de reinventar Antígona, que se torna em sua peça uma mulher comum, bem mais próxima da mulher do pós-guerra, marcada pela grande tragédia.

ESCUTAR ANTÍGONA

Antígona e sua família, a simetria fratricida, o combate dos irmãos, a proibição do enterro de um deles, a ambiguidade sobre o amor fraterno, filial, foram questões que alimentaram interpretações psicanalíticas. Ela foi tomada por um intenso choque diante da horrível verdade sobre sua família. Assim, a musa de Jacques Lacan, tema de seu seminário a *Ética na Psicanálise*, adquiriu um estatuto de magnitude e exemplaridade do trágico, assim como de sua dualidade como figura simbólica e do real. Lacan diz que realizar seu desejo é colocar-se sempre numa perspectiva de condição absoluta. Creio que é essa condição absoluta que Lacan leu em Antígona; tragédia familiar aos psicanalistas, na qual a escuta das histórias dos tormentos, das rupturas difíceis, dos desejos incompreendidos e da angústia no seio da família são a pátria das análises. Escolheu-a como matriz do que é exigido do psicanalista na condução de um tratamento, situando assim a dimensão trágica da experiência psicanalítica em si. Para o psicanalista, "Antígona é uma tragédia, e a tragédia está presente no primeiro plano da nossa experiência, a dos analistas" (LACAN, 1986: 290), busca a solução para a cura da angústia, da pulsão de morte e da ruptura dos laços filiais – questões tão presentes no universo gerado pela personagem: pois é em Antígona que o trágico se cristaliza, como uma pátria.

A psicanalista Julia Kristeva, em seu intrincado texto "Antigone, la limite et l'horizon" (Antígona, o limite e o horizonte) pergunta: "Quem é você Antígona? Uma criança (pais, néais), uma menina (korê), um rebento de Édipo (gennêmo), uma noiva (nymphé) uma virgem (parthenos)?" (2017: 77). Assim inicia o texto de Kristeva, do qual fazemos aqui um resumo de sua versão psicoanalítica ou literária. Durante a narrativa, a autora se dirige a Antígona na primeira pessoa. Kristeva diz à Antígona que ela não é uma guerreira, mas uma mulher brava, resistente à tirania. Tirania e política que não se sustentam quando ignoram a individualidade absoluta. A presença absoluta de Antígona leva a autora a pressentir o seu caráter de sacralidade, chamando-a de Ofélia, Ophélein, aquela que socorre, assiste, ajuda. Muitas questões são dirigidas à Antígona no texto e algumas respostas, ou hipóteses, nele são colocadas de forma dialética. Kristeva disserta na linha do isso ou aquilo, deixando ao leitor algumas pistas sobre o personagem mítico. Ela pergunta ao leitor:

"Antígona é como é por ser fruto do incesto? Por sofrer as suas consequências? Por tê-las levado ao seu clímax e ao seu trágico fim [...] Ou será que Antígona é Antígona por ser mulher? Sua solidão mineral, seu desejo cadavérico, sua tenacidade com o 'não' propélico

por ela ao bom senso revelam traços especificamente femininos, que atuariam como uma corrosão permanente do laço social?" (KRISTEVA, 2017: 78).

O desejo de Antígona a condena a provar a existência da difícil pulsão de morte que Freud anunciou. Como filha do incesto, ela tem em seu nome o Anti e o Gonê (anti engendramento). Antígona deve, então, pelo seu nome e desejo, não gerar, pois vai cortar o laço filial do sangue incestuoso; vai cortar o fio da inextricável descendência opondo-se assim à Goné. Repudiando a descendência, ela encontra um motivo para domesticar a morte; a pulsão de morte, que não é somente trágica, pois tem como outra face o amor. Uma hipótese que vemos no texto de Kristeva é a universalidade que Antígona é capaz de ressoar, principalmente na alma das mulheres hoje: "longe de ser uma relíquia do passado, a universalidade de Antígona ressoa hoje na vida psíquica das mulheres [...] essa dimensão antropológicamente universal da solidão feminina [...] é necessária tanto para a observação clínica quanto para os comportamentos sociais" (2017:90).

A psicanalista termina o seu texto dirigindo-se à Antígona:

"Você praticou, Antígona, as condições de seu advir arriscando-se. [...] Sua experiência é inatingível e, porém, concisa, desafiando o bom senso, mas com um rigor absoluto e uma evidência misteriosa. Necessidade dos silêncios e da precisão da voz, ela entoa a morte de si, pontua a eclosão do outro na criança, deixa em suspenso e libera as interpretações: abertas, pessoais, traçadas porque pressentidas, mas imprescritíveis. Como essas não leis não escritas dos deuses. Uma pauta musical. Sublime." (KRISTEVA, 2017:92).

Judith Butler²⁰ em seu livro *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte* defronta Hegel e Lacan opondo-se às suas visões. Ela demonstra que a reivindicação de Antígona a coloca diante do poder, recusando-o e tomando para si a força discursiva da linguagem que desafia a estrutura deste mesmo poder. Aborda as leis não escritas como a manifestação de um inconsciente da lei, perdido e sem origem. Leis das quais não podemos encontrar vestígios. Assim, Antígona incarna a lei sem lei, sem escrita, como se fizessem parte das fibras de seu ser. Outro argumento é a parentalidade de Antígona: por ser a filha e irmã de seu pai, Édipo, Butler a percebe em uma situação de precariedade e solidão, diante da família e na manifestação pública do luto. Opondo-se à ordem vigente, Antígona se torna para Butler uma figura política em sua completude e desobediência.

Poder-se-á olhar para Antígona como uma mulher dos tempos modernos. Cito apenas alguns exemplos. Em 1922, Jean Cocteau propõe uma tradução de Antígona sob a força da desobediência; uma adaptação com diálogos intensos e provocantes, centrada, sobretudo, no drama-conflito entre Antígona e Creonte. Nessa representação, Antígona é valorizada através de sua independência

²⁰ BUTLER, J. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

espiritual. Cocteau dizia que Antígona era a sua santa. No romance *Os Anos*,²¹ de Virgínia Woolf, a jovem Sally recebe Antígona de Sófocles em uma versão traduzida pelo seu primo, do qual ela está secretamente apaixonada. Sally decide ler o livro para compreender o que interessa tanto ao seu primo nessa tragédia de um tempo remoto. É notável que Woolf tenha citado Antígona em seu livro, fazendo dela uma citação-incitação à curiosidade do leitor pela personagem, o que desvenda que a autora entretinha laços especiais com Antígona. Henry Bauchau, retraza a vida da personagem em uma comovente narrativa literária. Ele aprimora, com desenvoltura e liberdade, poesia e densidade, uma das mais belas interpretações de Antígona, que foi decisiva para esta investigação aqui externada, sobretudo a artística. Sua Antígona, dentre todas que explorei, é a mais bela; não obstante sua feminilidade e fragilidade, demonstra grande força espiritual e amorosa. Ama, cuida, protege, enfrenta, luta, cura e prefere a morte à covardia; desobedecendo. No seu texto, Creonte, o tio que se opõe ao seu desejo, a acusa: “Todos em Tebas me obedecem, salvo tu, uma mulher.”²² (BAUCHAU, 1997: p. 279). Para Bauchau, Antígona é uma artista: modelou a imagem de Jocasta para que Ismênia, a sua irmã — que não suportava a falta da mãe —, pudesse vê-la em uma dimensão post mortem. Bauchau ficciona sobre o que Antígona viveria entre as cenas criadas por Sófocles, imaginando o que seria dito ou vivido por ela. Em sua interpretação, ela é muito amada por Hémon — seu primo — e esse amor é correspondido: um amor sublimado e intenso.

Em 1769, na Praça do Convento de Oletta, na Córsega, cinco jovens foram executados pelo crime de lesa majestade: foram denunciados por um complô que na verdade não existiu. Aos condenados a proibição de serem enterrados. Entre eles estava o namorado de Marie Gentile, que desafiando todas as ordens e correndo risco de vida, enterra o seu amado Bernardu. Marie Gentile é a encarnação de Antígona pois simboliza os valores de um mito universal. Sepultar o seu noivo devolveu, a ambos, humanidade. A escritora Marie Ferranti escreveu uma peça de teatro sobre Marie Gentile,²³ que enfrentou a crueldade como enfrentam atualmente tantas mulheres em torno do Mediterrâneo, aflitas pelo horror e pelas guerras. Charlotte Delbo escreveu *Kalavrita das mil Antígonas* (2013), no qual conta o massacre perpetrado pelos nazistas em 1943 em Kalavrita, um pequeno vilarejo do Peloponeso, na Grécia. Enquanto as mulheres, as crianças e os idosos estavam presos em uma igreja, os nazistas executavam mil e trezentos homens do vilarejo com idades entre dezesseis e setenta anos. Mesmo correndo risco de vida, as mulheres enterraram os mil e trezentos homens. Como enterrar mil e trezentos homens em um cemitério pequeno e sem espaço? Uma das mulheres propôs enterrá-los juntos, tão juntos quanto possível, no quadrado que estava vazio no meio do cemitério e construir um muro em torno deles, para criar uma espécie de mausoléu entre os ciprestes. Foi o que elas fizeram. Essa história nos lembra as Antígonas, que são também as

²¹ WOLF, V. *Os anos*. (1937). Rio de Janeiro: Ed: Nova Fronteira, 1982.

²² "Tout le monde à Thèbes m'obéit, sauf toi, une femme!" (tradução da autora).

²³ FERRANTI, M. *La Passion de Marie Gentile. Pièce en cinq tableaux*. Paris: Ed. NRF Gallimard, 2017.

tantas mães da Praça de Maio, em Buenos Aires, quando vão exigir o corpo de seus filhos desaparecidos durante a violenta ditadura na Argentina e, mais perto de nós, a inesquecível Zuzu Angel, a estilista mineira que perdeu o seu filho Stuart Edgard Angel Jones, assassinado em maio de 1971, pelos órgãos de repressão durante a ditadura militar no Brasil.

Foram muitas perguntas e respostas jungianas, freudianas, políticas e artísticas. Antígona fascina, pois representa, a ela somente, cinco eixos do eterno conflito: o combate dos jovens contra os velhos, dos homens contra as mulheres, do estado contra o indivíduo, da vida contra a morte e dos mortais contra os deuses. Antígona transparece todos eles em sua tragédia. Trouxe por meio desses arquétipos a potência e a beleza contida no ressonante trágico. Continuamos de certa forma a sermos todos enterrados vivos; pelos métodos usados pela imprensa, pelos métodos que criam opiniões, pela hipocrisia, pela mentira, pois são métodos usados pelos fiéis de Creonte! Antígona nos diz: vocês mentem!

Termino este texto com um trecho de Marguerite Yourcenar que também 'escutou' e escreveu sobre Antígona. Escritora memorável, sabia que o espírito conhece sua identidade quando se torna poético e que a realização do homem em sua poética não é um fim, mas um eterno retorno, um recomeço, o da vida propriamente humana: “Ela avança nesta noite fuzilada pelos faróis [...] em pleno sol, ela era a água pura sob as mãos maculadas, a sombra no vazio do capacete, o lenço sobre a boca dos trespassados. Em plena noite, ela se torna uma lâmpada. [...] não podemos matar a luz; não podemos sufocá-la. Oculta-se a agonia de Antígona”²⁴ (YOURCENAR, 1974: 59).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUCHAU, H. *Antigone*. Arles: Actes Sud, 1997.
- BAUCHAU, H. *La Lumière d'Antigone*. In: *Antigone* [org. Alette Amel]. Paris: Autrement, 1999.
- BRECHT, B. *Antigone*. Prólogo. Paris: L'Arche Éditeurs, p.71
- BUTLER, J. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora da UFSC. 2014.
- DELBO, C. *Kalavrita des mille Antigones*. In: *La Mémoire et les jours*. Paris: Berg internacional, 2013.
- HEGEL, G.W.F. *Cours d'Esthétique*. Paris: Aubier, 1997 t. III.
- HÖLDERLIN, F. *Fragments de poésie*. Paris: Imprimerie Nationale Editions, 2006.
- HÖLDERLIN, F. *Œuvres*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1967.

²⁴ "Elle avance dans cette nuit fusillée par les phares (...) En plein soleil, elle était l'eau pure sur les mains souillées, l'ombre au creux du casque, le mouchoir sur la bouche des trespassés. En pleine nuit, elle devient une lampe" (tradução nossa).

HOLZERMAYR-ROSENFELD, K. *Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel*. In: *Études Philosophiques*. Paris: 2006/2, n°77.

KRISTEVA, J. "Antígona, quem é você?" In: *Meu Alfabeto. Ensaios de literatura, cultura e psicanálise*. São Paulo: Edições SESC. 2017.

LACAN, J. *O seminário, livro 7: a ética na psicanálise 2*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

STEINER, G. *Les Antigones*. Paris: Gallimard, 1984.

YOURCENAR, M. *Feux*. Paris: Gallimard, 1974.



Antígona: Patricia Franca-Huchet Meditação [fotografia 2107]



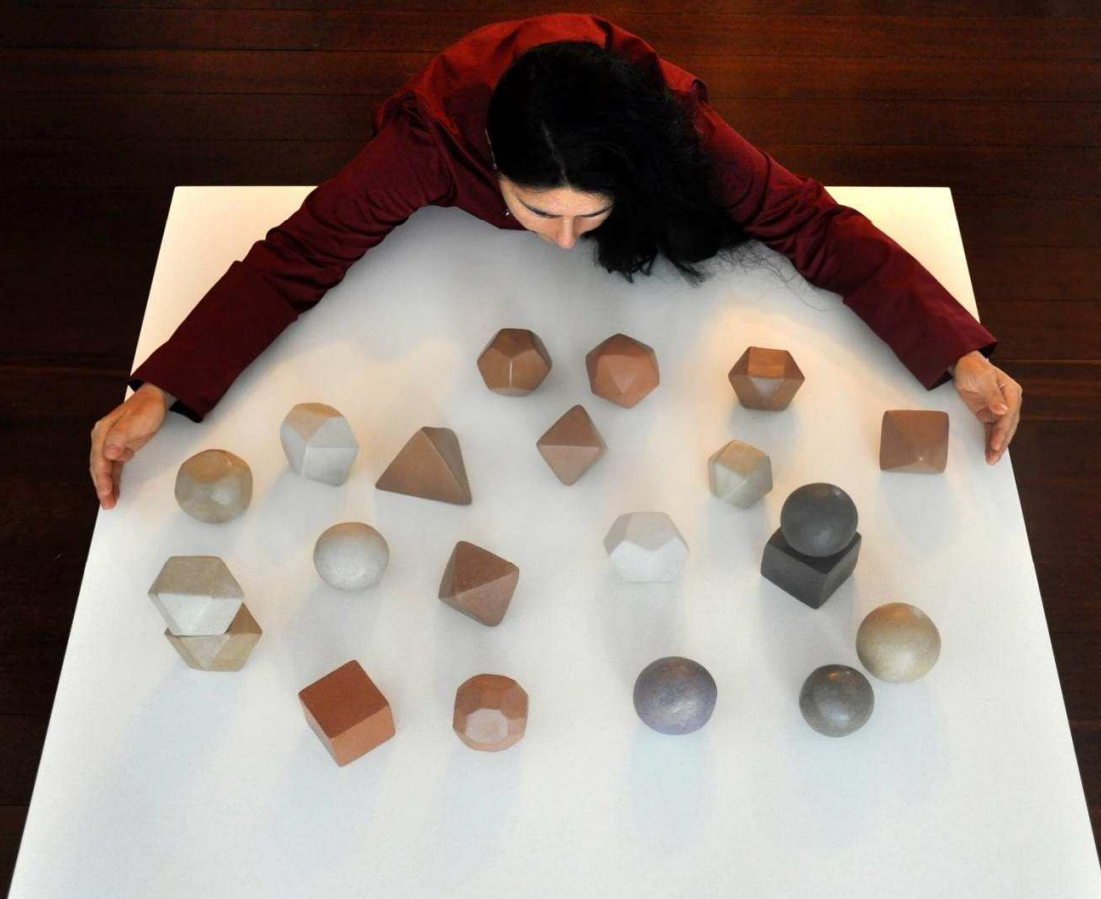
Antígona: Meditação [fotografia 2017]



Antígona: Secreta solidão [fotografia 2017]



Antígona: Secreta solidão [fotografia 2017]



Antígona: Secreta solidão [fotografia 2017]



Antígona: Secreta solidão [fotografia 2017]



Antígona: Por onde andou [fotografia 2017]



Antígona: A prisioneira [fotografia 2017]

COMBATE DE NEGRO E DE CÃES: MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E EXPERIÊNCIA DE VIAGEM À ÁFRICA NA GÊNESE DO TEXTO DRAMÁTICO DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Fernanda VIEIRA FERNANDES¹

Resumo: Este artigo investiga brevemente a gênese de *Combate de negro e de cães*, de Bernard-Marie Koltès. A escrita do texto dramático nasce do imaginário idílico sobre a África criado pelo autor durante sua infância e adolescência, somado ao choque da sua experiência real na visita à Nigéria em 1978, já na idade adulta. Alguns elementos de memórias, fantasias e relatos de viagem podem ser encontrados nessa obra koltésiana. A pesquisa tem como fonte os estudos de mestrado e doutorado de Fernandes (2009 e 2014), a biografia do dramaturgo (Maïsetti, 2018), a obra de Ubersfeld sobre ele (1999) e, por fim, suas cartas e entrevistas publicadas, respectivamente, em *Lettres* (2009) e *Une part de ma vie* (2006).

Palavras-chave: Teatro francês; Dramaturgia; Bernard-Marie Koltès; Combate de negro e de cães; África; Memória.

Résumé: Cet article propose une brève recherche sur la genèse de *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès. L'écriture du texte dramatique provient de l'imaginaire idyllique sur l'Afrique créé par l'auteur pendant son enfance et son adolescence, confronté à son expérience réelle lors de sa visite au Nigéria en 1978, à l'âge adulte. Quelques mémoires, fantasies et récits de voyage se retrouvent dans cette œuvre de Koltès. Les bases de cette étude sont les recherches de master et de doctorat de Fernandes (2009 et 2014), la biographie du dramaturge (Maïsetti, 2018), le livre d'Ubersfeld sur lui (1999) et, enfin, ses lettres et ses entretiens publiés respectivement dans *Lettres* (2009) et *Une part de ma vie* (2006).

Mots-clés: Théâtre français ; Dramaturgie ; Bernard-Marie Koltès ; Combat de nègre et de chiens ; Afrique ; Mémoire.

I. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como foco central um breve olhar para a gênese de *Combate de negro e de cães*, texto dramático de Bernard-Marie Koltès, e suas relações com as memórias do autor. O tema nasce a partir dos estudos de Fernandes, que há alguns anos se debruça

¹ Fernanda VIEIRA FERNANDES é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é Professora Adjunta do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas e Pesquisadora do grupo de estudos CNPq Teatro: histórias e dramaturgias. Recentemente, realizou Pós-Doutorado no laboratório Scènes francophones et écritures de l'altérité (SeFeA), da Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – nvnandes@gmail.com.

sobre a obra de Koltès. Mais especificamente, dialoga com a tese da mesma, intitulada *O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: La Putain respectueuse, de Jean-Paul Sartre, e Combat de nègre et de chiens, de Bernard-Marie Koltès*, finalizada em 2014 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O eixo central da pesquisa de doutoramento versava sobre os personagens negros na dramaturgia francesa e, durante os estudos sobre a peça koltésiana do *corpus*, descobriu-se a importância das memórias de infância e juventude de Koltès, bem como de seus relatos de viagem à África, na gênese da criação dramática. Logo, esta publicação conjuga os estudos da pesquisadora a outras reflexões, artigos e leituras que se sucederam em sua trajetória. Entre as referências principais, além das referidas dissertação e tese de Fernandes (2009 e 2017), destacam-se a biografia do dramaturgo escrita por Maisetti (2018), a obra de Ubersfeld sobre Koltès (1999), cartas e entrevistas publicadas, respectivamente, em *Lettres* (2009) e *Une part de ma vie* (2006).

Nascido no ano de 1948 em Metz, cidade do leste francês, Bernard-Marie Koltès destaca-se como um dos principais nomes teatrais do final do século XX. Sua produção, iniciada nos anos de 1970, resultou em quinze textos dramáticos. Na dita primeira fase de sua escrita, criou releituras de obras de outros autores, tais como Gorki, Dostoievski, Shakespeare e Sallinger. Já na segunda, marcada pela *écriture personnelle* (STIBBE apud FERNANDES, 2014, p. 125), investiu em temas como a solidão, a violência, as minorias, os estrangeiros, os marginalizados, a ausência (ou impossibilidade) de comunicação, entre outros. Faleceu precocemente aos 41 anos, vítima da AIDS.

Segundo Fernandes (2009), Koltès tinha entre as suas referências grandes autores que lera na infância e juventude – o pai, oficial militar, muitas vezes distante da família por conta de guerras, lhe enviava sempre muitos livros –, o cinema, o gosto por lutas e a paixão por viagens. Escrever e viajar foram os dois verbos centrais de sua existência, nos quais ele dividia as duas partes da própria vida (KOLTÈS, 2006, p. 34). Estar em contato com outros sujeitos, em espaços estrangeiros, lhe rendia inspiração. E mesmo os estrangeiros de seu próprio espaço de origem iriam ter lugar nas suas obras: *O retorno ao deserto*, de 1988, nasceu do seu olhar e convivência no bairro árabe onde cresceu em Metz (FERNANDES, 2009, p. 41).

Sua primeira viagem ocorreu em 1968 para participar como monitor de uma colônia de férias no Canadá. Não era, no entanto, esse país que o atraía, e sim os Estados Unidos, mais especificamente Nova Iorque, onde ele descobriu um mundo bastante diferente daquele que conhecera nas cidades francesas provincianas. Hospedado no Brooklyn, sentiu-se arrebatado pela metrópole. Após Nova Iorque, se tornou um sujeito do mundo. Ainda que tivesse residência na França, manteve uma rotina de viagens intensa. Visitou países como Rússia, Nigéria, Mali, Costa do Marfim, México, Guatemala, Nicarágua e Brasil. Mathieu Protin, a respeito desse traço errante de Koltès, afirma que

Les voyages de Koltès ne relèvent pas de la simple anecdote biographique. Ils ont rythmé son existence [...]. De même qu'il n'a jamais cessé d'écrire, il n'aura cessé de voyager [...]. Le voyageur et l'écrivain ne sont pas séparables. L'écriture se fait le plus souvent en voyage et à propos de ces voyages. (PROTIN, 2007, p. 18)

Mais marcadamente, sentia fascinação pela África. Foi apenas em 1978 que pôde, enfim, conhecer parte dela. Koltès permaneceu por cerca de trinta dias em um canteiro de obras francês na Nigéria. Do cruzamento entre impressões sonhadas e experimentadas, nasceu *Combate de negro e de cães*: “[...] le théâtre se chargera de mettre en pièces le poème africain de l'enfance” (MAÏSETTI, 2018, p. 133). Na sequência, este artigo apresentará a obra teatral e percorrerá alguns traços da sua criação, relacionando-os às memórias, fantasias e relatos de viagem do dramaturgo.

II. ALGUMAS PALAVRAS SOBRE *COMBATE DE NEGRO E DE CÃES*

Combate de negro e de cães data de 1979, ano seguinte à viagem mencionada acima. A escrita ocorreu em San Pedro La Laguna, uma pequena cidade da Guatemala. A elipse de tempo entre a descoberta pessoal da África e a escrita serviu para que Koltès amadurecesse suas ideias. Precisava tomar distância dos fatos vividos para digeri-los. Ele precisava, em especial, estar em outro espaço estrangeiro, com a sensação da estranheza da língua para aguçar o seu olhar. Em San Pedro nem mesmo o espanhol era falado – falava-se uma língua maia, o tz’utujil. Koltès teria como um dos temas do texto justamente a incapacidade de comunicação entre sujeitos de mundos e ideias diferentes: “Ses personnages sont tous étrangers les uns aux autres – parler donc (l’)étranger sera leur langue commune. [...] Dans cette solitude, quelque chose d’irréel se produit, l’oubli de soi en même temps que de sa langue” (MAÏSETTI, 2018, pp. 165-166).

O texto estreou em 1983 e marcou o início da parceria dele com Patrice Chéreau, o principal encenador de suas peças. Chéreau já era bastante famoso e, a partir desta montagem, Koltès também passou a ser reconhecido na França e fora dela. A estreia ocorreu no Théâtre des Amandiers em Nanterre, com Michel Piccoli, Philippe Léotard, Myrian Boyer e Sidiki Bakaba no elenco.

A obra, que pode ser classificada como uma tragédia contemporânea, é composta por vinte cenas numeradas em algarismos romanos – pode-se afirmar que possui uma estrutura bastante convencional na dramaturgia (FERNANDES, 2014). Todos os fatos acontecem durante uma noite/madrugada em um mesmo espaço: um canteiro de obras francês localizado num país do oeste da África. Em cena, um coro de homens negros que não são visíveis, sendo perceptíveis apenas pelos sons que emitem, e quatro personagens. São eles: Horn (homem branco francês de sessenta anos que chefia o canteiro), Cal (engenheiro branco francês de cerca de trinta anos), Alboury (homem negro nativo sobre o qual pouco se sabe) e Léone (mulher francesa branca de idade próxima a de Cal).

O texto inicia com a aparição de Alboury no canteiro, exigindo que lhe seja devolvido o corpo do irmão que morreu em serviço – vale ressaltar que a designação *irmão* parece referir-se mais ao sentido de comunidade/coletividade do que a laços consanguíneos. A morte ocorreu em fato anterior ao texto propriamente dito e, com o desenrolar desse, descobre-se que o operário foi assassinado por Cal em um de seus ataques de ira contra os negros e que o corpo fora jogado nos esgotos, sendo impossível recuperá-lo. Quem busca a negociação com Alboury é Horn, tentando suborná-lo. Enquanto o chefe tenta manter o tom pacífico, seu funcionário alimenta ainda mais a raiva e deseja matar também esse homem negro tido como invasor. Os conflitos entre os três homens vão tocar diretamente a personagem feminina Léone. Recém chegada de Paris para casar-se com Horn (mesmo sem ter qualquer relacionamento amoroso anterior com ele), ela se vê envolvida em níveis diferentes com cada um deles. O seu interesse por Alboury desencadeia também a revolta de Horn. Ao final, temos uma resolução trágica: Cal é assassinado pelo coro de homens negros presente nas torres de vigilância, Alboury põe-se em fuga, a mulher está prestes a voltar para a França e Horn se vê solitário no canteiro.

III. DA ÁFRICA DOS SONHOS À EXPERIÊNCIA REAL DE KOLTÈS

Desde a infância, a África habitava o imaginário de Koltès. Seu tio e padrinho era missionário lá e, por isso, o garoto recebia mensalmente a revista católica *Kizito*, editada no Congo e destinada ao público jovem. O periódico publicava desenhos em quadrinhos e histórias retiradas da Bíblia. Somava-se à construção de um universo infantil idílico, as notícias que o tio enviava e as correspondências que o garoto trocava com dois meninos togolezes (dos quais era uma espécie de padrinho europeu à distância).

Em 1965, sua mãe fez uma viagem ao Togo para visitar o irmão missionário. Koltès, que tinha na época dezessete anos, deu a ela um caderno para que ela fizesse um diário de viagem e inseriu nele a seguinte mensagem:

En espérant que les mille images et impressions fugaces de ce voyage... et de tout le temps après... resteront gravées sur le papier.

Je voudrais que le soleil africain brûle les pages de ce livre, que les couchers et les soirées le remplissent de poésies ; que les sables de la brousse le dessèchent, et que les cris des animaux l’emplissent ; que ton cœur enfin le comble de tes pensées et de ta poésie. (KOLTÈS, 2009, p. 29)

O tom poético do pequeno recado mostra parte dos sonhos dele pelo continente longínquo e isso se repete no texto *Combate de negro e de cães*, em especial na personagem Léone, sobre a qual será comentado mais adiante neste trabalho. As cartas enviadas à sua mãe dão a dimensão da viagem que ele realizou através do olhar dela: “[...] je me suis promené en pirogue avec toi, toute l’après-midi” (KOLTÈS, 2009, p. 32). No seu imaginário,

estavam os espaços por onde ela circulou, a natureza, a beleza das águas cristalinas de rios e lagos, o céu azul e as populações em suas palafitas, com crianças sorridentes.

Viajar até o lugar do seu sonho era necessário para se encontrar, para descobrir esse universo das revistas, dos quadrinhos, dos relatos e das cartas. Era como um impulso de criação. Ele necessitava estar naquele espaço para mesclar suas impressões reais à sua fantasia: “L’Afrique ne semble exister que pour être rêvée sous forme de poème. Dès lors ce mot d’*Afrique*, ce qu’il évoque, est d’emblée appelé à l’écriture, déjà écrit dans le corps bien avant d’avoir été rencontré dans la chair” (MAÏSETTI, 2018, p. 133. Grifo do autor).

Em 1978, ele recebeu o convite de sua amiga Bichette para viajar à Nigéria e hospedar-se no canteiro de obras francês da empresa Dumez, onde ela e seu marido trabalhavam como professores. O convite foi aceito com entusiasmo: finalmente, o desejado encontro com o espaço de seus sonhos ocorreria. A experiência mudou para sempre sua produção dramática: “J’avais besoin d’aller en Afrique pour écrire tout [...]. Pour moi l’Afrique, c’est une découverte essentielle ! Essentielle pour tout. [...]. Pour moi l’Afrique c’est un truc décisif pour tout, pour tout, pour tout. Je n’écrirais pas s’il n’y avait pas ça.” (KOLTÈS apud UBERSFELD, 1999, pp. 34-35). O canteiro localizava-se em Ahoada, cidade do sudeste nigeriano, em região petrolífera, a mais de oitocentos quilômetros de Lagos. A viagem, por si só, foi uma verdadeira aventura para Koltès. A carta que enviou ao casal de amigos para confirmar a sua chegada não foi entregue a tempo e ninguém esperava por ele no aeroporto. Pedindo informações, as pessoas o alertavam sobre os riscos do lugar (de assassinato, roubo e outros crimes) e ele teve que resolver por conta própria como seguiria viagem. As impressões da África alimentadas por ele na infância e juventude desmoronaram já na saída do aeroporto:

Ma première vision de l’Afrique [...]. Dès que j’ai franchi les portes de l’aéroport, toutes les idées de l’Afrique que j’avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J’ai avancé dans la foule et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d’un côté et les Noirs de l’autre. J’ai regardé vers les Noirs. J’avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j’ai pris peur, et j’ai couru du côté des Blancs. (KOLTÈS apud UBERSFELD, 1999, pp. 33-34)

Todo o exotismo da natureza exuberante e das imagens folclóricas que ele construiria através das cartas da mãe, do tio/padrinho e das revistas que recebia mensalmente ruíram. Ele teve também a dimensão de ser um homem branco, ocidental, em um país africano. Era, ali, pela primeira vez em sua vida, o Outro. Depois dessa experiência, sua percepção sobre as relações entre brancos e negros não seria mais a mesma.

Sem dinheiro para pegar outro avião, ele fez o percurso de Laos até Ahoada de carona durante seis longos dias, parando em outros canteiros da mesma empresa durante o caminho. Na estrada, observava carros acidentados abandonados e corpos putrefatos. A

visão chocante o perturbou imensamente, sentindo-se como se estivesse num lugar à deriva do mundo. Apesar dos imprevistos, conseguiu chegar até o canteiro e permaneceu o mês de fevereiro de 1978 convivendo com as pessoas do lugar. Em uma longa carta enviada ao amigo Hubert Gignoux, diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo, ele descreve um pouco do que viveu. Presenciou inúmeras situações de racismo e ficou chocado com a violência que via cotidianamente. Relatou discursos que ouviu, recheados de preconceitos por parte dos brancos: “[...] discours racistes d’un niveau d’handicapés mentaux ; totale méconnaissance en politique, certitudes sommaires, convictions aussi violentes et définitives qu’infantiles” (KOLTÈS, 2009, p. 319).

IV. TECENDO IMPRESSÕES E MEMÓRIAS: PONTOS DE PARTIDA DA CRIAÇÃO DE *COMBATE*

Dois pontos de partida são definidores na escrita de *Combate*. Um deles é um acontecimento inspirador à trama da peça. Durante a estadia do dramaturgo no canteiro, um operário chamado Nwofia sofreu um acidente de trabalho, foi esmagado por uma máquina e faleceu. Seu corpo foi jogado nos esgotos e a situação foi tratada com total descaso por parte dos funcionários da empresa, como se fosse uma banalidade. “Tout le monde s’en moquait [do acidente]. Il s’appelait Nwofia. Koltès retient son nom. Il ne le sait pas encore, mais par son nom et cette histoire, il tient là le sujet de sa pièce” (MAÏSETTI, 2018, p. 146). O nome do operário é usado no texto dramático: Alboury surge no enredo para buscar o corpo de seu irmão, Nwofia, supostamente morto em acidente laboral. Segundo Fernandes (2014), a obra, em sua primeira versão, intitulava-se justamente *Pour Nwofia*, homenageando o homem morto e esquecido. A memória koltesiana eterniza na literatura dramática um *fait divers* e dedica ao sujeito a sua escrita primeira. O título acabou sendo alterado, porém o nome permanece, acompanhado da seguinte indicação na rubrica de abertura do texto: “Ele tinha chamado a sua criança que nasceu no exílio de: Nouofia, que significa: concebido no deserto” (KOLTÈS, 2010, p. 21. A versão traduzida para o português altera a grafia do nome).

Ao escolher *Combate de negro e de cães*, o autor faz desaparecer o nome do operário, mas amplia o alcance do debate que o texto teatral suscita. O destaque recai sobre Alboury, o negro solitário que se vê em combate com os *cães*. A interpretação direta leva a crer que os brancos são os cães, pois na peça só temos um cachorro, Toubab, animal de estimação de Cal, de pelagem branca, que é visto apenas na última cena quando já está morto (antes, se ouvem só os seus latidos). O nome, segundo a didascália koltesiana, refere-se à “apelação comumente dada aos brancos em certas regiões da África” (KOLTÈS, 2010, p. 21). Cal menciona o ódio que o bicho sente pelos negros, perseguindo-os e replicando o comportamento do dono. O uso do plural *cães* e a situação de conflito que se estabelece designa dois lados em confronto: o do negro contra o dos cães. Ainda no que se refere às impressões e memórias que podem ser observadas como parte da inspiração ao título da peça, destaca-se um trecho de carta enviada por Koltès a

sua mãe, diretamente de Ahoada, na qual ele conta sobre uma recepção que foi feita no canteiro para os chefes negros do vilarejo:

Toutes ces dames européennes étaient fringuées comme tu peux l’imaginer. Mais au moment de l’arrivée des plats... cela a été une ruée invraisemblable, comme des chiens, de tous les Blancs, et en dix minutes, il ne restait plus rien. Les Noirs et leurs femmes restaient sans bouger dans leur coin. Je me suis enfui devant une telle humiliation. Bichette pleurait de honte. Je deviens foncièrement raciste anti-Blancs... (KOLTÈS, 2009, p. 323)

Na peça, os dois homens brancos se mostram muito mais bestializados do que aqueles que eles consideram selvagens, os africanos. Cal, em especial, tem essa característica animalesca, da ação violenta dita por reflexo – a ponto de atirar e matar um operário negro numa disputa banal do canteiro. E, não satisfeito com isso, sentir a necessidade de se desfazer do corpo lançando-o nos esgotos. Ele guarda em seu perfil os mesmos traços mencionados anteriormente, dos homens do canteiro considerados por Koltès como incapacitados mentalmente, de convicções brutais e racistas. O episódio real do acidente de trabalho é modificado pelo dramaturgo para assassinato, ampliando a força do conflito entre brancos e negros e levando-o ao extremo. A raiva e desprezo que os funcionários expressavam todo tempo pelos negros é transformada em ação de violência fatal.

A segunda mola propulsora é mencionada pelo próprio Koltès em entrevista a Jean-Pierre Han: “[...] Les gardes, la nuit, pour ne pas s’endormir, s’appelaient avec des bruits très bizarres qu’ils faisaient avec la gorge... Et ça tournait tout le temps. C’est ça qui m’avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes [...]” (KOLTÈS, 2006, p. 11). A memória sensorial auditiva ficou guardada nas suas impressões e aparece já na abertura do texto, quando descreve a ambientação da história: “Os chamados da guarda: barulhos de língua, de garganta, choque de ferro com ferro, de ferro com madeira, gritinhos, soluços, cantos breves, apitos, que percorrem os arames farpados como uma risada ou uma mensagem codificada, barreira para os barulhos da selva, em volta do acampamento” (KOLTÈS, 2010, p. 21). Na cena II, a menção aos sons volta a aparecer, demonstrando através da sensação provocada na personagem Léone um pouco do que, talvez, Koltès sentiu com a escuta:

LÉONE – [...] (*Chamados da guarda, Léone aparece pela metade*) E isso, o que é?

HORN – São os guardas. Na caída da noite e a noite inteira, de vez em quando, para se manter acordados, eles se chamam.

LÉONE – É terrível. (*Ela escuta*) [...]. (KOLTÈS, 2010, p. 30. Grifos originais da obra).

Léone, recém chegada de Paris, assim como o próprio autor, olha com olhos estrangeiros para o espaço ao seu redor. O cenário que Koltès escolhe para ambientar o texto teatral e com o qual essa personagem se depara é, em muitos aspectos, semelhante ao que o

acolheu e que ele guardou consigo, conforme comparação abaixo, da apresentação do espaço ao leitor da obra e do relato dele em entrevista:

Num país da África Ocidental, do Senegal à Nigéria, um canteiro de obras públicas de uma empresa estrangeira.

Espaços

O acampamento, rodeado por cercas e guaritas, é ali que moram os executivos e onde está estocado o material:

- um monte de buganvílias, uma camionete está estacionada debaixo de uma árvore,

- uma varanda, mesa e cadeira de balanço, uísque,

- a porta entreaberta de uma das cabanas.

O canteiro de obras: um rio passa por ele; uma ponte inacabada; ao longe, um lago. (KOLTÈS, 2010, p. 30. Grifos originais da obra)

J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et, à l'intérieur, une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. (KOLTÈS, 2006, p. 11)

Se trata, portanto, de uma ilha dos funcionários brancos da empresa no meio de um vilarejo africano: “C’est la reproduction d’un monde en miniature qui représente l’Europe au milieu de la jungle, le néocolonialisme triomphant et ségrégateur” (MAÏSETTI, 2018, p. 138). Durante o dia, brancos e negros trabalhavam juntos; à noite, os homens negros retornavam a suas casas e os brancos permaneciam no acampamento, protegidos por arames farpados e por guardas negros em torres de vigilância. Os brancos tinham entre seus principais hábitos de lazer o jogo de apostas e o consumo de uísque, o mesmo que fazem em cena Horn e Cal.

Fernandes (2014) esclarece que, limitando a ação num território estrangeiro dentro da Nigéria que ele conheceu enquanto turista, Koltès não fantasiou sobre Ahooda. O canteiro de obras é francês e os personagens em sua maioria são franceses. Cal, na cena V, explicita: “[...] Não é a África, aqui. É um canteiro francês de obras públicas [...]” (KOLTÈS, 2010, p. 52) Desta forma, sua dramaturgia não se aventura por um terreno desconhecido, não recai em exotismos e mantém a ótica do estrangeiro. A peça cumpre seu desejo de falar “[...] simplement d’un lieu du monde” (KOLTÈS, 2006, p. 11), um lugar que o autor teve a oportunidade de frequentar e que não pode ser tomada como a totalidade do continente africano.

V. A COMPOSIÇÃO DOS PERSONAGENS²

² O estudo detalhado dos personagens de *Combate de negro e de cães* pode ser encontrado em FERNANDES, 2014.

Durante um mês, Koltès coletou impressões de espaço, observou situações ao seu redor, conviveu com funcionários brancos estrangeiros e com pessoas nativas do local. É do olhar da experiência real, de suas ideias políticas, estéticas e sensoriais, somadas às memórias do imaginário africano da infância e adolescência, que nasce a fábula de *Combate de negro e de cães*. Os personagens também brotam desse olhar. Limitando a um número pequeno, o autor dá a eles contornos fortes. As diferenças raciais e de gênero conduzem o conflito: três homens e uma mulher; três pessoas brancas e uma negra (além dos guardas invisíveis das torres). A composição dos personagens seguiu passos romanescos e quase naturalistas, segundo Maïsetti:

Il accumule des fragments et construit des personnages sans souci de l'intrigue : il leur invente des passés, élabore pour chacun d'eux une intériorité, rêve autour de leurs secrets, et cherche à leur trouver une voix, un rythme, un timbre une manière de parler. Ce sont ses *carnets* d'écriture, comme un romancier naturaliste, Koltès remplit des pages pour nourrir ses personnages [...]. (MAÏSETTI, 2018, p. 147. Grifo do autor)

Para cada um deles, o dramaturgo criou essa interioridade que serviu de base para a escrita do texto dramático. As anotações (*carnets*) são publicadas, em geral, junto com a obra, como uma espécie de anexo. A maioria delas usa a primeira pessoa do singular, como se os próprios personagens escrevessem suas ideias. O que permanece com mais traços obscuros é Alboury. Ele conserva o enigma que o próprio Koltès sentia em relação aos homens negros africanos, o olhar da alteridade. Assim como o leitor não tem muitas informações sobre o “[...] negro misteriosamente introduzido no acampamento” (KOLTÈS, 2010, p. 20), que os demais personagens tentam descobrir quem é, o dramaturgo demonstra essa dúvida: quem seria esse Outro?

Alboury é o primeiro personagem negro que o autor insere em suas peças. Isso se repetirá em todas as outras que ele escreveu posteriormente, exceto *Roberto Zucco*. Ele personifica nesse negro o mistério e o encantamento que sentia por essas pessoas cujos hábitos e valores desconhecia. O homem em cena é construído pelo autor como alguém forte e convicto, a personificação da resistência à invasão neocolonialista branca. Seu nome, conforme didascália inicial, remete ao “rei de Duiloff (Uoloff, no século XIX, que se opôs à penetração branca” (KOLTÈS, 2010, p. 21). Ele ocupa na trama um papel de Antígona, personagem de Sófocles, com a mesma motivação de recuperar o corpo do irmão morto para realizar os rituais fúnebres que lhe foram negados.

La parenté avec Antigone a maintes fois signalée. Même si le village est très présent, Alboury vient en tant qu'homme seul qui se révolte contre les lois de la Cité. La dimension politique (et mythique) est renforcée par la didascalie initiale qui précise que son nom correspond au roi qui s'opposa à la pénétration blanche. (PALM, 2009, p. 49)

Alboury é, como a heroína grega, uma figura solitária que confronta a autoridade local sem sucesso no resgate do corpo. Ele, contudo, ao final, tem o apoio dos seus, que assassinam Cal a tiros das torres de vigilância. O desejo de mostrar a força desse homem que se levanta contra os europeus responde à aparente inércia que Koltès sentia por parte dos operários negros do canteiro, em total falta de consciência de luta de classe: “Quand et comment se réveillera le prolétariat africain ? [...] Quand et où naîtra-t-il un Lénine pour désigner l’ennemi, et donner confiance en sa force à la masse exploitée et habituée à l’exploitation depuis le commerce des esclaves ?” (KOLTÈS, 2009, p. 317).

No que diz respeito aos personagens brancos homens, cada um deles segue um perfil de sujeito que poderia, de fato, ser encontrado naquele canteiro, pessoas pelas quais o autor cruzou. Koltès constrói através deles figuras que conservou na memória da viagem. Horn, o homem mais velho, o chefe, o responsável não só pela obra, mas também pelas relações da empresa com o local. É quem busca a diplomacia, a negociação, que pensa que tem o poder de subornar tanto os negros como as autoridades. Sua postura é a do racismo implícito (ou que, ao menos, tenta fazer parecer, pois em suas opiniões os pensamentos preconceituosos são latentes, fingindo ser agregadores entre brancos e negros). Tem em seu histórico um grave acidente que lhe deixou com marcas no corpo (provavelmente nos genitais, pelo que indica o texto dramático). Cal afirma que isso ocorreu quando o chefe permaneceu sozinho no canteiro para guardar os materiais, durante a “guerra deles” (referindo-se aos negros). O engenheiro menciona que saqueadores teriam provocado o ferimento (KOLTÈS, 2010, p. 53). Koltès traz através desse acidente passado a memória da Guerra Civil da Nigéria ocorrida entre 1967 e 1970 – cumpre observar que sua estadia ocorreu pouco tempo depois do conflito, como ele mesmo menciona: “C’est peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région” (KOLTÈS, 2006, p. 11). Como indenização, Horn teria recebido uma boa quantidade de dinheiro da empresa, que ele sempre defende e tem como sua própria família. Financeiramente falando, para os dois funcionários brancos, a remuneração convém em relação ao que receberiam na França: “Les ouvriers européens employés par la société française Dumez passent ici gagner en quelques mois ou quelques années le salaire d’une vie” (MAÏSETTI, 2018, p. 138).

O chefe, no entanto, representa a parcela de funcionários cansada da vida que leva no canteiro. Ele se queixa em inúmeros momentos disso e, em especial, da solidão. Não é à toa que Koltès coloca a personagem Léone como a acompanhante trazida da França por ele. Em sua última viagem a Paris, Horn procurou uma mulher que aceitasse seu convite para ir até a África. As mulheres negras não eram bem vistas pelos funcionários brancos, como menciona o dramaturgo no seguinte trecho de carta a Gignoux, parafraseando discursos machistas e racistas que ouvira: “[...] les femmes nègres sont toutes putes sans exception, pas désagréables, mais que je ne manque pas de me désinfecter après, et que je ne sois pas effrayé la première fois, car elles ont toutes le clitoris coupé et les lèvres du vagin taillées [...]” (KOLTÈS, 2009, p. 319). Todavia, mesmo com a presença de Léone no canteiro, Horn expressa em vários trechos seu desejo de se aposentar e deixar a África.

Cal, por sua vez, reproduz os homens brancos do discurso racista violento e nada disfarçado, como os operários rudes que Koltès observava nas mesas de jogos bebendo uísque: “C’est le portrait du raciste ordinaire” (KOLTÈS, 2006, p. 25). A formação superior do personagem em engenharia não faz dele alguém mais polido, pelo contrário, ele verbaliza todo o tempo seu desrespeito pelo chefe e faz comentários racistas e machistas, usando expressões como neném (no original, *bébé*) para tratar com Léone (além de assediá-la em boa parte das cenas nas quais estão sozinhos) e *boubou* para referir-se aos homens negros.³ O seu asco, desprezo e ódio pela população local são nítidos a todo momento. Cal realiza a ação de matar, o que pareciam desejar vários dos operários brancos que Koltès viu em Ahoada. Ele é uma figura embrutecida que já esteve em diversos países a trabalho. Está no canteiro pelo dinheiro e vê esvaír-se a sua vida:

Estou perdendo a minha vida, no fundo desse buraco; estou perdendo o que, aliás, seriam meus melhores anos. De tanto ficar só, sempre só, a gente acaba não sabendo mais a idade; então de te ver [Léone], lembrei da minha. Vai ser preciso que eu volte a esquecer. E o que é que eu sou, aqui, o que eu continuo sendo? Nada. Tudo isso por dinheiro, neném; o dinheiro nos toma tudo, até a lembrança da idade. Olha isso. (*Ele mostra as mãos*) Será que ainda parecem mãos de jovem? Será que você já viu mãos de engenheiro, na França? Mas sem dinheiro, de que adiantaria ser jovem, hein? Afinal, eu me pergunto, por que, sim, por que, por que eu vivo. (KOLTÈS, 2010, p. 114. Grifos originais da obra)

É, portanto, infeliz e despeja grande parte de sua frustração no ódio pelos negros, o que ele naturaliza e alega ser instintivo. Como seu cão, Toubab, que rosna e persegue os negros sem que ele o adestrasse para isso, o funcionário aumenta progressivamente sua raiva – que culmina no assassinato de Nouofia. O interesse confesso por literatura e filosofia revela um Cal anterior ao que se vê em cena, possivelmente menos bruto. Esse traço lembra a construção do racismo que se acentuava no ambiente do canteiro entre os operários brancos: “On m’abreuve d’informations : qu’il me suffirait d’une semaine ici pour devenir raciste” (KOLTÈS, 2009, p. 319). Mesmo porque as imagens que Cal tinha da África antes de chegar lá, eram diferentes daquelas com as quais se deparou: “Eu também um dia, cheguei aqui, cheio de ideias sobre a África: o que se vem ver, o que se vem ouvir! Na minha cabeça, eu amava ela; não se vê nada, não se ouve nada do que se esperava; eu entendo a tristeza.” (KOLTÈS, 2010, pp. 56-57). Cal não encontra a África de fato, vê apenas o que lhe cerca: a ilha de discriminação de sua empresa e seus sujeitos. Assim como o dramaturgo que desembarcou no aeroporto repleto de fantasias e imaginário onírico e chocou-se com uma dura realidade de segregação racial e violência.

³ Segundo definição do dicionário, *boubou* é uma túnica longa, vestimenta tradicional africana. Cal usa o termo de maneira pejorativa, valendo-se do nome da vestimenta dos negros para designá-los. O termo foi traduzido na versão brasileira para “macaco” ou “negão”, mantendo a questão racista de referência às pessoas negras no país.

As impressões que desmoronam na chegada ao país africano se repetem com Léone, que é a personagem que guarda mais proximidade com o autor, conservando o olhar encantando e trazendo questões da memória koltesiana da infância e juventude em sua construção. Está na única mulher a fagulha de sensibilidade, assim como estava no artista. Sua condição no canteiro é semelhante a do dramaturgo: recém chegada, a visitante europeia convidada por alguém que trabalha ali. Outrossim, ela percebe, como ele, as relações fracassadas entre os brancos e negros, localizando-se no centro da disputa: “Léone est au cœur d’un conflit qui ne la concerne en rien ; elle ne fait partie d’aucun des clans en présence, que ce soit celui situé du côté africain (la communauté villageoise ou l’amitié entre Alboury et Nouofia) ou du côté français dans l’espace du chantier public (complicité entre les deux ingénieurs)” (POUJARDIEU, 2003, p. 41). A presença de Léone tornará maior ainda a rivalidade entre os homens.

A primeira impressão que ela passa ao leitor, prontamente, a liga ao autor e seus sentimentos nutridos até a viagem para a Nigéria. Ela é aquela que está ansiosa por conhecer a África e sente estar preparada para esse momento: “[...] eu me preparei, me preparei como uma louca [...]. Como estou contente de estar aqui. Enfim, a África!” (KOLTÈS, 2010, p. 29). Presente para servir de acompanhante a Horn, ela deixa a vida parisiense para se aventurar em um ambiente sonhado por ela. Ela percebe, mesmo antes de sair do seu quarto, que todas as ideias sobre o continente africano que ela tinha, que haviam lhe passado, eram falsas. Na primeira cena em que é vista (cena II), ela demonstra medo, um sentimento que habitou Koltès no aeroporto e trajeto até Ahoada, cansativo para ele e, ao que parece, para ela. A diferença climática entre os continentes europeu e africano acentua a sensação de cansaço. A mulher, que se diz “em frangalhos” e que passa boa parte do tempo procurando água para aliviar sua sede, lembra o autor que mencionava o calor de forma recorrente em suas cartas, das quais destacam-se os trechos:

Je commence seulement à m’habituer à la chaleur mais je crois que je perds cinq litres d’eau par jour.

[...] la chaleur seule serait une suffisante explication, des gouttes coulent en ce moment le long de mon nez, et il va en tomber une sur la lettre si je n’y prends pas garde !

Il fait chaud.

La chaleur est vraiment incroyable !

Je suis en Afrique, où il fait très chaud [...]. (KOLTÈS, 2009, pp. 309, 310, 311, 323, respectivamente)

Além do calor, ela sente a pele vermelha (cena VII), como Koltès: “J’ai la peau complètement brûlée sur tout le corps [...]!” (KOLTÈS, 2009, p. 323). A chegada em outro espaço, para o autor e para a personagem, não os afasta simbolicamente de seu

espaço de origem e as diferenças físicas e culturais se acentuam a cada instante. Léone percebe que existem traços parisienses que estão impregnados nela e em suas roupas, representados na peça pelo cheiro: “Os parisienses têm um cheiro forte, eu sabia [...]. Pois bem, ainda estou sentindo, ali, na minha mala; não suporto mais” (KOLTÈS, 2010, p. 29). A França passa a ser um país com o qual ela não quer mais se identificar. Ela é originária, como seu criador, da Alsácia⁴, se apresentando como metade alemã, metade alsaciana. Entretanto, ela busca uma origem remota, ancestral. Nas cenas que ela compartilha com Alboury se vê uma personagem encantada, cujas falas são poéticas e repletas de fragmentos de uma memória africana exótica. Um imaginário semelhante ao koltêsiano da infância e juventude:

LÉONE – [...] Foi quando eu vi as flores que eu reconheci tudo; reconheci essas flores das quais não sei o nome; mas elas caíam assim dos galhos na minha cabeça, e todas essas cores, eu já as tinha na minha cabeça. O senhor acredita em vidas anteriores? [...] Eu acredito, acredito. Momentos felizes, tão felizes, que me voltam de tão longe; muito doces. [...] Conheço um lago na beira do qual passei uma vida, já, e isso volta muitas vezes na cabeça. (*Mostrando a ele uma flor de buganvília*) Isso, não se encontra em nenhum outro lugar a não ser nos países quentes, não é? Pois eu a reconheci, vindo de muito longe, e estou buscando o resto, a água morna do lago, os momentos felizes. [...] Eu já fui enterrada debaixo de uma pedrinha amarela, em algum lugar, debaixo de flores semelhantes [...]. (KOLTÈS, 2010, pp. 54-55. Grifos originais da obra)

O texto de Léone lembra a natureza exuberante das cartas maternas koltêsianas. As flores (buganvílias), o lago e os momentos felizes que buscavam com a viagem à África. Alboury e a natureza são refúgios para ela. Koltès tinha entre suas principais atividades de lazer em Ahoada justamente afastar-se do canteiro e caminhar nos locais de vegetação, em meio à populações dos vilarejos que o recebiam com encantamento (em uma das cartas à mãe ele comenta que crianças o seguiam nesses passeios e bebês choravam ao vê-lo, pois nunca tinham visto uma pessoa branca). O canteiro não era a realidade africana pela qual ele ansiava. Logo, ela espelha parte das sensações e vontades do autor em sua jornada africana. Ele, porém, compreende desde o princípio que existem diferenças que são intransponíveis ali onde ele está. Léone demora a entender isso. O abismo entre essa mulher branca francesa e o homem negro misterioso não pode ser superado, por mais que ela tente. Ao criá-la, o dramaturgo joga com esse desejo de ser e estar no espaço do Outro até os limites físicos e emocionais da personagem. Ela deseja fortemente ficar com Alboury, negando sua branquitude e verbalizando um olhar para uma África romantizada. A marca tribal que ela faz no próprio rosto com cacos de vidro na cena XVI é o ápice de um desejo desesperado de pertencimento a um mundo que não é seu e que ela não é capaz de compreender. Como Koltès, que teve nessa visita à Nigéria, uma virada em sua

⁴ Metz e Estrasburgo localizam-se na região da Alsácia, fronteira com a Alemanha, ambas cidades onde Bernard-Marie Koltès viveu antes de mudar-se para Paris.

trajetória, Léone parte marcada para sempre: “Il portera longtemps les stigmates de cette chute : l’Afrique aura écrit sur sa peau, par la blessure, le devenir africain de son corps” (MAÏSETTI, 2018, p. 170). Todas as imagens construídas por ela estão arruinadas, a realidade é dura demais e supera o imaginário fantasioso que ela criou. Só lhe resta partir de volta a Paris e um carro surge para buscá-la na última cena. Koltès viu se confrontarem o sonho e a realidade e ele partiu com seu espírito marcado, buscando durante toda a sua vida tentar entender um pouco mais sobre o continente que o fascinava e seus sujeitos nativos misteriosos e impressionantes.

Horn, Cal, Léone e Alboury são pessoas que concebem o mundo de formas completamente diferentes. A mesma barreira invisível e onipresente que separava brancos e negros no aeroporto nigeriano na ocasião do desembarque de Koltès é vista em cena. Ele, ainda que sentisse vergonha, correu para o lado dos brancos. Léone, ao final, humilhada e rejeitada por Alboury, corre pedindo socorro a Horn. No fim das contas, o último refúgio de ambos fica entre os seus. Por maior que seja o desejo de não pertencer a lugar algum, os traços de origem são inapagáveis. Não apenas a língua é entrave de contato, ainda que sirva ao dramaturgo para acentuar a característica de incomunicabilidade da obra. Algumas das cenas mais bonitas do texto contém diálogos de Léone falando em alemão e Alboury respondendo em uolof (língua falada em algumas regiões da África), numa tentativa de comunicação falha. Mesmo que ela alegue que “[...] Não se deve ter medo das línguas estrangeiras, pelo contrário [...]” (KOLTÈS, 2010, 69), pois com o tempo se compreende tudo, existem coisas que um não consegue compreender do universo do outro. Para Horn e, no fundo, para todos eles, Alboury é um sujeito complicado e “[...] seus pensamentos são emaranhados, obscuros, indecifráveis, como a sua selva, como a sua África inteirinha [...]” (KOLTÈS, 2010, p. 100).

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo breve, percorreu-se os traços de memórias africanas de Bernard-Marie Koltès, tanto as que dizem respeito à imaginação e fantasia, criadas através dos relatos familiares sobre a África e a partir de revistas, leituras e outros, como aquelas que surgiram da visita à Nigéria no ano de 1978. O choque entre essas duas gerou *Combate de negro e de cães*. Indicações de tempo e espaço, rubricas, personagens e diálogos são fagulhas das experiências do dramaturgo. A gênese e análise de aspectos do texto dramático ajudam a compreender como ele fez disso literatura, mesclando aspectos poéticos, idílicos e violentos. Na construção de Alboury, Horn, Cal e Léone deixou-se levar por um emaranhado de ideias e impressões acumuladas na infância, juventude e vida adulta até aquele momento.

O caráter político da escrita é considerado por muitos o ponto alto da obra. Anne Ubersfeld acredita que Koltès, frente aos fatos que vivenciou, poderia se desesperar ou escrever, e ele escolheu a segunda opção: “[...] le désespoir politique est un moteur pour

la création, seule libération pour l’homme seul, pour l’artiste. Il se dit: à moi seul, je ne peux pas changer le monde, mais je puis le montrer” (UBERSFELD, 1999, p. 38). O autor, todavia, não desejava que *Combat* fosse tomado como um texto que fala sobre questões raciais, neocolonialismo ou problemas africanos, pura e simplesmente. Não queria tomar partido de um conflito que ele conheceu na condição de turista, conservando o olhar europeu de observação. Não pretendia fazer denúncias ou falar por ninguém:

Parler *pour* les Noirs serait un crime odieux [...]. Koltès est Occidental, Blanc, homme ; il le sait, l’éprouve à chaque instant comme une injustice, quand tout le porte à la fraternité des hommes condamnés, broyés. Il voudra avoir du moins cette dignité de ne jamais se faire porte-parole d’hommes dont, malgré lui, tout le sépare. Refusant plus tard tout à la fois qu’on l’associe à des écritures américaines, ou africaines, Koltès dira que c’est de France qu’il a écrit, depuis la Vieille Europe, celle *des anciens parapets*. (MAÏSETTI, 2018, p. 142. Grifo do autor)

O que se tem é uma fábula criada por um homem branco ocidental que mesclou suas memórias, relatos de viagens, impressões e anotações. Sentia-se no papel de escrever sobre um lugar do mundo que visitou e que já lhe habitava em sonhos há muito tempo. O canteiro não representava a África como um todo, era um recorte mínimo. Do combate que ele coloca em cena, todos saem derrotados. São figuras que não alcançam seus objetivos, talvez como ele próprio em suas expectativas de ver a África. O que seus olhos encontraram não era exatamente o mesmo que seu imaginário buscava – pelo menos não ali, nos lugares por onde ele passou. Impossível que ele concebesse um texto dramático de personagens vitoriosos. No racismo e na exploração entre sujeitos todos perdem em humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERNANDES, F.V. *O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: La Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès. 234 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/102218>>. Último acesso em 26 mai 2020.
- _____. *Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès*. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/17655>>. Último acesso em 26 mai 2020.
- KOLTÈS, B.M.K. *Combat de nègre et de chiens* suivi des Carnets. Paris: Minuit, 2005.
- _____. *Combate de negro e de cães; O retorno ao deserto; Tabataba*. São Paulo: Aliança Francesa: Instituto Totem Cultural: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- _____. *Lettres*. Paris: Minuit, 2009.
- _____. *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*. Paris: Minuit, 2006.

Le Robert micro: dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005.

MAÏSETTI, A. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Minuit, 2018.

PALM, S. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l'imagination*. Paris: L'Harmattan, 2009.

POUJARDIEU, F. "La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès". *Théâtre/Public*, n° 168. Paris: Théâtre de Gennevilliers, mai/jun de 2003.

PROTIN, M. "L'aller double de Koltès". *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, "Bernard-Marie Koltès", n. 1. Paris: La Comédie-Française, mar 2007.

UBERSFELD, A. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, 1999.

La mémoire collective à l'épreuve du néolibéralisme : ce que nous apprend l'expérience de la Vila Autódromo

Matheus VIEGAS FERRARI*

Résumé : Ce texte découle d'un travail de terrain qui commence en 2015. Si au début ce terrain était davantage tourné vers l'activisme au nom de la protection du droit à la ville, il devient en 2019 un terrain anthropologique qui, au croisement avec la philosophie politique, s'intéresse aux raisons qui ont poussé la Vila Autódromo à rester dans leur territoire. Il s'agit d'une favela qui a été presque entièrement délogée à l'occasion des Jeux olympiques à Rio en 2016. Cet article s'intéresse tout particulièrement à la mémoire collective de ce qui sera développé comme une « communauté » et plus précisément comment sa mobilisation a permis aux vingt familles qui sont restées à faire face au gouvernement néolibéral de la ville.

Mots-clés : Vila Autódromo ; mémoire collective ; néolibéralisme ; communauté.

Resumo : Esse texto origina-se de um trabalho de campo que começa em 2015. Se inicialmente ele se apresenta como um campo de militância em nome do direito à cidade, em 2019 ele torna-se um campo antropológico que, na interseção com a filosofia política, interessa-se pelas razões que levaram a Vila Autódromo a permanecer em seu território. Trata-se de uma favela que foi removida em sua quase totalidade no contexto da preparação aos Jogos Olímpicos Rio 2016. Esse artigo interessa-se particularmente à memória coletiva do que será apresentado como uma « comunidade », especificamente no que concerne à sua mobilização pelas vinte famílias que permaneceram no território e enfrentaram o governo neoliberal da cidade.

Palavras-chave : Vila Autódromo ; Memória coletiva ; Neoliberalismo ; Comunidade.

I - INTRODUCTION

Le point de départ de cette histoire sera en 2015 ; non pas comme un point temporel, parce que des allers et des retours chronologiques seront faits, mais plutôt dans un sens narratif. C'est le point que j'ai choisi parce que j'ai attribué un sens à commencer ainsi : c'est là où *mon* histoire se relie à une autre histoire. Ce fut l'année qui précédait les Jeux olympiques dans la ville de Rio de Janeiro, et dont tous les investissements et travaux

*Matheus VIEGAS FERRARI est en deuxième année de Master en Sciences Sociales, spécialité Sociologie et Philosophie Politique à l'Université de Paris. Il est également éditeur de la revue *Sens Public* et collaborateur du *Museu das Remoções*.

changeaient sensiblement le paysage¹ tous les jours. Si un jour on prenait un chemin *x*, le lendemain nous devions faire un contour pour éviter les nouveaux chantiers. Une voie qui allait dans telle direction avait alors son sens renversé.

En plus, ce fut justement quand j’ai commencé à fréquenter la Vila Autódromo, une *favela* située dans la ville de Rio de Janeiro. L’expérience vécue dans cette *communauté*, notion qui sera davantage développée, constitue le noyau dur de cet article. La Vila comptait plus de cinq-cents familles [COMITÊ POPULAR DA COPA E OLÍMPIADAS DO RIO DE JANEIRO, 2015, p. 37] et aujourd’hui ne compte que vingt. Ces personnes ont été victimes d’un violent processus de délogement, mené par la Mairie et le gouvernement de Rio de Janeiro, pour la mise en place du Parc Olympique, en 2016. Malgré cela, vingt familles sont restées suite à un accord mené auprès de la Mairie.

J’emploie la notion de communauté parce que c’est la traduction du mot en portugais *comunidade*. Il est employé comme une métonymie, voire une métaphore à la *favela*. Je préfère néanmoins la notion de métonymie parce que cela fait allusion à une partie de ce qui constitue une *favela*, et cette partie, comme je vais esquisser dans ce travail, c’est, à mon avis, les liens qui existent entre les habitants. En d’autres termes, en utilisant le mot « communauté », non seulement je respecte les récits locaux, mais je renforce aussi l’existence d’une histoire commune et partagée.

C’est cette histoire qui est l’origine de ce que les habitants qui sont restés nomment, et que je reprends donc ici, la résistance. S’ils ont réussi à résister aux délogements, c’est parce qu’un projet de résistance a été mis en place et, comme je montrerai par la suite de cet article, il s’est basé avant tout sur une mémoire collective qui invoque une histoire commune, un langage propre et l’appel constant aux liens. Cependant, le fait qu’ils sont restés n’est pas donné. Face à un gouvernement *urbanicide*, comme m’a décrit le professeur Carlos Vainer une fois, le fait d’être toujours là montre que *quelque chose* de différent a lieu dans cette *favela*. Et c’est justement à cette permanence, ou plus précisément, à ce *quelque chose de différent* que je m’intéresse désormais, d’où la question qui guidera les pages suivantes pourquoi la Vila Autódromo a réussi à rester malgré le projet d’un gouvernement néolibéral de la ville ?

¹[SANTOS, 1997, p. 37, ma traduction] « Le paysage n’a rien de fixe ou de stable. À chaque fois que la société traverse des changements, l’économie, les relations sociales et politiques changent aussi, en des rythmes et intensités différents. De même par rapport à l’espace et le paysage qui se transforment pour s’adapter aux nouvelles nécessités de la société. » Extrait original, en portugais : « *A paisagem nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade* ». Chez Milton Santos, le paysage — ce qu’on voit, ce qu’on perçoit — c’est avant tout le fruit d’un processus d’accumulation, mais pas fixe ou stable. Le paysage est continu dans le temps et dans l’espace, c’est toujours l’objet d’un mélange de plusieurs formes et fonctions ; il est à la fois vu, mais aussi vécu. Milton Santos rompt avec la vision traditionnelle de la géographie qui propose que le paysage se limite à la vision et avance qu’il est toujours l’intersection de ce sens avec la société elle-même.

J'emploie la notion de néolibéralisme parce que, pour rester, les habitants ont donc dû réaffirmer leurs existences, revendiquer un espace et qui dans leur rhétorique passait par une lutte ou une résistance. En effet, la perception la plus partagée, c'était qu'il y avait un « autre » qui voulait faire cesser leur existence. Ou au moins, de la faire cesser d'exister en tant que telle. Dire qu'il y a de la résistance a surtout deux implications : il y a des modes d'organisation et elle est faite contre quelque chose. Dans les deux cas, résister c'est toujours résister au sein d'une relation de pouvoir, ou reprenant la formule de Michel Foucault « là où il y a pouvoir, il y a résistance » [FOUCAULT, 2013, p. 207]. Le *contre*, toutefois, ce qui a été confirmé lors des différents récits, est incarné par les acteurs de l'entrepreneuriat *carioca*². Il y a une logique par derrière qui a dit qui serait plus important, ou qui porterait plus de profit, si ces personnes étaient délogées pour mettre en place un projet de ville global qui serait plus important que leur droit à la ville.

Cette logique, c'est justement ce que je rapproche au néolibéralisme. Il s'agira de le travailler comme une rationalité qui s'impose et qui définit donc quels sont ceux qui ont le droit de rester et ceux qui doivent partir. Effectivement, il y a lieu une gestion biopolitique qui entreprend une logique de l'espace et attribue une valeur humaine à des individus qui ne sont pas du tout égaux en fait, alors qu'ils le sont en droits.

La première partie de cet article consistera précisément à montrer comment ce gouvernement néolibéral de la ville, particulièrement dans le cas des Jeux olympiques, est allé à l'encontre du droit de la Vila Autódromo d'y rester. Revenant à la formulation de ma question, j'ai choisi de l'introduire par « pourquoi » plutôt que par « comment », d'où l'intérêt par les raisons et pas forcément par les stratégies de permanence. En ce sens, ma deuxième partie et hypothèse repose sur l'aspect communautaire de la Vila Autódromo. Je partirai d'une réflexion sur les catégories *favela* et *comunidade* et montrerai comment elles ont évolué pour donner un sens de cohésion en leur sein. Ensuite je proposerai une lecture de la mémoire collective qui s'y est constituée, notamment en fonction des liens qui s'y sont créés. Ce sera l'opportunité de m'interroger sur les temporalités de la mémoire et rompre avec le paradigme que la mémoire ne serait que du passé, ou du vécu, ce qui est pratiqué par le *Museu das Remoções*, Musée des Délogements, désormais installé dans cette communauté.

Si la Vila Autódromo a réussi à rester, c'est parce qu'il y a eu quelque chose qui s'est passé. Les habitants se sont imposés contre cette rationalité qui a voulu leur attribuer une moindre valeur humaine. En d'autres termes, les individus de cette communauté ont fait à une rationalité qui cherchait à les réduire, à leur dire qu'ils ne pouvaient pas être là. Alors que légalement, ils le pouvaient. Un des objectifs de ce travail est celui de trouver un lien entre la mémoire et le néolibéralisme. D'emblée, je dirais que c'est surtout la première, avec toutes ses nuances, qui a permis aux habitants de résister au deuxième et

² Adjectif donné à ceux issus de la ville de Rio. Par curiosité, ce mot veut dire, en tupi guarani, « maison d'homme blanc ».

au projet de gouvernement néolibéral mis en place par Eduardo Paes, le maire de Rio à l'occasion des délogements.

Je défends que ce « quelque chose », c'est justement les liens préexistants, hérités du passé, mais invoqués au présent, pour faire face au gouvernement néolibéral qui cherchait à démolir leurs maisons. Ces liens sont avant tout le fruit d'une mémoire collective, et ils s'opposent directement à un positivisme qui se veut neutre, du côté méthodologique de ce travail, mais ils s'opposent aussi à une rationalité froide, qui s'impose par ce que je vais défendre être le néolibéralisme.

II. LA NORME DE LA CONCURRENCE AU CŒUR DES DÉLOGEMENTS

Le point de départ qui permettra d'esquisser le rapport entre néolibéralisme et mémoire dépend d'une prise de recul pour développer le premier. Plus précisément, je propose une interprétation du néolibéralisme comme une rationalité qui, sous la norme de la concurrence, crée une relation de pouvoir et définit ceux qui peuvent rester dans un espace économiquement valorisé de la ville et ceux qui doivent en partir. Le point de départ de cette analyse remonte au moment où Michel Foucault identifie la naissance d'un des précurseurs de cette rationalité : le libéralisme. Selon lui, au XVIII^e siècle, l'idée de sécurité renvoyait avant tout à celle de protection, précisément, de la liberté des travailleurs contre la liberté même des processus économiques [FOUCAULT et. al., 2004 a, p. 65]. Ainsi quand le libéralisme se développe dans les années 1740, la sécurité est placée à la fois au second plan, mais aussi comme sa condition de développement. Autrement dit, la sécurité doit veiller à ce qu'aucun mécanisme d'intérêt ne menace l'individu ou la collectivité. Elle devient, explique Foucault, le cœur de cette nouvelle raison gouvernementale qui est le libéralisme toujours en articulation avec la question de la liberté.

Cela donne naissance à une culture politique du danger au XIX^e siècle, dans laquelle il faut craindre les crimes, les maladies, les déviations sexuelles, le chômage ou la faillite. Cette mise à jour, en particulier, c'est ce qui permet de corréliser directement la question de la sécurité à celle de la liberté : un contrôle plus strict devient nécessaire pour faire face aux nouveaux risques de la vie. Intervient donc la notion de biopolitique, parce que ces risques sont normalisés à partir d'un discours biologique-médical. Je veillerai à montrer comment cette culture politique du danger a été actualisée et notamment dans le cas de Rio de Janeiro, intégrée au « problème » des *favelas*.

La principale tension du libéralisme réside précisément dans sa nécessité de produire de la liberté et de gouverner au travers de cette propre liberté. Une telle production implique nécessairement la conduite et complique donc la compréhension libérale de la « liberté ». Autrement dit, sécurité et liberté vont ensemble, il ne s'agit pas d'une relation d'opposition ou de concurrence, mais de coexistence nécessaire et précaire. Il n'est pas

question d'une dimension purement répressive du pouvoir chez Foucault, mais plutôt d'une relation.

Aux États-Unis, tout particulièrement, le libéralisme acquiert un nouveau contour et devient un mode de vie *sui generis* : « C'est un type de rapport entre gouvernants et gouvernés beaucoup plus qu'une technique des gouvernants à l'égard des gouvernés. » Ce que le libéralisme américain apporte de nouveau, c'est avant tout la dimension du capital humain. Bien que cette notion ait été jusqu'alors traitée sous un angle strictement économique, en particulier par l'école de Chicago, Foucault souligne une nouvelle approche pour considérer un spectre moins économiste. Il soutient que la théorie du capital humain cherche à changer le lieu de l'analyse économique au-delà des préoccupations des « économistes classiques » ; en particulier, en ce qui concerne les relations de production, de consommation et d'échange, conduisant à une direction qui analyse les choix individuels en marge de la prise de décision [FOUCAULT et. al., 2004 a, p. 224].

La théorie du capital humain est donc une extension de l'analyse économique dans un domaine — encore économique — qui n'était pas exploré : celui du travail. Dans ce cas, il s'agit d'aller au-delà de la demande de travail et d'inclure dans l'analyse la dimension de l'individu — l'*homo oeconomicus*, qui cherche toujours à se valoriser davantage, comme un capital. Terry Flew [2012, p. 52], résumant la longue explication de Foucault, rappelle comment cet individu se comporte en « entrepreneur de lui-même, qui répartit son temps et ses ressources entre consommation et génération de satisfaction personnelle, et investissement en lui-même (capital humain, qui peut aussi inclure investissement dans la famille) ». Il ajoute : « Cet individu n'est pas, pour les néolibéraux, un sujet aliéné, mais plutôt un investisseur, un innovateur et un entrepreneur à part entière. »

De ce passage du libéralisme au néolibéralisme, ce qu'il faut retenir c'est la mutation épistémologique de l'objet même de l'analyse économique qui est en jeu. La référence de l'analyse économique devient la rationalité individuelle dans la prise de décision en même temps que l'accent est mis sur la transformation d'un sujet en entreprise individuelle. Ce que j'appelle ici « le » néolibéralisme, c'est avant tout une mise à jour du libéralisme américain, mais qui s'est répandu partout dans la planète pour prendre la forme d'une « nouvelle rationalité globale », reprenant la formule de Pierre Dardot et Christian Laval.

Le néolibéralisme se configure donc comme une rationalité qui régule la société selon une dynamique de concurrence et qui place l'individu, sous la forme de l'*homo oeconomicus*, comme sujet de production, de biens ou de relations. Ce qui importe, c'est de viser à maximiser les capacités individuelles en faveur d'une nouvelle politique sociale, destinée à promouvoir une société-entreprise guidée par la norme de concurrence [FLEW, 2012, p. 56] toujours au nom de la sécurité et de la liberté héritées du libéralisme.

Le passage du libéralisme au néolibéralisme, en tout cas par rapport aux dimensions qui intéressent à ce travail, concerne notamment les moyens qui permettent qu'une population aie les conditions nécessaires pour vivre. Autrement dit, le rôle des États modernes, c'est d'assurer une rationalité individuelle dans la prise de décision dans le but de préserver un vivant, celui qui valorise davantage un territoire, par exemple.

Dans le contexte des Jeux olympiques, cette rationalisation est amplifiée et seuls les espaces les plus compétitifs, les plus valorisés, peuvent rester, au détriment de ceux qui sont les moins compétitifs. La planification de la transformation urbaine, conçue pour renforcer le caractère global de la ville de Rio de Janeiro, promettait de fournir une base pour un développement durable à long terme qui ouvrirait un nouvel âge pour Rio grâce à des programmes financés par le gouvernement.

Reprenant le binôme liberté-sécurité, les deux ne sont offertes dans un contexte de gestion biopolitique de la ville qu'à ceux qui sont considérés comme faisant partie de la population. L'expérience de la Vila Autódromo, aucunement différente à cet égard d'autres histoires de *favelas*, nous montre comment cette communauté a été transformée en danger par un discours étatique actif. À plusieurs reprises, les habitants de la Vila Autódromo se sont confrontés à des menaces contre leur sécurité et contre leur liberté au nom de la sécurité et la liberté (notamment d'entreprendre) d'autres individus et groupes sociaux et d'un capital spéculatif qui cherche toujours à (se) valoriser davantage.

Si depuis les premières occupations de la Vila Autódromo, dans les années 1960, la quête pour la légitimité est constante dans son histoire, ce n'est qu'en 2009 qu'elle acquiert une teneur d'urgence. C'est à cette occasion que les menaces de délogement s'intensifient, quand la ville de Rio est annoncée comme siège des Jeux olympiques. Cette *favela* avait déjà un important historique de lutte et de légitimité qui sera repris comme forme de résistance au projet néolibéral qui cherchait à la faire sortir : dans les années 1980, face aux disputes immobilières du quartier voisin Barra da Tijuca, est créée l'Association des Habitants, Amis et Pêcheurs de la Vila Autódromo (AMPVA) pour défendre ses intérêts. Cette association donne une personnalité juridique³ à la Vila Autódromo et dans le cadre de la Constitution Brésilienne, la rend un sujet de droit.

En 1993, le gouverneur de Rio, Leonel de Moura Brizola concède à la Vila le droit d'utilisation du territoire occupé, auparavant appartenant à l'État, à des fins de logement. Cinq ans plus tard, cette concession est renouvelée et étendue à une période de 99 ans, également renouvelables. Cet épisode marque la « légalisation » de la communauté, rare pour une *favela* à Rio. Même si des menaces ponctuelles de délogement ont eu lieu lors

³ Elle a gagné le statut de *pessoa jurídica*, « personne juridique » ce qui veut dire qu'elle est reconnue par l'État comme une entité ayant des droits et des devoirs.

de la décennie suivante, désormais sans légitimité pour les justifier, l'État de Rio n'a mené aucune démolition dans cette *favela*.

En 2012 la Mairie annonce le *master plan*, qui concevait la construction du Parc Olympique, dont le tracé n'incluait pas la Vila Autódromo, mais là où elle était censée être, un parking et le Centre de Médias des Jeux olympiques. En décembre, elle annonce également la construction du *Parque Carioca*, un complexe de logements financé par le programme fédéral *Minha Casa, Minha Vida*⁴, ainsi que l'affirmation que tous les résidents de la Vila Autódromo seraient transférés vers ce complexe. De grands journaux ont alors annoncé que la Vila serait complètement délogée avant février 2014. La plupart des presque 500 familles ont refusé cette proposition et défendaient le Plan Populaire comme étant le seul chemin possible.

Le panorama change avec les manifestations de juin 2013. La pression montée par les dénonciations des violences et délogements mis en place par la Mairie obligeait Eduardo Paes à donner de plus en plus de réponses. Face à cela, il reçoit encore une fois les habitants de la Vila Autódromo et accepte enfin de les écouter et changer les plans pour la communauté. Au bout de dix rencontres, la Mairie ne présenta pas, d'un point de vue technique, des réponses suffisantes. D'après l'AMPVA [2016, p. 18], les plans étaient imprécis notamment parce qu'ils n'indiquaient pas quelles maisons seraient démolies.

En décembre 2013, le Plan Populaire de la Vila Autódromo gagne le prix international *Urban Age Award*, conféré par la *London School of Economics* et par la *Deutsche Bank*. Avec l'argent gagné, la communauté a décidé de rénover l'espace de l'Association des Habitants et construire une Crèche communautaire. Pourtant, sous pression de la part de la Mairie, des habitants dans des conditions plus précaires commencent à accepter les accords. Les premiers déménagements ont lieu le 26 mars 2014, quand 200 familles acceptent des appartements au Parque Carioca [AMPVA, 2016, p. 19].

Cependant, la plupart des résidents n'ont pas accepté la proposition de déménager et ont continué à interpeller le maire pour sa promesse d'urbanisation. La visibilité publique de la Vila augmente et la Mairie commence à créer de plus en plus d'obstacles en vue de convaincre les familles à déménager vers le Parque Carioca. Les informations officielles arrêtent de venir, et la peur commence à s'y installer, notamment chez ceux qui ne voulaient pas négocier leurs maisons.

Avec l'avancée des démolitions, la dégradation des conditions de vie de ceux qui sont restés devenait de plus en plus grave. Peu à peu les services publics se sont arrêtés aussi. Il n'y avait plus de collecte de déchets ni d'aménagement des réseaux électriques. La lumière était souvent absente, ce qui augmentait davantage les problèmes de sécurité, qui

⁴ Créé en 2009, il s'agit d'un programme de financement pour la construction et l'acquisition de logements pour la population la plus pauvre (touchant moins de 1,8 mille reais par mois).

n'existaient pas auparavant. Ces conditions ont été dénoncées à la justice à plusieurs reprises, mais sans aucun succès. En mars 2015, la Mairie a publié trois décrets⁵ qui annonçaient l'expropriation de 48 maisons.

Peu à peu les autres maisons disparaissent. Les tracteurs arrivaient dans l'absence des résidents. La peur s'y installe définitivement et même les habitants qui défendaient la Vila avec plus de conviction ont été obligés d'accepter les propositions de la Mairie. Un dernier souffle de 20 familles a cependant atteint la Mairie qui a finalement accepté de faire un accord : la Vila serait complètement détruite et une seule rue serait bâtie, avec 20 maisons standardisées pour loger ceux qui sont restés.

Ce qui peut sembler le plus contradictoire de cette histoire, c'est que dans le dossier de candidature pour les Jeux olympiques, notamment pour ce qui est des héritages, il est prévu des politiques publiques de développement pour les plus démunis. Pourtant, cela est masqué par l'utilisation d'un champ lexical propre à ce que j'ai identifié comme étant le néolibéralisme. En particulier, une valorisation de soi en tant que capital humain (« participation des jeunes », « intégrer les jeunes les et les *comunidades* défavorisées », « valeur du sport dans la vie ») et la norme de la concurrence pas comme un événement sportif, mais comme un récit de succès global (« leadership régional », « fière nation sportive », « promotion mondiale ») [COMITÉ RIO 2016, 2009]. Autrement dit, l'objectif des Jeux olympiques, comme dans le cadre d'une entreprise, c'est de toujours chercher à valoriser. Soit valoriser la ville, soit le Brésil, soit les jeunes. Dans tous les cas, ce qui est présent est avant tout cette rationalité qui s'impose par la logique de la concurrence. Alors qu'elle constitue le fond même du sport, cette logique de concurrence cherche à se mondialiser, au sens de Saskia Sassen⁶, et transformer la ville de Rio en une ville globale.

⁵ 39 851, 39 852 et 39 853

⁶ Je fais allusion surtout à *A Sociology of Globalization*, notamment aux chapitres 2 et 4. Pour Saskia Sassen, la mondialisation se produit en même temps que d'autres transformations. Sassen parle de l'existence d'échelles spatiales, telles que locale et globale, qui, bien que différentes, existent simultanément. Elle propose un nouveau programme de recherche qui traite des différentes échelles spatiales et utilise la « théorie » des villes globales. Selon elle, ce qui compte, c'est la relation du local au global et comment le global se construit sur le local. La mondialisation est un processus de changement dans le lieu. Sans la matérialité de l'espace, il ne peut y avoir un tel processus de changement. Cette matérialité fonctionne comme une plate-forme d'accès à l'espace global, donc sans le local, il n'y a pas d'espace global. La ville, en tant qu'espace, est produite dans le discours des différentes personnes qui l'habitent. Comprendre la ville comme un processus, c'est la mettre au centre des différents intérêts, des différentes querelles, des différentes valeurs, des différents groupes sociaux, des différentes formes d'articulation et d'interpellation. Quand elle se réfère à la ville, elle ne se réfère pas nécessairement à l'espace circonscrit, à l'échelle spatiale, mais en fait au processus de formation de l'espace lui-même. Quand elle dit que pour comprendre la mondialisation, il faut comprendre la ville, il faut tenir compte de la diversité des acteurs et des discours qui coexistent dans l'intérêt de la ville et qui la contestent. Quand une ville devient globale, ce qui la rend globale, c'est une série de processus de transformations socio-spatiales qui ont permis la création d'une structure qui a fait que cette ville occupe une place plus importante dans le monde. Ces transformations sont, entre autres, la conséquence des relations sociales qui ont lieu dans l'espace.

Ainsi, je définis les Jeux olympiques, notamment dans le cadre de Rio 2016, en affirmant qu'il s'agit avant tout d'une mondialisation du sport à haute échelle concurrentielle. Cette mondialisation ne limite pas les sportifs à cette échelle concurrentielle, mais elle met aussi en avant une concurrence à l'intérieur de la ville, qui passe avant tout par une valorisation de l'espace. Les espaces plus « compétitifs », c'est-à-dire les plus valorisés, peuvent y rester, en détriment de ceux qui sont moins compétitifs.

Cette planification, qui est avant tout stratégique, n'est pas une nouveauté dans le cas de Rio. Je montrerai dans la partie suivante qu'un projet urbain a été mené depuis la fin du XIX^e siècle dans le but de transformer les *favelas* en problèmes ou reprenant le vocabulaire néolibéral, en danger. Pour ce qui est de l'aspect global, depuis 1993, avec le maire Cesar Maia, les différents gouvernements municipaux ont essayé d'intégrer la ville à des espaces mondialisés [FAULHABER & AZEVEDO, 2015, p. 25]. Cette planification stratégique est avant tout un instrument qui rend possible les intentions néolibérales, ou dans les termes du alors maire Eduardo Paes : c'est l'opportunité de vendre son pays⁷. L'étonnant de cette phrase, c'est qu'elle a été prononcée dans un contexte de campagne électorale. Elle montre donc le projet politique de Eduardo Paes justement dans le contexte de pré Jeux olympiques : la modernisation de la ville passe par les PPP qu'il était fier d'annoncer, c'est-à-dire les *Parcerias Público-Privadas*, les projets de partenariat entre secteur public et secteur privé.

Dans le cadre de cette revalorisation de l'espace urbain, plusieurs projets sont menés pour requalifier des espaces qui n'étaient pas assez « compétitifs » [FAULHABER & AZEVEDO, 2015, p. 26]. Parmi les principaux projets mis en place pour accueillir les Jeux olympiques, les plus importants, surtout pour légitimer des délogements dans la ville, ont été le *Porto Maravilha* (Port Merveille) et l'aménagement de plusieurs axes routiers pour relier les différentes zones de la ville, notamment à la Zone Ouest, où se trouvent Barra da Tijuca et le Parc Olympique.

Cependant, il est question de politiques qui discriminent des populations, celles, reprenant un vocabulaire foucaldien, qu'il faut faire vivre et laisser mourir — ce qui peut être symbolique ou non. Faire vivre revient à donner une utilité aux individus, et effectivement dans certains cas et avec certains programmes, les plus pauvres vont être intégrés dans les Jeux olympiques en passant par cette rhétorique de l'utilité. C'est le cas des projets « sociaux », qui essaient de transformer une partie de la population en des citoyens-consommateurs. Pour les autres, par contre, comme c'est le cas de la Vila Autódromo, l'intégration n'est pas une possibilité : il a fallu la transformer en danger pour légitimer les délogements, comme pour la plupart des politiques *urbanicides* dans l'histoire de la

⁷ Cette phrase a été prononcée lors d'un interview donné à la TVFolha avant qu'il soit réélu en 2013. Comme je n'ai pas trouvé la vidéo originale, je cite un documentaire tourné par le Coletivo HumaniCidade. L'extrait qui intéresse se trouve entre 6 h 50 et 7 h 6. Remo (vidas). (2016). [video] Youtube, disponible sur : <https://youtu.be/s4P8dQJTSBA>.

ville de Rio. Pourtant, la Vila a su résister et en s'appropriant du sens du mot « comunidade », elle a créé une histoire unique parmi celles des *favelas*.

III. LE PROBLÈME QUI N'EXISTAIT PAS

L'histoire récente de la Vila Autódromo nous montre comment elle a été construite comme un problème à être résolu avant les Jeux-Olympiques. Elle a été présentée, à plusieurs reprises, comme un obstacle au projet d'aménagement et développement de la ville et de son insertion dans un marché de villes globales. Si je me suis intéressé jusqu'à présent à décrire davantage comment ce projet s'insère dans un prolongement de la rationalité néolibérale, je poursuivrai par la suite deux objectifs lors de cette partie. Le premier sera de montrer que la transformation d'une *favela* en problème n'est pas propre au néolibéralisme, mais que les raisons employées dans ce cas le sont, et le deuxième, de créer les conditions pour défendre que les liens qui s'y sont constitués soient à la base du sens de communauté qui s'y est développé.

Ce détour nous permet de comprendre comment le rapport paradoxal entre sécurité et liberté est ce qui est à l'origine de ce que Lícia Valladares nomme « *a favela como problema* » dans *A Invenção da favela*. Selon cette sociologue, deux récits majeurs cherchent à expliquer le mot *favela* : 1) la plante *favela*, trouvée aussi bien au Monte de Santo, à Bahia, qu'au Morro da Providência, et 2) la résistance des combattants qui se sont installés à ce Morro pour continuer à lutter contre le gouvernement (dont le siège était à Rio, la capitale) après la Guerre de Canudos et qui a été essentielle pour repousser la victoire des Forces armées.

Sur ce mythe de Canudos, avec plusieurs récits journalistiques de ceux qui « s'aventurent » dans ces nouvelles formes de collectivités désormais nommées *favelas*, plusieurs parallèles ont commencé à être établis entre les nouveaux *morros* qui se constituaient et le peuplement de Canudos, à Bahia, décrit par Euclides da Cunha dans *Os Sertões*⁸ en 1902. En d'autres termes, l'association entre les *favelas* et le récit littéraire de Canudos a été faite pour que la classe intellectuelle habituée à Euclides da Cunha puisse visualiser les nouvelles communautés qui se formaient dans les années 1920 et qui commencent désormais à être désignées par le mot « *favela* ». Effectivement, une image de la *favela* se construisait par le regard du journaliste/observateur. Il racontait un autre monde, beaucoup plus proche de pauvretés du *Nordeste*, du *Sertão*, « loin de la ville ». La classe moyenne et l'élite ne pouvaient justement atteindre cette réalité exotique que par le pont construit par le narrateur [VALLADARES, 2015, p. 36].

Cette opposition entre ville et *Sertão* qui s'étend ensuite à une dichotomie ville/*favela* c'est ce qui permet de constituer les bases pour transformer la *favela* en problème — la

⁸ Lors des trente premières années du XX^e siècle, ce livre a nourri la pensée sociale et politique brésilienne. Une épopée moderne, il raconte la guerre de Canudos et analyse la participation de Antonio Conselheiro.

principale thèse de Valladares. Comme discuté auparavant, le problème des sociétés modernes est avant tout un problème de sécurité : le *management* des risques, dans une rhétorique néolibérale. Pour les *favelas* cela n'a pas été forcément différent. Effectivement, avec la croissance naturelle de ces communautés, un discours de la dégénérescence légitimé par l'avis technique de médecins et ingénieurs transforme les *favelas* en menace. Le danger est nommé pour favoriser un certain mode de vie en détriment d'un autre, identifié comme étant lui-même l'élément perturbateur et dangereux.

Un autre extrait chez Foucault s'intéresse proprement à « l'insécurité des villes ». Il nous montre en quoi « la » ville passe, au XVIII^e siècle, par un discours hygiéniste qui la conditionne aussi à la surveillance. Il y a un autre, un « étranger » qui est vu comme une menace à la sécurité de la ville, et qui passait souvent par un discours médical, de porteur de maladie, par exemple [FOUCAULT et al., 2004 b, p. 20]. Effectivement, ce qu'il appelle l'insécurité des villes commence à avoir un sens par la constitution d'un problème, crée surtout discursivement. Moins que raconter toute l'histoire des *favelas*, voire raconter toute l'histoire de la transformation des *favelas* en danger, qui commence en 1905, je cherche surtout à montrer comment il y a une certaine pérennité de la marginalisation de la *favela* et du *favelado*.

Au XIX^e siècle, ceux qui s'intéressaient à la ville et à ses personnages populaires allaient directement vers les *cortiços*. Ce sont des habitations collectives, dont la plupart ont été délogées au tournant du XX^e siècle, devenant l'un des principaux déclencheurs des migrations internes vers les *favelas*. Non seulement les *cortiços* étaient associés à la dégénérescence et à la criminalité, mais aussi, ils étaient accusés d'être des endroits propices aux épidémies [VALLADARES, 2015, p. 34]. De même, les réformes du maire Pereira Passos (1903) sont allées dans ce sens. Il était inadmissible que la capitale du Brésil, dont toute la planète avait les yeux tournés vers, soit peuplée par des *vagabundos* (des vagabonds) et des criminels. Effectivement, Rio était censé être le bastion de la moralité ; le Brésil tournait autour de cette ville, qui devrait toujours marcher vers le progrès.

À ces conceptions du début du XX^e siècle, qui associaient la pauvreté au refus des individus de vendre leur force de travail et à leurs difficultés pour respecter les règles du salariat, s'ajoutait la conviction qu'elle relevait de la responsabilité individuelle : on était pauvre en raison de ses faiblesses morales. L'image des « classes dangereuses » domina ainsi l'imaginaire social des couches supérieures lettrées et servit, comme on l'a rappelé, de justification au premier type d'intervention publique contre le territoire urbain des pauvres, les *cortico* des quartiers centraux [VALLADARES, 2006].

Aujourd'hui, les élites sont héritières de cette pensée envers les *cortiços*, mais désormais redirigée vers les *favelas*. Au début, la marginalisation ne passait que par un argument hygiéniste, mais qui, lors de l'avènement d'une culture de risque, héritière du libéralisme, elle trouve d'autres argumentations au nom de la sécurité. Le tournant du néolibéralisme réside justement dans le fait que la liberté, c'est surtout la liberté d'entreprendre et de valoriser. Puisque la Vila est une menace au projet entrepreneurial que sont les Jeux olympiques, elle est transformée discursivement en problème à partir de 2009 et successivement.

En pratique, ce qui a été fait, c'était de montrer dans un premier moment en quoi les retours pour la *population* d'accueillir les Jeux-Olympiques seraient supérieurs aux pertes des habitants de la *favela*. Comme, et j'y reviendrai par la suite, ils étaient attachés au territoire et à leur histoire, cet argument n'a pas été suffisant. Un deuxième moment, qui s'intensifie en 2012 consiste donc à s'approprier d'un discours de sécurité de la vie, mais qui en fait cache la maxime néolibérale de la sécurité d'entreprendre. Plus particulièrement, à l'occasion d'une des réunions mentionnées, le maire Eduardo Paes affirme que « les conditions de sécurité devraient être assurées en créant une zone vide entre le périmètre de l'autodrome », l'actuel Parc Olympique, « et la bande marginale qui protège la Lagune de Jacarepaguá » [GTAPM, 2013]⁹. Ensuite, sans succès, son discours dominant consiste tout simplement à affirmer que la Vila gêne les projets routiers de la Transolímpica, de la Transcarioca et du Parc Olympique, ce qui n'est pas différent et dépourvu d'argument de ce qu'il avait lui-même tenté dans les années 1990, quand il était procureur et demanda l'éviction de la Vila Autódromo : sa justification était qu'elle causait des dégâts esthétiques et environnementaux au paysage [VAINER et. al., 2013, p. 9] ; autrement dit, elle était considérée comme moche.

Contrairement à l'attendu d'un gouvernement, la Mairie de Rio crée de l'insécurité pour les habitants de la Vila Autódromo. Le paradoxal, dans un plan analytique, c'est que pour combattre l'insécurité, Robert Castel illustre ce qu'il appelle « la politique de la ville », dont l'insertion des désaffiliés et des plus vulnérables se fait par « des projets locaux, impliquant la mobilisation des habitants et des différents partenaires de la communauté » [CASTEL, 2003, p. 70]. Autrement dit, les politiques territoriales mises en place dans les quartiers plus défavorisés ont le but d'intégrer et d'insérer la population. Sans tomber dans une « romantisation » de ce récit, et certes parce que ce genre de politique existe partout dans le monde, à Rio, au nom d'un marché olympique, c'est bien le contraire qui est mis en place. J'entendais souvent une phrase venant des habitants de la Vila Autódromo et qui fait écho à cette idée « la politique de l'État, pour nous, c'est les délogements ».

⁹ Ma traduction, extrait original, em portugais « as condições de segurança deveriam ser garantidas pela criação de uma área livre junto ao perímetro do Autódromo e a faixa marginal de proteção da Lagoa de Jacarepaguá »

Le raisonnement de Castel est intéressant parce qu'il met la communauté (non pas comme une *favela*) à la place de la cible des projets de développement. Autrement dit, c'est au nom de la communauté que « la politique de la ville » doit avoir lieu, alors qu'à Rio, elle a été faite « malgré la communauté » ou encore « contre la communauté ». Évidemment je joue avec les mots et notamment avec leurs sens en français et en portugais, mais le principal demeure dans l'idée présentée auparavant : les *favelas*, constituées en tant que problème, ne font pas partie de la population, comme dirait Foucault ou de la communauté, comme dirait Castel, d'où le besoin de constituer elles-mêmes des communautés autosuffisantes, qui ne dépendent pas de l'État.

Comunidade non seulement désigne un espace d'habitation, mais je fais allusion aux liens existant entre les habitants. Cela est construit historiquement par ce phénomène de « la transformation de la *favela* en problème ». Si on avance vers la fin de ce récit, on retient l'énoncé suivant : l'État est historiquement absent dans les *favelas*. Je cite un extrait d'un entretien mené par Linda Gondim auprès d'un fonctionnaire d'un organisme de délogements en 1982 [p. 33], pour qui :

La *favela* est un creuset du mal. Sa sécurité physique est confiée à la volonté de Dieu. Sa sécurité sociale dépend des efforts de la communauté, qui souffre de toutes les charges sociales négatives, en particulier celles de la marginalité et de la violence.

Comme il s'agit, et depuis toujours, de territoires marginaux, des logiques propres d'organisation s'y sont développées. Ce monsieur, en tant que fonctionnaire, l'incarnation de l'État, reconnaît lui-même l'absence du pouvoir public dans ces espaces et l'importance de la communauté, encore comme un simple collectif, à remplir ce vide. Comme pratique usuelle pour faire face à cette absence, je prends comme exemple celle de *mutirão*. *Mutirão*, sans traduction, c'est une sorte de cagnotte sans argent, le plus proche que je puisse y penser étant *taskforce* en anglais. Chacun contribue avec sa propre force de travail en vue d'un objectif commun, pour la Vila Autódromo : nettoyer la voie publique, déblayer les gravats des démolitions, rénover un parc pour enfants.

Dans *Logiques de l'exclusion*, alors que Norbert Elias et John Scotson, comme indique le titre, s'intéressent à l'exclusion, aux tensions entre deux groupes, les établis et les *outsiders*, dans une cité de banlieue anglaise dans les années 1950, il y a aussi des conclusions à propos de l'inclusion. Alors qu'il ne s'agit pas de celle-ci comme l'intégration entre ces deux groupes, il en est des liens qui préexistaient entre ceux du premier. En d'autres termes, l'une des principales raisons de la frontière qui se crée entre « nous » et « eux » à Winston Parva repose sur le fait que « nous », les habitants qui y étaient installés s'identifient entre eux par leur histoire commune.

En effet, en ce qui concerne la relation entre établis et marginaux dans le travail de Elias et de Scotson [1997, p. 47],

L'apparence physique et d'autres aspects biologiques qu'on dit « raciaux », la sociodynamique de la relation des groupes entretenant un lien d'installée à marginaux est déterminée par la nature même de ce lien, plutôt que par l'une ou l'autre des caractéristiques des groupes considérés indépendamment.

Pour l'instant et pour servir le propos d'esquisser le fond de l'histoire que je cherche à raconter, je ne retiendrai que cette notion de lien. En d'autres termes, la nature et la force des liens qui existaient entre les « établis » suffisaient, malgré leurs différences préalables, pour établir une frontière entre eux et les « marginaux ».

Il est vrai qu'il y a un aspect dangereux de se contenter de ces liens, ou selon Elias et Scotson [1997, p. 64],

Tôt ou tard, le choc de réalité finit par s'imposer, souvent avec des effets traumatisants. On peut observer des groupes — de nos jours, surtout des groupes nationaux — dont de nombreux membres, sans le savoir, semblent encore porter le deuil de leur grandeur perdue. Tout se passe comme s'ils tenaient ce langage : si nous ne sommes pas à la hauteur de cette image du nous héritée de notre grandeur passé, plus rien de vaut la peine.

En face de ce danger, de croire que ce « nous » qui existait avant les délogements pourrait encore être présent, dans le cas de la Vila Autódromo, je ne cherche pas à faire une apologie de l'unité de la communauté qui préexisterait dans un *passé*. Plutôt, je veux dire qu'effectivement il y a un « nous », notamment dans le sentiment d'appartenance des habitants et dans la répétition que tous faisaient partie de la Vila Autódromo en tant que *comunidade*. Les liens qui ont été établis lors des luttes contre les délogements se superposeraient à la possibilité de croire à une grandeur perdue. Autrement dit, la Vila Autódromo *est* encore, elle n'est pas de l'ordre du passé parce que les liens entre les individus qui y ont vécu et résisté existent encore, d'où mon hypothèse qu'il y aurait une mémoire collective qui ne permet pas que les liens communautaires cessent d'exister.

IV. DES CADRES PARTAGÉS POUR NE PAS OUBLIER

Pour comprendre ce rapport entre la mémoire collective que je m'apprête à discuter et les liens qui s'y déploient, j'adresse deux considérations. La première, c'est celle de renforcer le sens de *comunidade* avec lequel je cherche à travailler : non seulement je désigne un espace d'habitation, mais je fais allusion aux liens existant entre les habitants. Ma deuxième remarque, qui découle de la première, revient à constater que les liens ne se

limitent pas aux rapport entre les individus. Je pense en particulier à l'importance de la nature pour une habitante et comment cela lui sert à définir le sens même d'une maison : elle doit avoir un arbre pour être considérée comme telle. Sur cette deuxième remarque, je fais allusion à des liens spatiaux, qui passent par une identification au le territoire — notion que les habitants de la Vila Autódromo emploient souvent dans leurs discours — et à des liens temporels, c'est-à-dire le fait d'avoir partagé une histoire commune. C'est notamment sur ces derniers que je vais m'intéresser par la suite.

Revenant à l'idée d'un « nous » collectif qui existe toujours dans le présent, donc non pas comme un héritage du passé, je la rapproche à la notion de mémoire collective. Celle-ci est d'emblée problématique parce qu'elle a connue des variations dans les sciences sociales et la philosophie. Affirmer qu'il y a des variations implique l'existence d'un noyau, d'une définition centrale, ce qu'il n'est pas le cas. Cette ambiguïté demande dès lors un choix. Un chemin possible, c'est de l'appréhender comme étant la mémoire d'un groupe, mais non pas comme la somme des mémoires individuelles : il ne s'agit pas d'un accumulé, mais d'une mémoire du groupe en tant que groupe. D'ailleurs, ce que je cherche à défendre dans ce travail, c'est que la mémoire n'est jamais une accumulation de souvenirs.

Cette première interprétation se rapproche plutôt de la mémoire collective dans une perspective de commémoration, voire de mémoire nationale, notion qu'on attribue souvent à Maurice Halbwachs ; or il n'en est pas le cas. En effet, il vaut mieux parler, dans cette conception, de mémoire historique. Le recueil d'articles *La mémoire collective* a été édité et compilé après la mort de Halbwachs, ce qui veut dire que le choix des textes n'a pas été entrepris par lui-même. Dans le deuxième chapitre, intitulé *Mémoire collective et mémoire historique*, cet auteur présente une perspective qui pourrait se rapprocher de ce qu'on attribue à lui comme étant l'idée de mémoire nationale, tout en éclairant cette première possibilité d'envisager la mémoire collective.

Par mémoire historique, il faut comprendre, au sens de Halbwachs, « la suite des évènements dont l'histoire nationale conserve le souvenir, ce n'est pas elle, ce ne sont pas ses cadres qui représentent l'essentiel de ce que nous appelons la mémoire collective [HALBWACHS, 1968, p. 67] ». Pour lui, l'histoire est toujours dans le passé. Ainsi, quand je fais allusion à la mémoire collective, je ne me réfère pas à ce sens premier de la mémoire d'un groupe. Au contraire, et ce qui peut sembler contre-intuitif, je relie la mémoire collective à la mémoire individuelle.

En effet, le lien entre mémoire individuelle et mémoire collective est intime chez Halbwachs, ces deux sortes de mémoire s'interpénètrent et c'est justement ce lien qui constitue la principale thèse de ce recueil d'articles [RICOEUR, 2000, p. 512], d'où la deuxième façon d'appréhender la mémoire collective, et notamment celle qui m'intéresse. Cette mémoire est individuelle, certes, mais collective dans le sens où les souvenirs d'un

individu découlent des souvenir des autres. En d'autres termes, et d'où l'accent donné à l'importance des liens pour légitimer la cohésion des établis chez Elias et Scotson, la mémoire individuelle est collective dans le sens où elle est influencée par des cadres sociaux.

Les cadres sociaux sont des points d'appui de la société dans la mémoire individuelle, ce sont les liens que chaque individu a à son entourage. Il s'agit de repères verbaux et spatio-temporels partagés. Les souvenirs sont toujours influencés par la société qui nous entoure. Pour ce qui est de la Vila Autódromo, il n'est pas différent : ces repères se sont constitués mutuellement par rapport à la langue, par rapport à l'espace et par rapport au temps. En ce qui concerne la langue, il y a un champ lexical commun qui semble avoir eu ses origines avec la nécessité de réaffirmer son existence. Je fais allusion à la création de l'AMPVA comme source de légitimité juridique ou encore aux titres octroyées en 1993 et en 1998. Cet héritage de légitimité est encore utilisé comme une stratégie de se faire valable aux yeux de l'État. Le Plan Populaire serait la mise à jour de ce besoin de s'encadrer à la loi et non pas par hasard, il est soutenu par des institutions « légitimes », comme les universités ou les laboratoires de recherche. La mémoire collective de la Vila Autódromo se constitue à partir du moment qu'ils ont le besoin de faire face à la logique immobilière de la concurrence et de montrer qu'il ne s'agit pas d'une *favela* comme une autre, qui puisse être délogée à tout moment. C'est à ce moment que l'usage de quelques mots comme « résistance », « lutte » et « droit à la ville » intègre le vocabulaire et la rhétorique des habitants.

En ce qui concerne la dimension spatiale, il s'agit d'un espace qui s'est développé en plusieurs moments. Le premier a été avec les premiers habitants, en fonction de la pêche dans les années 1960 et donc en fonction de la Lagune. Le fait d'être à côté de l'eau a une dimension symbolique importante et leur rapport à la nature s'intensifie dès l'arrivée des premiers pêcheurs. Dans les années 1980, l'habitante Maria da Penha est arrivée. Elle habitait à la Rocinha et quand elle décrit le contraste avec la plus grande *favela* du pays, depuis le début, ce qui lui a surtout plu à la Vila Autódromo était le vert. Effectivement, plusieurs habitants disent comment la communauté était un *pomar*, un verger, avant les délogements. Grâce à ce rapport aux plantes, Dona Penha reconnaît encore un espace d'antan. Elle sait encore préciser les maisons qui étaient situées sous les peu d'arbres qui sont restés. Encore pour ce qui est de ce rapport à l'espace, l'ancien maire Eduardo Paes a invoqué l'argument classique de la sécurité pour justifier les délogements. Cependant, et encore une spécificité de cette *favela*, souvent rappelée avec fierté par les habitants, c'est l'absence de toute sorte de pouvoir parallèle, soit-il le trafic de drogues ou les *milícias*, les groupes paramilitaires.

Enfin, pour les repères temporels partagés, je pense que la phrase la plus significative est celle de Sandra Maria, historienne et habitante de la Vila : « Avant nous, d'autres sont passés et nous ont laissé le relais ». Elle montre en quoi ceux qui sont restés croient à une

narrative de lutte partagée par plusieurs générations. Le récit de résistance ne commence pas avec les Jeux-Olympiques, il est hérité d'autres générations, qui ont dû aussi prouver leur droit d'y être.

Toute la théorie de Halbwachs consiste à démontrer que les conventions, ces appuis linguistiques et spatio-temporelles, constituent le cadre le plus élémentaire et le plus stable de la mémoire collective. Il souligne que ce cadre est aussi lâche, dans la mesure où il laisse passer toutes les discontinuités dans notre représentation [HALBWACHS, 1925, p. 82]. Cela signifie que la mémoire a besoin de la société pour fonctionner, ou dans la terminologie qui intéresse à ce travail, des liens. Chez Halbwachs, c'est la mémoire qui construit la réalité et qui lui donne aussi une sorte de rationalité [HALBWACHS, 1925, p. 38]. Les individus, dans cette théorie, doivent s'ajuster à un plan d'ensemble que sont les cadres sociaux. Se souvenir veut toujours se souvenir à partir de ces cadres, il ne s'agit pas d'un effort complètement personnel [HALBWACHS, 1925, p. 38-39].

Le plus important pour ce travail c'est de retenir que chez Halbwachs et pour l'argumentation que je construis, il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres sociaux, notamment pas deux systèmes qui s'imposent aux individus-groupes. Le premier, ce sont les conventions verbales, qui permettent d'identifier, de nommer les éléments d'un souvenir et les conventions spatio-temporelles qui permettent de situer et dater un souvenir et de combiner ensemble les différents éléments dont il se compose. Ainsi, s'il y a quelque chose comme *le* souvenir, il s'agit avant tout d'une recombinaison collective, car les individus n'en ont que des parties. Les conventions spatio-temporelles fixent dans l'espace, dans le milieu social, la place relative des événements et des personnes. Ce sont les conventions sociales qui permettent ce point de vue collectif.

Dans le contexte de la Vila Autódromo, le fait d'avoir des cadres partagés me permet de développer l'hypothèse qu'il y a avant tout une mémoire collective qui se manifeste individuellement, mais pour constituer une vision d'ensemble plus large. Ainsi, leur mémoire se définit non pas comme un réservoir de souvenirs d'événements passés qui leur seraient propres, mais toujours comme une constitution, une fixation des souvenirs. La mémoire est toujours au présent, parce qu'elle se constitue, elle n'est jamais dans le passé. Elle a donc la plasticité du présent et la plasticité des cadres sociaux, qui ne sont pas rigides : cette vision d'ensemble, absolument sociale, peut se défendre, peut s'altérer, peut se transformer. C'est cette dimension qui permet de dire que la mémoire *est*, car elle tout le temps en train d'être composée.

Pour ces raisons, quand Maria da Penha parle des plantes, elle insiste à leur importance pour la communauté, mais elle le fait à partir de ses souvenirs personnels, de ses premières impressions dans les années 1980 et elle développe cette importance pour expliquer en quoi, avant les délogements, les plantes faisaient elles aussi partie de la communauté. De même, son mari, Luiz Claudio, un des partisans de ce discours de la tranquillité de la Vila,

rappelle souvent les lois, dont il connaît quelques unes par cœur, qui protègent la communauté. Ce que je cherche à montrer par ces exemples, c'est que les habitants invoquent à tout moment des héritages du passé pour construire un nouveau cadre au présent, plus stable et qui se constitue comme étant la mémoire de la Vila Autódromo. Ils s'approprient de leur histoire, le passé, pour construire la mémoire collective au présent.

Cet effort a abouti en 2016 à la création du Museu das Remoções, le Musée des Délogements, dont la devise est *memória não se remove*, on n'enlève pas la mémoire. Comme une sorte de défi, de provocation, ce musée dit : les habitants ou les maisons peuvent être enlevés, mais la Vila Autódromo va rester. Il s'agit d'un musée à visée sociale, géré entièrement par les habitants, dont le but c'est de faire en sorte que le passé, notamment celui des délogements, des Jeux olympiques, ne soit pas oublié.

Un parcours d'exposition chemine dans toute cette *favela* et à la place des œuvres d'art, les visiteurs sont confrontés aux ruines des maisons. Devant chacune, un panneau explique, d'un côté qui est-ce qui habitait là-bas et de l'autre, rappelle des mots d'ordre criés à la période des délogements. D'autres points de mémoires font partie de ce musée à ciel ouvert : l'ancien parc pour enfants, l'ancienne boulangerie, le siège d'AMPVA — dont les bâtiments ont été démolis, mais dont les souvenirs sont racontés avec joie par des habitants comme Maria da Penha ou Luiz Claudio. Ce musée est articulé comme le principal moyen de faire en sorte que « l'héritage olympique » ne devienne pas une histoire de succès.

Tant que ce musée existe, disent les habitants qui le maintiennent, on n'oubliera pas ce qui s'est passé à la Vila Autódromo. Pour cette raison, il a également une visée pédagogique : il cherche à partager à d'autres communautés menacées de délogement l'expérience de la Vila, son apprentissage, ses stratégies. Autrement dit, cette communauté cherche elle-même à créer un réseau de communautés menacées par leurs États respectifs.

V. CONSIDÉRATIONS FINALES

Historiquement, les *favelas* deviennent des *comunidades* pour faire face à l'absence de l'État, c'est-à-dire, face à leur transformation en « problème », elles s'auto-organisent selon des pratiques collectives pour trouver des solutions aux obstacles auxquelles elles sont confrontées. Dans un contexte d'un néolibéralisme à portée globale, où la menace ne vient pas seulement d'un État qui cherche à valoriser des espaces, ces stratégies ne suffisent pas. Le but n'étant plus de valoriser des espaces de la ville, mais de « vendre » la ville, en paraphrasant Eduardo Paes, le recours interne aux liens sociaux dans les *favelas* ne tient pas face aux nouvelles formes de violence néolibérales.

La Vila Autódromo, en ce sens, malgré le délogement de plus de cinq-cents familles, a su se réinventer pour faire face aux menaces posées. Depuis sa création, elle a construit une

base solide de légitimité fondée sur la loi et cela a marché jusqu'aux années 2010. Or, avec l'internationalisation du capital et l'arrivée des Jeux-Olympiques, être une *favela* « légale » ne tenait pas la route. Protégée par la visibilité donnée par les médias dans un premier moment, très vite cette communauté change sa stratégie et comprend que la réussite se trouve dans le sens même du mot *comunidade* : il faut faire appel aux liens, il faut invoquer la mémoire collective, travailler l'histoire et la transformer en présent. Cela abouti au Museu das Remoções comme une forme de freiner le contrôle narratif du supposé héritage olympique. La solution trouvée pour faire face à la rationalité a été de travailler la subjectivité. La mémoire collective résiste le néolibéralisme et ne permet pas que cette *favela* subisse le sort vécu par tant d'autres.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMPVA, *Plano Popular da Vila Autódromo : Plano de desenvolvimento urbano, econômico, social e cultural*. Rio de Janeiro, 2016.
- CASTEL, R. *L'insécurité sociale : qu'est-ce qu'être protégé ?* Paris : Seuil, 2003.
- COMITÊ POPULAR DA COPA E OLÍMPIADAS DO RIO DE JANEIRO. « Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão. » Disponible à l'adresse : <https://br.boell.org/pt-br/2015/12/10/dossie-rio-olimpiadas-2016-os-jogos-da-exclusao>, 2015.
- COMITÊ RIO 2016, « Dossiê de Candidatura Rio 2016 », Volume 1, Rio de Janeiro, 2009.
- ELIAS, N. & SCOTSON, J. *Logiques de l'exclusion*. Paris : Fayard, 1997.
- FAULHABER, L. ; AZEVEDO, L. « SMH. 2016 : Remoções no Rio de Janeiro Olímpico », Rio de Janeiro : Mórula, 2015.
- FLEW, T. « Michel Foucault's The Birth of Biopolitics and contemporary neo-liberalism debates ». *Thesis Eleven*, v. 108, 2012.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la Séxualité I : La vonlonté de savoir*. Gallimard (Édition Numérique), 2013.
- FOUCAULT, M., EWALD, F., FONTANA, A. & SENNELART, M. *Naissance de la biopolitique*. Paris : Gallimard, 2004a.
- FOUCAULT, M., EWALD, F., FONTANA, A. & SENNELART, M. « Sécurité, territoire, population. » Paris : Seuil, 2004.
- GONDIM, L. M. « A manipulação do estigma de favelado na política habitacional do Rio de Janeiro ». *Revista de Ciências Sociais, Foraleza*, v. 12/13, n.1/2, 1981/1982, p.27-44.
- GRUPO DE TRABALHO Acadêmico Profissional Multidisciplinar (GTAPM). « Vila Autódromo : Parecer ». Rio de Janeiro : Relatório Técnico, 2013.
- HALBWACHS, M. *La Mémoire collective*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- HALBWACHS, M. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Librairie Alcan, 1925.
- RICŒUR, P. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo : Hucitec, 1997.

VAINER, C. et al. « O Plano Popular da Vila Autódromo, uma Experiência de Planejamento Conflitual ». Rio de Janeiro : Memória das Olimpíadas, 2013.

VALLADARES, L. La favela des sciences sociales. In *La favela d'un siècle à l'autre*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

VALLADARES, L., « A Invenção da favela : do mito de origem a favela.com », Rio de Janeiro : FGV editora, 2015.

FORDLÂNDIA ALÉM DE PÊNDULOS E RUÍNAS

Yuri FIRMEZA¹

Resumo: O texto a seguir apresenta parte de nossa pesquisa de doutoramento, mais especificamente trata-se de um ensaio acerca das ruínas. Ao aproximar-se de referências teóricas acerca do tempo e da memória, o texto problematiza a designação de Fordlândia enquanto cidade arruinada. Diante do processo extrativista norte-americano na Amazônia, o texto enseja redefinir a concepção de ruína no contexto específico de Fordlândia.

Palavra chaves: Fordlândia, Tempo, Memória, Ruínas, Amazônia.

Abstract: The following text presents part of the doctoral research, more specifically it is an essay about the ruins. When approaching theoretical references about time and memory, the text questions Fordlândia's designation as a ruined city. In view of the North American extractive process in the Amazon, the text aims to redefine the concept of ruin in the specific context of Fordlândia.

Key words: Fordlândia, Time, Memory, Ruins, Amazon.

INTRODUÇÃO

A pesquisa que estamos a desenvolver apresenta-se em três módulos. São eles: Ruínas – Palimpsesto – Verso. Embora estes módulos sejam ambivalentes, não-excludentes e porosos, o texto aqui apresentado é o processo de uma das partes, a que diz respeito às ruínas. Os três módulos partem da história de Fordlândia.

No final dos anos 1920, o empresário Henry Ford, após acordos entre a companhia automobilística Ford Motor Company, o governo do Brasil e do Estado do Pará, inicia a construção de uma cidade no meio da floresta amazônica brasileira. A construção da cidade destinou-se à extração de borracha a ser utilizada na produção de pneus e de seu novo modelo de automóvel denominado Modelo A. O governo brasileiro beneficiou a empresa Ford com uma série de regalias, isenções fiscais e a concessão de mais de um milhão de hectares que atraíram o empresário para esta empreitada diante da floresta amazônica.

Anteriormente à chegada dos americanos em solos amazônicos, o Brasil havia passado por um momento de ascensão econômica devido à extração do látex, naquele momento popularmente

¹ Yuri Firmeza é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutorando em Arte Multimídia pela Universidade de Lisboa. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). yurifirmeza@gmail.com

denominado de ouro branco. Muitas cidades do Norte do Brasil tiveram seus momentos de glória econômica, erguendo palacetes, teatros, num furor desarrazoado que ainda no século XIX conheceu sua decadência. Em 1876 o botânico inglês Wemy Wickham contrabandeou, levando à Inglaterra, cerca de 70 mil sementes de seringueiras biopiratas de uma região próxima onde viria a ser fundada Fordlândia anos depois. O roubo das sementes, entre outros fatores, alterou por completo a exportação de borrachas pelo Brasil, uma vez que a Inglaterra passou a plantar sementes em suas colônias asiáticas onde o custo com transportes era menor do que a exportação do Brasil.

Partimos de indícios diminutos para conceber uma leitura acerca das ruínas do projeto Fordlândia. Indícios tratados em suas particularidades e especificidades em diálogo com outras “experiências das ruínas” que problematizam a própria concepção de ruína no contexto de Fordlândia. Esses indícios começam com o testemunho das cascas².

Após visitar o museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, Georges Didi-Huberman escreve um pequeno livro, num formato de relato atravessado por fotografias, denominado *Cascas*. O tópico que inicia o livro e o que termina, chamam-se, ambos, *Cascas*. Cada tópico – ou capítulo, se assim quisermos – apresenta um registro fotográfico, realizado por Didi-Huberman, que antecede a escrita ensaística. Antecede e é parte intrínseca da escrita. De imediato nos é apresentada uma imagem de três pedaços de cascas de árvore. Não tarda entendermos que tais cascas foram arrancadas por ele, semanas antes, na Polônia, durante sua visita ao museu de Auschwitz-Birkenau. As três cascas, arrancadas com a força de suas unhas cravadas na árvore de bétula, são também “Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço da memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?” (DIDI-HUBERMAN, 2017 p. 10). O ensaio se desdobra a partir de fragmentos que ao longo do texto transita, entre outros tons, por especulações pessoais mais poéticas e enunciações coletivas assentadas em dados históricos.

No último tópico, também denominado *Cascas*, o filósofo afirma, “Olhei as árvores como alguém que interroga testemunhas mudas.” (IDEM, p. 71). Evidencia a relação dos pedaços de cascas com as árvores. Destas com o bosque. Dos bosques com Auschwitz-Birkenau. Uma maneira singular de narrar que, enquanto gesto, aproxima-se de um viés arqueológico. Parte da materialidade dos “caquinhos”, para fazer lembrar dos processos infundáveis de genocídio, soterramento e emudecimento sócio-históricos.

O próprio Didi-Huberman explicita esta relação com a arqueologia quando nos diz que “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (2017, p. 41). Portanto, este olhar compreende uma transversalidade e um revólver que pensa a casca como, também, uma sobreposição de camadas

² A seringueira, árvore de onde se extrai o látex, recebe cortes inclinados em 30° em sua casca para que o líquido esorra e desemboque em uma cunha. Essa relação entre as cascas de Bétula e as cascas das Seringueiras foi trabalhada com mais afinco em outro artigo.

espaço-temporais.³ Compreende igualmente “o que sabemos ter desaparecido”, mas que retorna por uma política da memória. Portanto, trata-se de um passado que continua a assombrar o presente, a pedir passagem e a ser, na maioria das vezes, emudecido.

É interessante lembrarmos que uma leitura freudiana para a compreensão da memória, nos aponta igualmente a imagem dos estratos como processo de formação do mecanismo psíquico. Em sua *Carta 52*, destinada a Wilhelm Fliess, Freud afirma:

“(...) estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha-se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias - a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, p. 281-287).

Estes materiais suscetíveis ao rearranjo, como as três cascas de Didi-Huberman, podem, quiçá, nos forçar a pensar outras narrativas históricas que produzam desvios na oficialidade dos discursos históricos já sedimentados. Walter Benjamin postula, alinhado com Freud, que “Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha a terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo” (BENJAMIN, 2018).

Esta regressão incessante, que é igualmente repetição da diferença, tem como componente o tempo. Uma outra ordem do tempo, dos acontecimentos não cronológicos que escapam da suposta linearidade dos fatos. Neste sentido, uma imagem – o relógio de ponto destruído – nos parece ser circunstancial para adentrarmos nas ruínas de Fordlândia, para retornarmos a ela, espalhá-la, rearranjá-la.

DESENVOLVIMENTO

“Interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire.
O desejo de Josué.”
Walter Benjamin

³ Interessante pensar na etimologia da palavra casca, apresentada por Didi-Huberman. Extensão medieval do latim imperial: *scortea*, “Casaco de pele.” O autor nos convoca a pensar a imagem como uma casca, ao mesmo tempo um casaco e uma pele, “uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte.” Já no latim clássico existe uma sutil diferença entre córtex (epiderme) e liber (a primeira camada de superfície em relação ao que lhe é exterior). Para maiores detalhamentos, ver página p.72 do livro supracitado.

“O sol ficou parado no meio do céu
e um dia inteiro ficou sem ocaso.”
Josué, 10, 1-27



Figura1: Relógio destruído em fábrica de Fordlândia, arquivo The Henry Ford Museum.

Em recém visita ao museu do relógio⁴, na cidade de Évora, e diante do meu interesse específico por cada um dos relógios do seu acervo, iniciei uma conversa com os poucos visitantes e funcionários que ali se encontravam. Na sessão de relógios de pulso mencionei o texto “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio”, de Julio Cortázar. “Pense nisto: Quando dão a você de presente um relógio estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar.” A obsessão por ajustar os ponteiros, a necessidade de dar corda, a constante conferência se o relógio marca a hora certa, se não está atrasado ou adiantado, o medo de ser roubado acompanham o presente. E arremata, “Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio” (CORTÁZAR, 2015, p. 27). A funcionária deu uma risada de consentimento e relatou algumas histórias ocorridas no museu. Personagens que pareciam ter saído de livros de Oliver Sacks, cuja memória era condicionada ao posicionamento e angulação dos ponteiros; personagens que lembravam Charlie Chaplin em *Tempos Modernos*; personagens siderados em frente aos relógios mais robustos, a observar o tempo e contratempo dos pêndulos.

⁴ Pesquisa realizada entre os dias 03 e 05 de Janeiro de 2020. Site do museu: <http://www.museudorelogio.com>

Imagine, disse ela, que certa vez o sineiro acertou o seu relógio de pulso de acordo com aquele relógio – e apontou um relógio de corda, de larga moldura e acabamento com folhas de ouro, situado na parede oposta. Era o relógio mais pontual da cidade, mas com a variação da temperatura a madeira expande-se ou retrair-se comprometendo a precisão dos ponteiros, explicou. Foi o que ocorreu naquele fatídico dia. O sino da igreja funcionava como um marca passo na pequena cidade. Devido a uma frente fria, a madeira e toda a engrenagem do relógio foram alteradas. O sineiro, ao se certificar da hora, não suspeitou de sua possível inexatidão. Horas depois tocou o sino com um pouco mais de 20 minutos de antecedência. Foi o suficiente para a cidade alterar completamente sua rotina. Um verdadeiro caos, finalizou a funcionária após contar alguns casos mais pitorescos ocorridos naquele dia.

Dezenas de vezes interrompidos pelo soar dos cucos, tendo em vista que os relógios marcavam horas distintas e os cucos “tocam” uma vez nas meias horas e o número correspondente de vezes de acordo com a hora do dia, a funcionária citou o interesse de Henry Ford pelos relógios. As linhas de montagem, o tempo industrial, o corpo produtivo, mecanizado e automatizado dentro de uma equação pautada pelo capital: tempo < produção. Entre os muitos *cucos*, a maioria proveniente da Floresta Negra, lembrei que este deslumbre de Henry Ford data de sua infância, quando “desmontava e remontava regularmente relógios de pulso e de parede ou mesa. (...) Ele até inventou um relógio de dupla face, uma para mostrar o “tempo solar” e a outra a hora de Chicago – isto é, o tempo padrão central” (GRANDIN, 2010, p. 228).

Em Fordlândia não foi diferente, os relógios foram sincronizados com “o tempo padrão central” de Detroit que, por sua vez, havia sido em 1915 atrasado sua hora em 28 minutos e 51 segundos para que estivessem sincronizados com os bancos de Nova Iorque⁵. Além disso, os relógios de ponto espalhados pela cidade – e os apitos fabris – impuseram outra relação com o tempo em Fordlândia. O crepúsculo deixou de pautar o tempo de trabalho diário, o tempo sazonal foi brutal e milimetricamente substituído pela velocidade e produção industrial. Outro tempo, outro corpo, outra relação com o lugar. Sabemos que “A colonização do tempo foi um objetivo fundamental da economia capitalista durante a era moderna: a mutação antropológica que o capitalismo produziu na mente humana e na vida cotidiana foi, sobretudo, transformação da percepção do tempo” (BERARDI, 2019, p. 108). Dito de outro modo, trata-se da expropriação do tempo e de sua percepção. A noção de temporalidade, performada pelas tecnologias – seja o relógio de sol, de ponto ou o ciberespaço – redefine também nossa relação com o espaço.

Parece-nos sintomático que durante o levante ocorrido no final de 1930, em Fordlândia, os relógios de ponto tenham sido destruídos pelos trabalhadores. Esta imagem, que tomamos aqui como a nossa *casca*, nos remete à outra ocorrida cem anos antes. Durante a Revolução de julho de 1830 vários relógios, localizados em torres parisienses, foram alvejados a tiros. Em suas teses sobre o conceito de história, especificamente na tese XV, Benjamin relata que “Terminado o primeiro dia de combate,

⁵ Para mais detalhamento ver o capítulo “Matem todos os americanos” do livro supracitado.

verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados na torres” (BENJAMIN, 1994, p. 230). Esta mesma tese estabelece, de início, a relação entre explosão e revolução. Diz Benjamin, “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (IBIDEM).

Diante dos relógios de ponto e dos apitos das fábricas que, como metrônimos, redefiniam a vida dos trabalhadores, podemos afirmar que destruir os relógios foi, simbolicamente, arruinar o projeto Fordlândia⁶. É importante salientar que o arruinamento se dá ao projeto extrativista norte-americano que fez, ou tentou fazer, da região amazônica parte de seu *commodity* colonial-imperialista. Afirmar o projeto enquanto ruína equivale a não corroborar com a adjetivação de Fordlândia⁷ como cidade fantasma, cidade arruinada, cidade abandonada. Adjetivá-la nestes termos é performar a episteme dominante. É reiterar o *continuum*. É invisibilizar, uma vez mais, os sujeitos que aí vivem. É, no limite, torná-la ruína. A marcha em direção ao progresso tem na explosão a sua interrupção, mesmo que provisória. Na esteira de Michael Löwy, “(...) é o tempo histórico da revolução que ataca o tempo mecânico do pêndulo” (2005, p. 126). E por ser provisória é que deve ser uma revolução ininterrupta e impossível.

Na tese IX, Benjamin, ao escrever sobre o “Angelus Novus”, de Paul Klee, insiste que o anjo “gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços” (1994, p. 226). Demorar-se, interromper o curso do mundo. Despertar os mortos, evocar a história soterrada. Juntar os destroços, narrar a história a partir de outras bases onto-epistemológicas. Mas o anjo é arrastado para o futuro, pela tempestade, pelo progresso, para a catástrofe. Löwy, ao comentar as teses benjaminianas e com base na imagem do inferno como a repetição do mesmo⁸, reforça que “O Anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras” (LOWY, 2005, p. 90).

Em Fordlândia a arquitetura cadavérica da antiga fábrica nos chama a atenção imediata e nos confirma que o progresso não cessa de produzir suas ruínas. É a decrepitude sua face mais visível. Uma imensa estrutura carcomida pela ferrugem, esquelética, com vidros e telhados estilhaçados, sustenta-se ainda

⁶ Quando nos referimos a Fordlândia enquanto um projeto, estamos a falar, para além da estrutura visível que persiste como ruína, de todo o pretenso “projeto civilizatório de modernidade”, como defendia a Ford Motor Company. Ou seja, a americanização dos trabalhadores em seus meandros educacionais, alimentícios, tradicionais, seus costumes, seus modos de vida.

⁷ Talvez seja o caso de “rebatizar” a cidade como parte de um projeto de reparação histórica. Lembremos que em 1941 Walt Disney visitou Fordlândia, anos depois a Disney lançou um documentário onde Fordlândia aparece como uma das grandes cidades da região amazônica. A assimetria dos tempos entre a Amazônia e a tentativa de imprimir o tempo moderno norte-americano em Fordlândia aproxima-se do mote temático da Disneylândia: misturar diferentes experiências de tempo em um mesmo lugar. Para maior detalhamento ver o capítulo “Terra do Amanhã” do livro *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Citado anteriormente neste artigo.

⁸ Michael Löwy nos lembra que Walter Benjamin recorre à mitologia grega (Sísifo, Tântalo e as Danaides) para correlacionar a modernidade e a condenação ao inferno. Embora seja uma relação recorrente na obra de Benjamin, ele as cita diretamente no tópico “O Tédio, Eterno Retorno”, nas *Passagens de Paris*.

imponente. As teias de aranha, o mofo e o musgo reivindicam o lugar. As erva-daninhas enroscadas sobre as vigas de ferro, as camadas de poeira sobre a carcaça de um antigo carro, as pesadas engrenagens por onde os ratos transitam; tudo coaduna para uma paisagem pós-apocalíptica. Tudo isto nos é estranho. Tudo isto nos é familiar. Estranho e familiar pois que a própria concepção do pós-apocalipse já foi concebida em nosso inconsciente e imaginário.

As ruínas, produção indelével da modernidade, são, por um lado, rapidamente fetichizadas, romantizadas, contempladas. Por outro lado, resguardam a nostalgia de tempos passados, um tempo de esperança. “Temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo”, diz Andreas Huyssen (2014, p. 93). A promessa que desaparece no passado, a partir do arruinamento de projetos como Fordlândia, desloca o futuro de sua face redentora, para iminente ameaça. A tempestade, a catástrofe, o progresso. “O futuro se transforma em ameaça quando a imaginação coletiva se torna incapaz de ver possibilidades alternativas para a devastação, a miséria e a violência” (BERARDI, 2019, p. 135). O futuro promissor e salvacionista, torna-se amedrontador, temível por sua incapacidade de “ser visto” como horizonte possível. A perspectiva arqueológica, de maneira literal, traz à tona o que estava soterrado. Torna visível, vê e escuta. Demora-se. Retorna ao lugar infindáveis vezes. Escava, encontra, localiza, detalha, enumera, classifica, mapeia, enuncia. E, ao fazer, escava linhas de futuro naquilo que chamamos de tempo presente. Não antevê o futuro, mas escapa das suas possibilidades⁹ ao rachar o tempo. Aqui, o futuro não é lido como promessa, tampouco como ameaça, mas como resto¹⁰. Eis o que o projeto Fordlândia, esta utopia moderna e colonial, nos deixou: o resto. E, como nos diz *benjaminianamente* Cláudia Mesquita, “Um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria, então, subtrair os restos a sua mudez e escombros, recolhendo-os, montando-os e, nalguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem.” (MESQUITA, p. 206). Quicá, não sabemos lidar com o resto, com a conta que não fecha, com os números decimais, com o que sobra depois da vírgula. O que fazer com os assombros destas ruínas, que perduram incólumes apenas enquanto fantasmagoria?

Voltemos a fotografia. Tal qual as três cascas de árvore apresentadas por Didi-Huberman, a fotografia arrancada de um acervo nos situa com *uma* narrativa sobre a história do lugar. Não se trata de uma imagem-síntese de Fordlândia, mas uma imagem que nos convoca a pensar os tempos de Fordlândia a partir de um passado que não é imutável e, tal qual uma anamnese, nos (re) situa no presente.

Na fotografia em questão, vemos os destroços de um relógio de ponto com seu mecanismo interno aparente. Sobre uma estrutura de madeira, o relógio ocupa o lugar central da imagem. A mobília onde os cartões de ponto são depositados, foi parcialmente destruída. Através da brecha, criada pela ausência de parte da mobília, podemos ver a profundidade do galpão, o pé direito e as vigas de sustentação, algumas engrenagens de máquinas, as janelas ao fundo.

⁹ A possibilidade aqui entendida como direção predisposta, prevista. Preferimos pensar o futuro como insuspeito e especulativo.

¹⁰ Ver artigo “A Insistência do resto” de Felipe Ribeiro publicado em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20455>

Algo dilacerante ocorreu naquele espaço e acontece na imagem. Poderia ser em muitos lugares do mundo. Poderia ser em Detroit. Mas não é.¹¹ Situar a localização da ruína, mas também o seu contexto, o seu percurso, a sua produção se faz necessário. O relógio, centralizado na fotografia, sobre a estrutura de madeira, dentro de um galpão, localiza-se em Fordlândia, à margem do rio Tapajós, avizinhado a muitos povos originários, ao norte do Pará, na região amazônica, no Brasil, na América do Sul. O tempo três vezes interrompido – o levante, o relógio e a foto – interrompe também a tempestade. Convoca outros tempos, nos posiciona no espaço e, ao fazer, sinaliza o seu extra-campo.

O projeto Fordlândia foi erguido sobre a égide do progresso. O projeto Fordlândia foi erguido sobre a égide da ruína. Aproximadamente um milhão de hectares foram cedidos pelo governo do Pará a Ford Motor Company. Os empecilhos do processo de limpeza do terreno, inicialmente com motosserras e um pequeno trator, levou-os a adotar outra medida. Devido ao tamanho da área a ser devastada, o vigor das árvores e a falta de combustível para manter os equipamentos a funcionar, optaram pelo incêndio. Mas, ao fazer, desconsideraram o período do ano em que se encontravam e atearam fogo para acelerar o processo de desmatamento da região. A época de elevada umidade e chuvas tropicais tornou o trabalho ainda mais hercúleo. Resultou numa lama de cinzas e madeiras calcinadas, com as chamas do fogo arrefecidas e apagadas diariamente. Produzir uma imensurável queimada, com litros de querosene e sem qualquer controle, foi a consequente “solução”. Focos de incêndios com combustível em excesso. Labaredas de fogo sem trégua, apesar da umidade e das chuvas.

Evidentemente, muitas espécies de animais arderam junto a flora nativa, o fogo comprometeu a fertilidade e salubridade do solo.¹² A proporção do desmatamento é lembrada por Eimar Franco,

“Aquilo me aterrorizou. Parecia que o mundo todo era sendo consumido pelas chamas. Uma grande quantidade de fumaça subia ao céu, cobrindo o sol e tornando-o vermelho. Toda a fumaça e as cinzas flutuavam pela paisagem, tornando-a extremamente assustadora e opressiva. Estávamos a três quilômetros de distância, do outro lado do rio, mas mesmo assim cinzas e folhas em chamas caíam sobre nossa casa” (GRANDIN, 2010, p. 147).¹³

Como já mencionado, nos afastamos da indexação de Fordlândia como cidade arruinada. Insistimos, uma vez mais, que o projeto da Ford Motor Company colapsou. O lugar resistiu, apesar do projeto Fordlândia. Resistiu apesar das queimadas, apesar das mortes, apesar da violência. Resistiu apesar do

¹¹ Como as cascas de Didi-Huberman, que poderiam ser de muitas árvores, mas não são. São de bétula, de um bosque, de um campo de concentração.

¹² Tendo como base a exploração de mão de obra indígena e o etnocídio de povos originários, como os Apiacás, no primeiro ciclo da borracha no Brasil, suspeitamos que povos indígenas tenham sofrido diretamente com estas grandes queimadas provocadas pela Ford. No entanto, em nossos estudos até o momento não encontramos nenhuma referência direta sobre esta relação naquela região específica – o que não ameniza a violência extractivista.

¹³ Entrevista realizada e citada por Greg Grandin

projeto almejar “inculcar nesses homens que eles são, ou deveriam ser, americanos e que suas antigas diferenças raciais, nacionais e linguísticas devem ser esquecidas” (GRANDIN, 2010, p. 52).

O nosso deslocamento conceitual acerca das ruínas em Fordlândia é justamente a hipótese de que se é possível falar de ruínas naquele lugar, estas “ruínas” são as árvores serradas e calcinadas, o fogo e as cinzas espalhadas floresta adentro, os animais mortos, os trabalhadores mortos, a terra expropriada, a violência instituída. E isto tudo tem nome: extrativismo colonial.

É esta resistência que deve ser evocada de maneira não nostálgica. Espreitar o que antecede o projeto Fordlândia e o que segue apesar e depois dele. Parafraseando Didi-Huberman, olhar os garranchos¹⁴ como alguém que interroga testemunhas mudas.

Nesse sentido, Boaventura de Souza Santos, acerca do que ele denomina de Ruínas-Sementes, diz que “Estamos perante ruínas que são vivas, não porque sejam “visitadas” por vivos, mas porque são vividas por vivos na sua prática de resistência e de luta por um futuro alternativo. Por isso, são simultaneamente ruínas e sementes.” (SANTOS, p. 64).

Propomos sequer chamar de ruínas, pois nomear de ruína é aderir ao vocabulário. É, “já e de novo” dizer a gramática, fazer a gramática, performar a gramática.

A partir daqui podemos seguir a afirmar que o projeto Fordlândia fracassou, declinou, arruinou-se. Contíguas ao progresso, o que resta do projeto são as ruínas. Mas quem diz? Ruínas e fracasso para quem? Quem sente a nostalgia ao se deparar com aquelas estruturas medonhas no meio da floresta? Quem as quer recuperar?

CONCLUSÃO

A ruína como um traço irresoluto da modernidade é, à primeira vista, uma questão que nos parece crucial em Fordlândia. É preciso desmontar a armadilha histórica de Fordlândia como cidade arruinada. Ao decreto de “cidade esquecida”¹⁵ cabe interpelar: esquecida por quem? E, ainda, lembrada por quem? Como? Quando? Onde?

O projeto extrativista, concebido pela empresa norte-americana Ford Motor Company na região amazônica, pode ser lido sob o prisma do fracasso, da falência, do declínio. Suas ruínas fincadas no solo não nos deixam esquecer. E é preciso lembrar não como lugar de memória de um tempo que passou, mas como *um passado que não passa*.

¹⁴ Garrancho pode ser entendido como escrita inteligível, mas também como pequeno ramo.

¹⁵ Referência ao subtítulo do livro de Greg Grandin já largamente citado no presente texto: *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. (grifo nosso).

Lembrar a partir das cascas – sejam estas quais forem – que soterrado abaixo das vigas e estruturas das antigas fábricas, sob os nossos pés, estão centenas de mortos. Trabalhadores picados por cobras letais, doenças tropicais dizimadoras, abusos de poder. Lembrar não com o saudosismo de um projeto mal sucedido, mas como um desastre programado e sub-reptício, com labaredas de fogo a devastar a mata virgem. Lembrar das cinzas que pousaram sobre as casas a quilômetros de distância da brutal queimada. Lembrar dos sons das motosserras intercalados pelo estrondo de cada árvore derrubada.

Assim, o projeto extrativista, concebido pela empresa norte-americana Ford Motor Company na região amazônica, “só” pode ser lido sob o prisma do fracasso, da falência, do declínio para aqueles que expropriaram aquela terra e nela investiram seus milhões de dólares. A nostalgia deste projeto é nostalgia da catástrofe. Para uns, infeliz derrocada do projeto, para outros, resistência de uma terra ingovernável.

BIBLIOGRAFIA

- BASTOS, C., LIMA, É. A., MOURA, M. L., FIRMEZA, Y. (Org.) *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (Re) montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. "Escavar e recordar". In: *Imagens de Pensamento*. Assírio e Alvim, 2018.
- _____. *O anjo da história*. 2.ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora. 2013.
- _____. "Sobre o conceito de história." *Magia e técnica, arte e política: história da cultura* tradução Sergio Paulo Rouanet; São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- BERARDI, F. *Depois do Futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- Bíblia Sagrada*. São Paulo. PAULUS Editora, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FREUD, S. "Carta 52". In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (Vol.1, pp. 281-287). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- SANTOS, B. de S.. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Edições Almedina, 2018
- CORTÁZAR, J. *História de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- GRANDIN, G. *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MESQUITA, C. “A ruína na imagem, a imagem como ruína”. In: BASTOS, C., LIMA, É. A., MOURA, M. L., FIRMEZA, Y. (Org.) *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções (Re) montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

RIBEIRO, F. “A Insistência do Resto”. In: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20455>

AS XILOGRAVURAS DE J. BORGES: UM OLHAR SOBRE O SERTÃO NORDESTINO

Laura BITARELLI¹

Resumo: Este trabalho analisa as xilogravuras de J. Borges, um dos artistas populares mais reconhecidos da América Latina, que descreve o universo da cultura popular do Nordeste brasileiro. Elas revelam a rica e heterogênea temática da região sertaneja. Através de suas xilogravuras, o Nordeste será visto como um espaço de tradição e de nostalgia. Nossa meta é desenvolver uma reflexão fundamentada nos processos narrativos e expressivos dessas obras, elaborando uma descrição estrutural que articule as particularidades do universo icônico com seus personagens, enredos e cenários, juntamente com os valores plásticos, a textura e os componentes formais da imagem.

Palavras-chave: Cultura popular; Xilogravura; Nordeste.

Résumé : Ce travail analyse les xylographies de José Francisco Borges, plus connu par son abréviation J. Borges. C'est l'un des artistes populaires les plus reconnus d'Amérique latine. Dans ses œuvres, il dépeint l'univers de la culture populaire de la région du nord-est brésilien, dit le *Nordeste*. Elles dévoilent la riche et hétérogène thématique de la région *sertaneja*. A travers ses xylographies, le Nordeste sera perçu comme un espace de tradition et de nostalgie. Notre objectif est de développer une réflexion fondée dans les processus narratifs et expressifs de ses œuvres en élaborant une description structurelle qui articule les particularités de l'univers iconique avec ses personnages, ses scénarios et ses décors, ainsi que ses valeurs plastiques, la texture et les composantes formelles de l'image.

Mots-clés : Culture populaire ; Xylographie ; Nord-Est brésilien.

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa as obras em xilogravura de José Francisco Borges, conhecido como J. Borges (Figura 1), um dos artistas populares mais reconhecidos da América Latina, que descreve o universo da cultura popular do nordeste brasileiro.

Nascido em Pernambuco na cidade de Bezerros em 1935, filho de agricultores, J. Borges trabalha desde cedo ao lado de seu pai. Ele vai a escola somente alguns meses, o tempo necessário para aprender a ler e a escrever. Desde pequeno, os folhetos o fascinam. Seu

¹ Laura BITARELLI é Doutora em Estudos Lusófonos pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e é especialista em literatura de cordel e xilogravura. Seus projetos de pesquisa têm como preferência a integração da literatura com a imagem assim como o estudo das narrativas tradicionais, das artes e tradições populares do Brasil.

pai era um dos poucos que sabiam ler em seu povoado. Em sua casa havia frequentemente sessões de leituras. Era a ocasião de fazer uma grande festa, com música e muita comida e bebida. Aos 20 anos, ele se torna vendedor e declamador de folhetos percorrendo assim as feiras e as festas populares do Nordeste com sua maleta e seu auto-falante. Em 1964, ele consegue publicar o seu primeiro folheto: *O Encontro de dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina*, vendendo mais de 5 mil exemplares em apenas 2 meses. Isso permitirá a publicação de um segundo trabalho, desta vez ilustrado por ele, intitulado: *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vêm*. O vendedor de folhetos se torna poeta, gravurista e vendedor ambulante de seu próprio trabalho.



Figura 1: José Francisco Borges em seu ateliê, 2012. Foto da Autora.

Hoje, ele é um dos artistas populares mais reconhecidos da América Latina. Suas xilogravuras já foram expostas em museus e galerias de diversas cidades do Brasil e de outros países. Em 1999, ele recebe o prêmio da UNESCO na categoria *Ação Educativa/Cultural* e, desde 2006, é considerado Patrimônio Cultural brasileiro pelo Estado de Pernambuco.

O reconhecimento de seu trabalho se deu no início dos anos 1970, com a visita dos pintores paisagistas Ivan Marquetti e José Maria de Souza, quando a sua carreira toma um novo rumo. Eles encomendam a ele xilogravuras maiores e, entusiasmados com a beleza destas, enviam cópias ao escritor Ariano Suassuna. Este, sendo um fervoroso defensor da cultura popular nordestina, se apaixona pelas imagens e temas captados por

J. Borges, o considerando como melhor gravador popular do Nordeste. Uma grande amizade nasce entre os dois. J. Borges relata:

Ele me divulgou através da Rede Globo Nordeste, depois o Jornal do Commercio, o Diário de Pernambuco, o Estado de São Paulo e o Globo. Chamou os jornalistas todinhos, fizeram uma reportagem comigo. Isso foi numa terça-feira, quando foi no sábado já começou a chegar carro na minha porta. E até hoje eu não tive mais sossego.[...] Pois é, a palavra do velho foi muito profunda no meio cultural. Quando ele disse e botou no jornal que eu era o melhor gravador popular do nordeste, todo mundo acreditou! Porque o povo não tem bom juízo! Foram na onda de Ariano e aí eu me dei muito bem! Agora, só que eu procurei fazer jus ao que ele disse, procurei continuar a trabalhar, com meu traço dentro da região e até hoje graças à Deus, toda hora meu sucesso vai crescendo.²

É interessante salientar, que J. Borges lidera um clã familiar importante. Pai de 18 filhos, a maioria deles se tornou xilogravurista, assim como seu irmão, sua cunhada e alguns de seus sobrinhos. Os membros de sua família trabalham com ele em seu ateliê em Bezerros. Os filhos que não são artistas trabalham também na gráfica, na reprodução dos cordéis, nos serviços comerciais, na serigrafia e na internet. O núcleo familiar dos Borges se tornou uma comunidade gráfica importante.

Todos seus filhos cresceram aprendendo a usar a madeira, o papel e a pintura. A presença deles, alguns ainda muito jovens, ajudou o poeta a familiarizar-se com os computadores, o linotipo, o offset, o scanner, as redes sociais, permitindo a ele utilizar os meios modernos na sua maneira de trabalhar com sua arte. Isso não impediu, no entanto, que J. Borges abandonasse o trabalho manual e um saber-fazer tradicional. Os folhetos são inteiramente concebidos e publicados em sua gráfica independente. O seu ateliê é também um museu e um memorial onde ele recebe clientes e amigos. Ele possui um blog e um perfil muito ativo no Facebook, seguido por 5000 pessoas. Nele, encontramos fotos do poeta e de suas gravuras, podemos seguir seus deslocamentos, as atividades em que ele participa e as pessoas que visitam seu ateliê. Através desse perfil, podemos também encomendar suas obras que ele envia para todo o Brasil. Além disso, o Memorial J. Borges realiza freqüentemente oficinas onde o poeta ensina crianças e adolescentes a fazer xilogravuras. Ele recebe também muitas visitas de escolas. O artista está então cercado pela juventude.

Pode-se dizer então que J. Borges se situa na junção entre dois universos, o arcaico e o moderno. Mesmo fazendo parte dos antigos cordelistas vindos do meio rural, que vendiam os folhetos da maneira tradicional, os declamando nas feiras, ele entendeu que existe agora novos procedimentos para trabalhar com o cordel e com a xilogravura.

² Entrevista concedida no seu ateliê em 2012.

II. A CULTURA POPULAR DO NORDESTE

O sertão é uma vasta região semiárida que compreende o interior de grande parte dos estados do Nordeste brasileiro. Por muito tempo essa área ficou isolada das outras regiões do país. Segundo a historiadora Margareth Rago [2011, p. 13]:

Até meados da década de 1910, o Nordeste, não existia. Ninguém pensava em Nordeste, os nordestinos não eram percebidos, nem criticados como gente de baixa estatura, diferente e mal adaptada. Aliás, não existiam. As elites locais não solicitavam, em nome dele, verbas ao Governo Federal para resolver o problema de falta de chuvas, da gente e do gado que morriam de fome e de sede, como registra Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, livro que se tornou filme famoso. Ademais, o problema mal era anunciado; era apenas vivido. Sem grande visi/dizibilidade.

Já o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior [2011, p. 53] acrescenta que além deste isolamento existia também um desconhecimento entre as regiões Norte e Sul:

As grandes distâncias, a deficiência nos meios de transporte e comunicação, o baixo índice de migrações internas entre Norte e Sul, tornavam estes espaços completamente desconhecidos entre si, verdadeiros mundos separados e diferentes que se olhavam com o mesmo olhar de estranhamento com que nos olhavam da Europa.

II. 1. O cordel

Este isolamento contribuiu para que o nordestino, e principalmente o sertanejo, desenvolvesse uma cultura popular e um folclore extremamente fortes, onde realidade e fantasia se confundem. Como afirma o pesquisador francês Raymond Cantel [2005, p. 41]³:

[...] O Nordeste caracteriza-se antes de tudo por seu interior seco e inospitaleiro: o sertão onde uma poderosa vegetação espinhosa (a caatinga) torna difícil o acesso do homem. O sertanejo viveu muito tempo sozinho e longe do progresso. Ele construiu em parte sua própria civilização. Ele se inventou um próprio folclore, suas artes e uma literatura popular extremamente original.

O cordel é um jornal impresso em pequeno formato entre oito a quarenta páginas. De origem europeia, essas narrativas se tornaram populares no século XVI através dos relatos dos trovadores medievais. Segundo Roger Chartier [1990, p.165-166], é na Espanha, no século XVIII, que os “*pliegos de cordel*” encontram a sua forma clássica: “[...] de pequenos livros de uma ou duas folhas, e uma difusão maciça assegurada, em parte, pelos

³ Todas as traduções foram feitas pela autora desse artigo.

vendedores ambulantes cegos que cantam seus textos antes de os venderem”. O cordel chegou ao Brasil com os colonizadores portugueses e conheceu um intenso sucesso popular no final do século XIX, principalmente no Nordeste. A maioria dos autores é originária do sertão nos estados da Bahia, Pernambuco e Piauí, onde se concentram algumas das cidades com maiores índices de desigualdade social do país. Segundo o fotograurista Pascal Baneux [2005, p. 17], o sertão é visto em todo o Brasil como um *no man's land*, um lugar despovoado, uma zona inóspita, pobre e sem lei. Baneux explica que se podemos falar de uma cultura popular no sertão, é porque ela se criou em torno de uma comunidade camponesa, muito pouco escolarizada e com forte desejo de se inventar uma expressão, uma linguagem coletiva e específica.

A oralidade, vetor dessa comunidade semianalfabeta, fez com que o cordel fosse desenvolvido e distribuído sistematicamente na sociedade rural. Ele era sua fonte de informação e de entretenimento. Destinados a serem lidos em público por um contador ambulante, que era geralmente o autor, os textos de cordel são muitas vezes dominados por anedotas e brincadeiras. É uma poesia marcada por símbolos e jogos de linguagem que, muitas vezes, são de difícil compreensão para os estrangeiros. O nome tem origem na forma como os cordéis eram tradicionalmente expostos nas feiras europeias, em cordas ou barbantes. Esta prática, no entanto, não se perpetuou no Brasil e é por isso que, no meio popular, ele é mais conhecido como “folheto”.

II. 2. A xilogravura

As capas dos cordéis são ilustradas por uma xilogravura. De origem chinesa, a xilogravura ou gravura na madeira é o mais antigo processo de reprodução de imagem. Na Idade Média, na Europa, elas imprimiam as imagens religiosas. Segundo Jeová Franklin [2006, p. 104]:

A produção de cartas de baralho na Bahia, no início do século XIX, e as imagens sacras usadas por entidades religiosas em períodos não claramente definidos possivelmente tenha introduzido a técnica da xilogravura no Brasil. Na imprensa, ela marcaria presença logo nas primeiras edições de jornais nordestinos.

As xilogravuras acompanham as capas dos folhetos desde suas origens portuguesas. Segundo o artista plástico Giuseppe Baccaro [2006, p. 35]:

Acredito que a xilogravura tenha acompanhado o folheto de cordel desde sua origem portuguesa, que se perde no tempo, não restando hoje exemplares que o documentem. Suas fontes devem ter sido, como para o folheto do cordel, os Lunários Perpétuos, o Almanach de Lembranças e o Almanach Bertrand, todos vindos de Portugal, quase sempre ilustrados com xilogravuras e com clichês de zinco nas edições do final do século XIX.

No início, ela tinha uma função secundária na ilustração dos cordéis. No Brasil, inicialmente, a fotografia que era muito utilizada nas capas dos folhetos haviam um alto custo de impressão, foram por isso sendo paulatinamente substituídas pela xilogravura que então se torna a verdadeira iconografia do fantástico. Ela retoma as mesmas temáticas tradicionais e o tom satírico e alegórico do cordel. Ilustrando as capas de seus cordéis, os poetas prolongam suas narrativas e alimentam a intriga em torno de cada história. Nos traços da gravura popular do nordeste, os personagens oprimidos e excluídos dessa região, plena de contrastes sociais, encontram uma maneira de se transformarem em heróis de um mundo mais harmônico e mágico.

Rapidamente, ela começa a ser tema de matérias em revistas e jornais e ganha projeção urbana importante. Segundo J. Franklin [2006, p. 105]: “Retratando a fantasia sertaneja, a gravura popular ganhou personalidade própria, agigantou-se e desvinculou-se do folheto. Tornou-se o mais importante meio de expressão plástica da cultura rural nordestina.”

A iconografia de J. Borges pertence aos domínios da denominada pintura naïf. Nesta pintura notamos a ausência dos aspectos formais acadêmicos, como a composição, a perspectiva e o respeito as cores reais. O que caracteriza esta arte são as cores vivas, uma imaginação criativa, espontânea e informal e uma técnica aparentemente rudimentar. Ela revela valores plásticos e figurativos extremamente ricos, tanto na utilização de cores fortes como na organização dos espaços que rompem com a perspectiva clássica, revelando um imaginário lúdico e poético que se encontra nos domínios da pintura popular, elaborada geralmente, por artistas autodidatas e sem formação acadêmica.

O termo naïf foi utilizado pela primeira vez no século XIX para qualificar as obras do pintor Douanier Rousseau, que pintava fora das normas acadêmicas. É necessário registrar também que, em seu poema *Au Cabaret Vert*, publicado em 1870, Arthur Rimbaud emprega o termo para designar representações pictóricas consideradas desajeitadas. De fato, contrariamente aos princípios plásticos edificados pelo rigor acadêmico, o artista naïf não diminui o tamanho dos objetos, não atenua as cores e não diminui a precisão dos detalhes proporcionalmente à distância dentro da superfície da obra. Autodidata, ele inventa suas próprias técnicas. A expressão artística naïf se caracteriza igualmente por uma representação figurativa de temas populares (paisagens camponesas, cenas da vida cotidiana, costumes folclóricos, animais domésticos ou selvagens, representação de temas fantásticos e religiosos).

Segundo Mário Pedrosa [1979, p. 119], as manifestações artísticas denominadas de primeiras ou primitivas serviram de inspiração para muitas manifestações experimentais que marcaram profundamente a pintura moderna europeia entre o final do século XIX e o início do século XX. Os vanguardistas europeus foram buscar novos modelos figurativos em grande parte nos procedimentos técnicos da chamada “arte primitiva”.

III. O SERTÃO COMO UM ESPAÇO DE MEMÓRIA

As xilogravuras de J. Borges se inspiram em numeroso temas da vida cotidiana. Assim, o trabalho, os lazeres, os amores e as tristezas do sertanejo são representados de maneira extremamente sensível e poética. Através de suas imagens, o Nordeste será visto como um espaço de tradição e nostalgia. Podemos observar que as xilogravuras de J. Borges estão muito próximas do Movimento Regionalista de 1926, inspirado por Gilberto Freyre. Esse movimento tinha o objetivo de salvar e preservar as tradições do Nordeste. Segundo Albuquerque Jr [2011, p. 101]:

Freyre procura estabelecer uma verdade de conjunto, trazendo à luz o que considera seus traços mais característicos, seus tipos mais representativos (desde o fidalgo dono de terras até a mulher do povo que faz renda). Ele encena o seu drama, síntese dramática da estrutura social inteira, síntese da cultura e natureza regional, síntese da personalidade do homem deste meio. Uma região não mais recorte naturalista, nem apenas recorte sociológico, e sim uma região qualitativa, com fisionomia, ritmo e harmonia.

Gilberto Freyre valorizava artistas que produziam uma pintura regionalista que traduzia a verdadeira paisagem do Nordeste. As xilogravuras de J. Borges se inspiram dessa temática. Ele realiza gravuras com as características que ele considera serem as mais representativas do Nordeste e do nordestino. Ele criará então imagens que serão típicas desta região, arquétipos inventados de uma identidade que teria outrora existido e que serão os símbolos de seu espaço de criação. Como explica Albuquerque Jr [2011, p. 165-166]:

Os quadros não são apenas representação de um real, de uma empiria, de uma coisa. Eles são descobertas de uma nova forma de ver, um novo ângulo para olhar os objetos familiares. Eles fazem ver aquilo que a visibilidade comum torna invisível, e em vez de serem representação de uma identidade, são invenção por meio da fratura, da quebra, de uma nova identidade, de uma nova forma de ver. Pensar a região requer vê-la, e vê-la não é olhar para sua empiria amorfa, variada e colorida, mas organizar uma dada visibilidade com imagens que sejam consideradas sintéticas, imagens que remetam a uma pretensa essência, imagens simbólicas, arquétipas, que serão instituídas com seu vir à luz como rosto da região.

III. 1. O homem sertanejo

Veremos então como o artista descreve o sertão e seus habitantes. A primeira xilogravura se intitula *O Pegador de onça* (Figura 2).

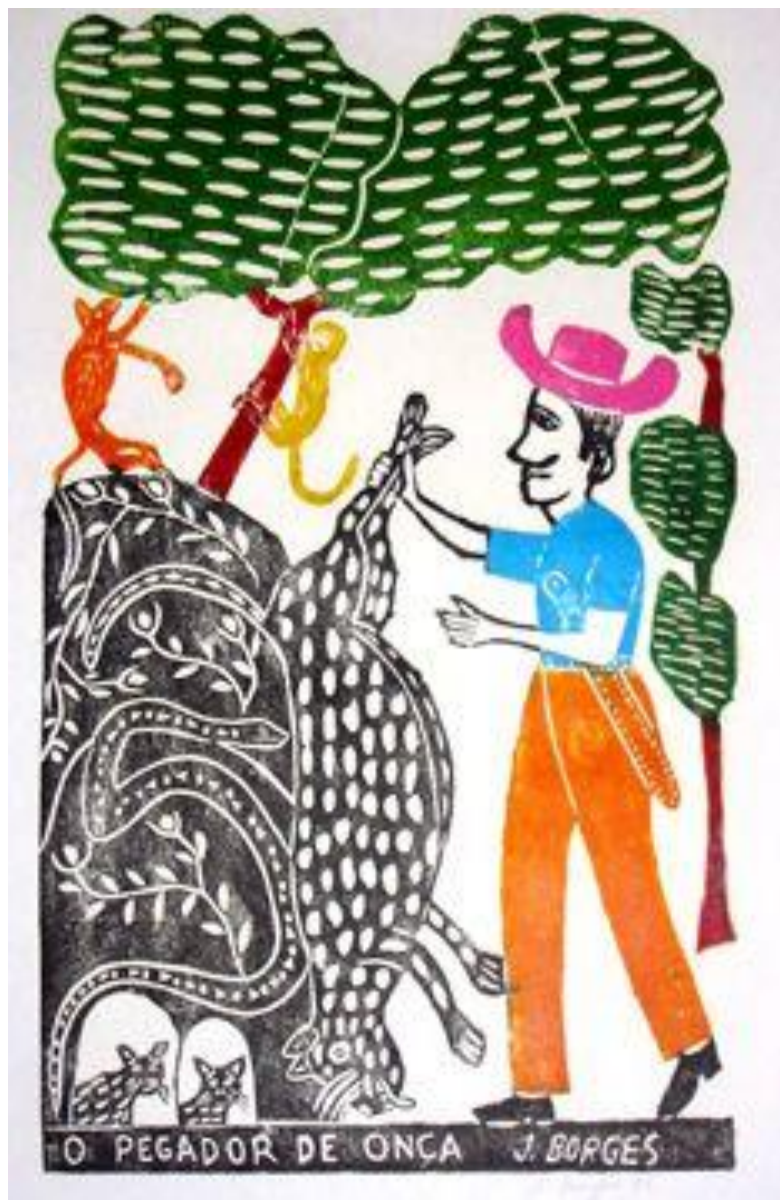


Figura 2: José Francisco Borges, *O pegador de onça*, sem data, xilogravura.

Na imagem vemos um homem grande, magro, com um chapéu na cabeça e um facão na cintura. Ele segura com uma das mãos uma onça pelas patas traseiras. O animal com os olhos arregalados e a língua esticada parece estar morto. Atrás da fera, vemos uma grande toca onde se escondem duas outras onças amedrontadas. A caça deste felino era muito comum no sertão, principalmente no início do século XIX. O caçador, recrutado pelos fazendeiros, devia eliminar esses animais de suas propriedades, pois eles comiam as cabras, os bois e às vezes os cavalos. Ele ficava então vários dias sozinho na natureza selvagem os caçando. Com o desenvolvimento da criação de gado, o desflorestamento se intensifica e as áreas naturais são substituídas por grandes pastos. Consequentemente, as onças-pintadas e as onças-pardas coexistem doravante com os rebanhos domesticados que são justamente suas presas potenciais. Os proprietários utilizam a perda de seus

rebanhos para justificar a caça as onças, que hoje estão em vias de extinção em todo território brasileiro.

A onça é muito presente na literatura de cordel onde ela personaliza a força bruta, a violência e a astúcia. Normalmente a onça é encontrada nas florestas tropicais, não muito longe dos cursos de água, pois gosta de se banhar. É um animal solitário, forte, sendo um excelente caçador, podendo comer diversas espécies de animais diferentes. A onça pode até mesmo comer uma anaconda, uma das maiores cobras do mundo, podendo medir até 11 metros. O homem da gravura, no entanto, combate com grande facilidade vários desses felinos. Além disso, não são os únicos animais ameaçadores. A grande serpente na toca também é. Porém, o homem não parece amedrontado. J. Borges ilustra assim a masculinidade e a força como sendo os aspectos identitários do sertanejo.

Durante vários séculos, o perfil do homem sertanejo está associado a bravura, como o demonstra Albuquerque Jr [2003, p. 13]: “Tipos como, senhor de engenho, coronel, vaqueiro, o matuto, o jagunço, etc.”

Ele descreve assim o sertanejo [Albuquerque Jr, 2003, p. 13]:

É homem bravo, homem de gênio forte, cabra se fazendo em arma com facilidade, falando sempre em mulheres, quase nu de brincadeiras com outros, com os gestos dos touros, de pernas abertas e membros em riste, no deboche, na gargalhada, homem encourado, vermelho com o guarda-peito, desenhando-se o busto forte e as longas perneiras ajustadas ao relevo poderoso das pernas, uma rajada de saúde e força, músculos saliente e mãos calosas; mãos que seguram o fumo de corda e o canivete com que faz o cigarro de palha; mãos que manejam o chicote, rebenque e a repetição; que manejam os facões, os machados e as foices, derrubando árvores e homens jogando para longe das matas, inimigos e assombrações...

Este combate de um homem com uma onça pode também representar as dificuldades impostas pelo sertão, lugar considerado hostil à presença humana, mas no qual o sertanejo parece estar perfeitamente adaptado.

III. 2. Paisagem do sertão

Na xilogravura intitulada *Paisagem do sertão*, (Figura 3) vemos algumas dessas características. A imagem representa a paisagem da caatinga, com seus cactos e arbustos, rodeada de animais. No centro, vemos dois bois muito magros. Por causa da seca esses pobres animais não têm quase mais nada para comer. Três onças rondam atrás, elas esperam o momento propício para caçar. No céu, a lua e as estrelas brilham indicando que a chuva não chegará no dia seguinte. É interessante de observar que apesar da magreza do gado, a paisagem em volta é de um verde exuberante e não indica uma possível seca. Isso se explica porque J. Borges retrata nesta mesma gravura tanto o lado idílico quanto o lado austero do sertão, criando assim na mesma imagem dois aspectos da

região. Euclides da Cunha [1979, p. 24-25] em seu livro *Os Sertões*, descreve assim os dois contrastes da paisagem sertaneja:

Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior.

Os vales secos fazem-se rios. Insulam-se os cômodos escavados, repentinamente verdejantes. A vegetação recama de flores, cobrindo-os, os grotões escancelados, e disfarça a dureza das barrancas, e arredonda em colinas os acervos de blocos disjuntidos de sorte que as chapadas grandes, entremeadas de convas, se ligam em curvas mais suaves aos tabuleiros altos. Cai a temperatura. Com o desaparecer das soalheiras anula-se a secura anormal dos ares. Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor.

Dilatam-se os horizontes. O firmamento, sem o azul carregado dos desertos, alteia-se, mais profundo, ante o expandir revivescente da terra.

E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono.

Depois tudo isto se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera asfíxiadora; o empedramento do solo; a nudez da flora; e nas ocasiões em que os estios se ligam sem a intermitência das chuvas -o espasmo assombroso da seca.

A natureza compraz-se em um jogo de antíteses.



Figure 3: José Francisco Borges, *Paisagem do sertão*, sem data, xilogravura.

Esse jogo de antíteses, Euclides da Cunha [1979, p. 24] o resume muito bem em uma frase: “Barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes”.

Porém, na gravura de Borges, nós vemos principalmente o lado exuberante desta paisagem, com uma natureza cheia de cores e alegria. Borboletas de várias cores voam ao redor assim como pássaros de diferentes tamanhos. O maior de todos é também o mais importante, a asa branca, símbolo do sertão. O reconhecemos por suas asas de cor branca da onde vem seu nome. É uma canção de Luiz Gonzaga composta em 1947 que fez o Brasil inteiro conhecer esta ave. Na imagem, a asa branca segura no seu bico sua presa, uma enorme serpente. Isto mostra a força deste pássaro, e como na xilogravura anterior, pode simbolizar a bravura do povo sertanejo que consegue sobreviver nessa paisagem hostil.

III. 3. Imagens bucólicas do sertão

No entanto, diversas gravuras não descrevem o sertão de maneira rude. Muitas xilogravuras de J. Borges nos mostram um sertão tranquilo onde os habitantes vivem de maneira simples e bucólica em contato com a natureza. Um sertão onde a modernidade ainda não chegou e que então permaneceu puro de todo contato exterior. Essas imagens são caracterizadas pela idealização de um cenário de paz e de calma que contrasta com a agitação da cidade grande. Como os poetas do Arcadismo, J. Borges procura no campo a pureza e a felicidade perdidas. O sertão é para ele ainda aquele lugar longínquo e imutável de sua infância, ele conta [Borges, 2006, p. 46]:

Fui criado no tempo em que o telefone era um grito. Os remédios eram chás de folhas de mato, o médico era uma rezadeira, as festas eram comemoradas com um samba de toada e o almoço era um guisado de miúdo de boi. Na maioria das casas tinha uma almofada de pano para fazer rendas, não existia rádio nem televisão. As diversões eram mamulengo, cantoria de viola, um terço rezado numa sala de chão de barro forrada com uma esteira de periperi, com um altar cheio de flores e velas acesas em pires emborcados.



Figura 4: José Francisco Borges, *De manhã no sertão*, sem data, xilogravura.

Na xilogravura intitulada *De Manhã no sertão* (Figura 4) vemos uma mulher vestida de vermelho com longos cabelos negros conduzindo um rebanho de cabras no pasto. Elas são de tamanhos diferentes e a maioria é de cor preta, a não ser as duas mais próximas da mulher, uma sendo marrom com manchas brancas e a outra sendo amarela. Evidentemente, não existem cabras amarelas, esta cor foi utilizada pelo artista para dar maior contraste às cores escuras das outras cabras. No fundo da imagem vemos uma casa azul com o telhado marrom. Uma mulher olha pela janela enquanto um menino entra pela porta segurando jarras de leite vindo, sem dúvida, das cabras.

Esta xilogravura reflete de maneira bucólica as manhãs no sertão, onde o dia começa de maneira tranquila para seus habitantes.

A gravura *Os boiadeiros* (Figura 5) ilustra também este tema. Na imagem vemos dois vaqueiros assoprando o berrante. Em volta, o rebanho de gado os segue. O berrante é um instrumento de sopro utilizado para chamar e reunir o gado. O vaqueiro possui também seu próprio canto chamado de “aboio”. É um canto forte e longo que segue o movimento dos animais. Este canto triste, monótono e de grande beleza, teria o poder de acalmá-los. Euclides da Cunha [1979, p. 56] descreve a beleza e a melancolia do momento onde, no final do dia, os vaqueiros cantam voltando para as fazendas onde trabalham:

Depois, ao findar do dia, a última tarefa: contam as cabeças reunidas. Apartam-nas. Separam-se, seguindo cada um para sua fazenda tangendo por diante as reses respectivas. E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do “aboiado”.

Segue a boiada vagarosamente, à cadência daquele canto triste e preguiçoso.



Figura 5: José Francisco Borges, *Os boiadeiros*, sem data, xilogravura.

IV. CONCLUSÃO

Através da análise dessas quatro xilogravuras, podemos concluir que o Nordeste de J. Borges é um espaço de passado e de nostalgia. Analisando a música de Luiz Gonzaga, Durval Muniz [2011, p. 183] explica:

Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que esta seja na região. O Nordeste é este sertão mítico a que se quer sempre voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, isento a mudanças. Um espaço preso ao tempo cíclico da natureza, dividido entre secas e invernos. [...] Espaço onde homem e natureza são solidários até no sofrimento. Nordeste da vida camponesa, onde o trabalho em sua terra, em épocas normais, garantia a sobrevivência e a alegria. Nordeste de homens simples, fatalistas, moralistas, de vidas centradas na família e no trabalho.

Essa decifração das canções de Luiz Gonzaga pode também ser aplicada nas xilogravuras de J. Borges, onde o artista descreve um sertão da saudade, da nostalgia, de um lugar que já não existe mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste*, São Paulo : Cortez Editora, 2011.
- _____. *Nordestino : uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*, Maceió : Edições Catavento, 2003.
- BACCARO, Giuseppe. “Xilogravura popular do Nordeste” in PENTEADO, José Octavio *A Arte de J. Borges : do cordel à xilogravura*, 2006, p. 34-39.
- BANEUX, Pascal. *L’Homme qui racontait des histoires : Gravures du Sertão brésilien*, Paris : Editions Alternatives, 2005.
- BORGES, José Francisco; COIMBRA, Silvia Rodrigues. *Poesia e Gravura de J. Borges*, Recife : CEPE- Cia Editora de Pernambuco, 1996.
- BORGES, José Francisco. « J. Borges por ele mesmo » in PENTEADO, José Octavio, *A Arte de J. Borges : do cordel à xilogravura*, São Paulo : SESC Sanyana, 2006, p. 46-53.
- CANTEL, Raymond. *La Littérature populaire brésilienne*, Poitiers : Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*, Rio de Janeiro : Difel, 1990.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.
- FILHO, Tomás Pompeu. *Ensaio estatístico do Ceará*, Fortaleza : Tipografia do jornal A República, 1893.

FRANKLIN, Jeová. “A Rica expressão da fantasia sertaneja”, in FERREIRA, Clodo, *J. Borges por J. Borges : gravura e cordel do Brasil*, Editora UnB, 2006, p. 93-112.

PEDROSA, Mário. “Panorama da Pintura Moderna.” in *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 119-145.

RAGO, Margareth. “Sonhos de Brasil” in ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de, *A Invenção do Nordeste*, São Paulo : Cortez Editora, 2011, p. 13-19.

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA: A ABORDAGEM ENATIVA SOBRE O FENÔMENO DAS FALSAS LEMBRANÇAS

Letícia RENAULT¹

José Guilherme Neves SOARES²

Resumo: Nosso interesse nesse trabalho é discutir a forma pela qual a psicologia cognitiva produz conhecimento sobre a memória. Usaremos como base para esse estudo o fenômeno das falsas lembranças que servirá de exemplo para ilustrar a diferença entre duas abordagens da experiência. A primeira, chamada de representacional, compreende sujeito e objetos distintos e separados e o conhecimento se faz na representação do objeto pelo sujeito. A segunda, chamada de enativa, compreende que sujeito e objeto não estão separados, mas coemergem da experiência se distinguindo. O conhecimento se dá enquanto criação de sujeito e objeto, simultaneamente. Isso traz questões éticas para o cerne da experiência mnêmica onde a construção de si e do outro é parte constitutiva da experiência de lembrar.

Palavras-chave: Memória; Falsas lembranças; Experiência; Abordagem enativa.

Résumé: Notre intérêt dans ce travail est de discuter la façon dont la psychologie cognitive produit des connaissances sur la mémoire. Cette étude se base sur le phénomène des faux souvenirs, qui servira d'exemple pour illustrer la différence entre deux approches de l'expérience. La première, nommée représentationnelle, comprend le sujet et les objets comme distincts et séparés et la connaissance est faite à travers la représentation de l'objet par le sujet. La deuxième, nommée énative, comprend que le sujet et l'objet ne sont pas séparés, mais co-émergents dans l'expérience. La connaissance se déroule comme la création d'un sujet et d'un objet, simultanément. Cela place les questions éthiques au cœur de l'expérience mnésique où la construction de soi et de l'autre est constitutive de l'expérience du souvenir.

Mots-clés: Mémoire ; Faux souvenirs ; Expérience ; Approche énative.

I. INTRODUÇÃO

1 Letícia RENAULT é doutora em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), Brasil e atualmente é investigadora em pós-doutoramento no Centro de Estudos sociais (CES), Universidade de Coimbra, Portugal.

2 José Guilherme Neves SOARES é Psicólogo clínico e mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), Brasil.

O conceito de experiência é complexo e estudado por muitos autores, principalmente no campo dos estudos da cognição. Direta ou indiretamente, a noção de experiência é reivindicada e empregada nos mais diferentes contextos, seja na psicologia da cognição (Baddeley, 1998; Best, 1995; Loftus; Hoffman, 1989), na psicologia do trabalho e da atividade (Vermersch, 1994), em filosofia e epistemologia (Despret, 2004; Bondia, 2002) ou naquilo que ficou conhecido como abordagem enativa da cognição (Varela, 1994, 1995). Nesses estudos, a palavra experiência pode conter muitos significados. Em um trabalho anterior (Eirado et al., 2010) distinguimos dois significados de experiência que nos interessam particularmente: a “experiência vivida” e a “experiência prerrepletida”.

O primeiro significado se refere aos processos motivacionais, as emoções, assim como a dimensão experiencial dos processos cognitivos que derivam da reflexão sobre as vivências do sujeito. Este primeiro significado de experiência é a base para estudos sobre as representações vividas, sua estrutura e funcionalidade. O segundo significado de experiência refere-se à dimensão prerrepletida e ontológica, compreendendo a experiência como coemergência de si e do mundo. Seu interesse de estudo é a gênese ou dinâmica de realização da experiência, e, partindo da abordagem enativa da cognição, propõe-se a investigar o surgimento de sujeito e mundo (Eirado et al., 2010).

A partir da distinção desses dois significados de experiência podemos identificar duas abordagens de estudo dos fenômenos cognitivos. A primeira abordagem, chamada de representacional, não reconhece a dimensão prerrepletida e ontológica da experiência, considerando apenas o primeiro significado de experiência. A segunda abordagem, chamada de enativa, distingue os dois significados mas não os separa, entendendo-os como complementares, coextensivos, pois há o entendimento de que as reflexões sobre as vivências são inseparáveis da coemergência de si e de mundo. Essa abordagem concebe um momento ontologicamente anterior à dimensão reflexiva e representacional.

Para caracterizar a diferença entre as perspectivas e ressaltar o contraste entre as estratégias de abordagem da experiência, tomaremos um fenômeno específico da memória que foi muito estudado pela psicologia cognitiva nas últimas décadas: o fenômeno das falsas lembranças. Discutiremos mais detidamente esse fenômeno ao longo do artigo. Nosso interesse em estudar a memória se dá por entendermos que ela é um dos objetos privilegiados da psicologia da cognição. Na modernidade, a memória se tornou o lócus onde se decidem (não sem conflito) questões fundamentais sobre identidade pessoal e compromisso moral. A memória tornou-se a chave para a definição da noção mesma de indivíduo, tanto do ponto de vista conceitual e epistemológico, quanto existencialmente (Hacking, 1998). Desde o

início da psicologia como disciplina científica, uma série de experimentos foram realizados com o objetivo de se estabelecer as bases para um conhecimento pretensamente sólido sobre os fenômenos mnêmicos (Baddeley, 1998; Best, 1995). Esses experimentos estão, em sua maioria, baseados na abordagem que estamos chamando representacional. Contudo, a memória também é uma área de estudo privilegiada para a abordagem enativa.

O conceito de experiência que introduzimos tomará corpo nos tópicos que se seguem. No primeiro tópico trabalharemos apresentando e distinguindo duas abordagens da experiência: a representacional e a enativa. Em seguida, no segundo tópico, discutiremos um exemplo de um fenômeno mnêmico, as falsas lembranças, para destacar o contraste entre as abordagens, evidente no tratamento que vai se dar à experiência. Por fim, apontaremos para os efeitos éticos do uso da abordagem enativa nos processos de produção de conhecimento sobre a memória.

II. A ABORDAGEM REPRESENTACIONAL E A ABORDAGEM ENATIVA

A noção de representação ganhou força nos estudos da cognição graças ao chamado “paradigma computacional” ou “simbólico computacional” nas décadas de 1950-1960 (Gardner, 1995). Com a inspiração dos avanços tecnológicos da época, se tornou majoritária a ideia de que a cognição funcionava da mesma maneira que um computador, isto é, através da manipulação e processamento de símbolos. Supunha-se que, ainda que o suporte material fosse diferente, a cognição nos seres vivos seguiria as mesmas etapas que o processamento computacional de informação. Corroborando essa tese, simulavam-se com sucesso algumas tarefas tidas como “cognitivas”, sobretudo aquelas ligadas a processos lógicos e abstratos.

A noção de representação não é um produto do paradigma computacional; ela já estava presente há muito na filosofia. A experiência humana foi em grande parte compreendida na modernidade a partir das concepções cartesianas que, de certo modo, sustentavam a ideia de que conhecer é representar adequadamente o mundo (Teixeira, 2000). O paradigma computacional, no entanto, permitiu às ciências cognitivas criar um modelo funcional de compreensão que, embora tenha sofrido transformações significativas desde a década de 1960, ainda hoje encontra grande sustentação.

Fundamentalmente, ainda hoje compreende-se que, tal como o indicava o paradigma computacional, conhecer é captar *inputs* do ambiente, transformá-los em símbolos a serem processados e manipulados e gerar um *output*, uma resposta

coerente e organizada. Ou seja, haveria um processo linear que pressupõe a existência de *informações*, dados existentes no mundo a serem representados pelo organismo (ou máquina) cognoscente.

Uma das definições clássicas da cognição é a de Ulrich Neisser (1967), recorrentemente citada nos livros didáticos de psicologia: a cognição seria o conjunto de processos pelos quais a entrada sensorial é transformada, reduzida, elaborada, armazenada e usada. Sob esta definição, todos os fenômenos cognitivos passam a ser compreendidos de forma representacional, inclusive (talvez sobretudo) a memória, a responsável pela “armazenagem” das informações.

A psicologia, ao se apoiar na abordagem representacional, formou uma concepção representacional da subjetividade: pensamos, sentimos, agimos para nos adequarmos ou transformarmos um mundo que supostamente subsiste independentemente do sujeito que o experimenta (Eirado et al., 2010). Ao tomar a experiência com o pressuposto que sujeito e objeto são distintos e separados, se produz uma dicotomia, uma distância para que se possa julgar a experiência. Ao encontrar sujeito e mundo já produzidos e não se interessar pela gênese desses termos, a abordagem representacional constrói sua metodologia de acesso à experiência concebendo um mundo predeterminado e um sujeito a priori à atividade cognitiva, distintos e separados de forma dicotômica. A abordagem representacional de ciência pressupõe que o objeto a ser conhecido já está dado, que é uma realidade dada e que cabe à ciência ir lá e coletar dados como um extrativismo, assim como se extrai um recurso da natureza. A ciência, então, garantiria uma certa posição de objetividade e neutralidade nessa perspectiva de apenas coletar dados. Eficaz ou não, certo ou errado, julgar sob esses aspectos é sempre avaliação da acurácia da experiência. A noção de acurácia, com que o conhecimento se faz nessa perspectiva, supõe a existência de uma realidade predeterminada ou de representações que ressignificam ou podem mudar essa realidade.

Contudo, a ideia mesma de representação é problemática. Dependendo do contexto, ela comporta diferentes significados, com efeitos mais ou menos profundos para a concepção de conhecimento. É inegável que a noção de representação ajuda a descrever o funcionamento de máquinas que desempenham tarefas semelhantes às realizadas pelos seres vivos. Ela também permite conceber modelos e simulações que de fato funcionam. No entanto, ao se passar de uma analogia funcional cômoda a uma compreensão acerca dos fundamentos da cognição, dá-se um salto que nem sempre é explícito ou detidamente considerado.

Em contraposição à ideia de modelo computacional de processamento simbólico, a abordagem enativa tem como ponto de partida o conceito de enação desenvolvido pelo biólogo, neurocientista e filósofo Francisco Varela (1989; 1994). A enação descreve a cognição de maneira encarnada, concebendo-a como um processo autônomo, como veremos a seguir.

Para começar o diálogo entre a abordagem representacional e a enativa, tomemos a distinção importante que Varela (1994; Varela, Thompson, Rosch, 2003) faz do termo representação descrita como forte e fraca. A direção forte seria referente ao modelo de ciência que considera a representação como fundamento do conhecimento e, portanto, da cognição. Nesta direção, a representação surge na base da cognição como a possibilidade de recuperar internamente um mundo predeterminado que existiria “lá fora” (Varela, Thompson, Rosch, 2003, p. 158), modelo próprio da abordagem representacional. A direção do termo “representação” que Varela descreve como fraca diz respeito ao aspecto fenomênico da representação, isto é, a construção de um mapa, uma fotografia ou mesmo a elaboração de conceitos, por exemplo.

O modelo computacional é fundamentalmente representacional (Varela, 1994); ele parte do sentido forte do termo “representação” para descrever como a cognição funcionaria - ela captaria *inputs* do meio ambiente, geraria representações ou símbolos e os manipularia de forma a criar nossos pensamentos, emoções, processos motivacionais - enfim, nossas experiências em sua dimensão vivida, ou as representações no seu sentido fraco.

Varela, no entanto, argumenta que esse modo de conceber a cognição termina por limitá-la. Os modelos explicativos utilizados pelo modelo computacional são bastante simplificados e de alcance restrito; eles dão conta de algumas tarefas que, embora em certo sentido sejam complexas, como jogar xadrez, por exemplo, se desenvolvem em ambientes muito diferentes dos quais lidamos em nosso dia-a-dia. Eles deixam de lado inúmeras variáveis que são importantes em nossas vidas cotidianas, como nossa disposição corporal, nossos interesses, nossas respostas a acontecimentos imprevistos, nossa capacidade de improvisação. Assim, quando consideramos também esses fatores, os modelos computacionais tendem a falhar, mesmo quando tentamos compreender atividades aparentemente muito simples, como atravessar uma rua.

Essa incapacidade de compreender como nossa cognição funciona de fato em nossa vida corrente diz muito, segundo Varela, sobre os ideais de conhecimento das próprias ciências cognitivas. Buscando simplificar o fenômeno para depois

generalizá-lo, as ciências cognitivas acabam descaracterizando-o, tornando-o desprovido daquilo que lhe é mais próprio: sua autonomia e sua inventividade.

Varela propõe, então, tomar como ponto de partida as bases biológicas da cognição, estudando sua relação com o corpo e com a autonomia, característica definidora de todo ser vivo (Varela, 1989; Maturana e Varela, 2005). Ao contrário da descrição linear proposta pelo modelo computacional (no qual parte-se do input sensorial, passa-se pela manipulação simbólica e obtém-se outputs, os fenômenos cognitivos), a descrição enativa indica haver uma relação circular entre a atividade motora e a percepção. A ação de um organismo no mundo condiciona aquilo que ele é capaz de perceber; a percepção, por sua vez, orienta as ações subsequentes. Tal relação recursiva ou circular é o que caracteriza a autonomia no plano da cognição; ou seja, a cognição não é causada ou determinada por algo externo ao próprio sistema cognitivo. Para a abordagem enativa, o mundo percebido é fruto da atividade do organismo que o percebe - a percepção não é a captura (ou a representação) de propriedades do próprio mundo.

O conceito de enação recusa, então, uma suposta separação fundamental entre percepção e ação, mostrando que a percepção é, na verdade, uma ação perceptivamente guiada: ao agirmos, constituímos o que somos capazes de perceber. Tal concepção é condizente com a afirmação de que o mundo percebido e o observador são co-dependentes, pois indica que não há um mundo dado a ser observado. O que à primeira vista aparece como “externo” (o objeto) não o é, uma vez que este objeto só existe como tal “em ação”, ao ser percebido por alguém que age e se comporta em um contexto específico e cujas ações são co-responsáveis pelo mundo que habita.

Por outro lado, o que costumamos – seguindo as indicações da psicologia – entender como “interno” (nossa percepção), também não o é, pois as ditas representações ou imagens subjetivas do mundo são inseparáveis de como agimos (incluindo aí as atividades motoras, supostamente “externas”).

Varela (2003) cita um experimento clássico que evidencia tal funcionamento circular entre percepção e ação: este experimento, realizado em 1958 por Richard Held e Alan Hein e posteriormente replicado, consistiu na criação de gatos em ambiente escuro e em sua exposição à luz sob condições controladas. Um grupo de gatos movimentava-se livremente; outro grupo era passivo, sendo apenas transportado pelos outros gatos em um cesto. Os que puderam se movimentar livremente tiveram comportamento normal quando foram libertados ao fim de algumas semanas; os que foram carregados comportaram-se como cegos. Como ambos os grupos de gatos tiveram a mesma impressão visual, o experimento indica

que a capacidade de ver não se explica apenas pela extração de características do ambiente, mas também pelo “direcionamento visual da ação”. Posteriormente, muitos outros experimentos denominados de “substituição sensorial” corroboraram a existência de algum grau de circularidade entre percepção e ação, confirmando a hipótese (Lenay et al., 1999, Auvray et al., 2005).

Se o caráter representacional da percepção é posto em xeque por tais experimentos, o que dizer acerca da memória? Por um lado, ela é tida muitas vezes como tendo uma função eminentemente representacional - ela seria o processo cognitivo responsável por nos re-apresentar o passado; por outro lado, a capacidade de representação da memória é posta à prova constantemente: temos dificuldade de lembrar certos episódios, desconfiamos da fidelidade das lembranças (nossas e dos outros), experimentamos “brancos” e lapsos de memória em momentos decisivos. A psicologia, para salvaguardar suas premissas representacionais quanto à produção de conhecimento, procura explicar tais experiências mnêmicas de forma também representacional: o critério de avaliação é sempre o da representação, de modo que tais experiências passam a ser tratadas como “falhas”. Discutiremos uma dessas “falhas” mais detidamente no tópico a seguir.

III. A MEMÓRIA E O FENÔMENO DAS FALSAS LEMBRANÇAS

Neste ponto iremos mostrar a diferença entre a abordagem enativa e representacional através do tratamento dado, por cada uma, a um problema no campo de estudos da memória - mais especificamente, ao fenômeno que ficou conhecido na psicologia como “falsas lembranças”.

Como dissemos anteriormente, a memória é um dos objetos por excelência da psicologia e, em particular, da psicologia cognitiva, responsável por produzir conhecimento sobre os processos mentais fundamentais, abrangendo também processos tais como a percepção e a aprendizagem, por exemplo. A memória é um âmbito interessante para investigar como as diferentes abordagens lidam com a experiência devido a uma série de razões: há uma longa tradição de pesquisas em memória na psicologia da cognição e é um campo que continua suscitando interesse (Baddeley, 1998; Best, 1995; Shacter, 2003, cf. Otani & Schwartz, 2019; Addis; Barense & Duarte, 2015); é um tema que gera múltiplos pontos de vista e que desperta a atenção não apenas de psicólogos, mas também de filósofos; *lembrar* e *esquecer* dizem respeito muito diretamente à vivência cotidiana das pessoas e compõem, reconhecidamente, parte essencial de suas vidas; é um campo de disputa importante nos âmbitos histórico, político e jurídico; e, por fim, ela ocasiona um paradoxo significativo para a psicologia, que, ao mesmo tempo em que mantém de

maneira quase hegemônica uma interpretação representacional da memória, depara com uma série de “problemas” da atividade de lembrar que desafiam esta interpretação.

A memória comparece, tanto na interpretação do senso comum quanto na psicologia cognitiva, como uma função de representação: para o senso comum, ela é responsável por re-apresentar a alguém um fato. Trata-se de um fenômeno no qual, à primeira vista, parece haver claramente uma separação entre algo representado (o episódio passado) e o representante (a lembrança). Além disso, a memória é tida como componente essencial da identidade pessoal, uma vez que a história de um indivíduo e aquilo a que ele recorre como sendo sua “experiência de vida” subsistem à passagem do tempo: são lembrados por ele e o constituem. Já para grande parte da psicologia cognitiva, essa suposta capacidade da memória - de representar fatos - é vista com maior desconfiança; no entanto, ainda assim a memória é tratada como um fenômeno cuja base é representacional, pois dependeria da manipulação de símbolos.

No entanto, a memória parece estar sempre sujeita a falhas: há incerteza sobre a exatidão das lembranças em relação à sua capacidade de representar fatos, interpretamos diferentemente episódios passados a cada vez que os evocamos, vivenciamos esquecimentos. As ditas “falhas” ou mesmo pecados (Shacter, 2003) da memória geram embaraços sociais e mobilizam a realização de pesquisas e investigações pela psicologia da cognição. Torna-se necessário, para a abordagem representacional, explicar os fundamentos representacionais da memória (ou seja, explicar a memória a partir do sentido forte de representação) mesmo diante destes fenômenos em que a função de representação não é bem-sucedida. Um destes fenômenos é o das falsas lembranças, bastante ilustrativo de um modo de relação com a experiência que, conforme veremos, tendemos a manter cotidianamente, no qual há omissão da coemergência de sujeito e mundo, isto é, há omissão da dimensão prerreletida e ontológica da experiência.

A falsa lembrança é um fenômeno no qual alguém tem a experiência de lembrar algo que, coletivamente, não se reconhece como tendo de fato ocorrido, ou, pelo menos, não tendo ocorrido tal como é lembrado (Belli, 1989; Loftus & Hoffman, 1989; Loftus & Ketcham, 1994; Shacter, 2003; Eirado et al., 2006). Nesse fenômeno, há para alguém a vivência subjetiva de lembrar-se de algo, o que faz da falsa lembrança não um perjúrio ou mentira, mas uma descrição verdadeira de como se experimenta a lembrança (Passos, Eirado, Renault, & Sade, 2018; E. Silva et al., 2006). Esse fenômeno ficou associado ao trabalho da psicóloga norte-americana Elizabeth Loftus e foi amplamente estudado pela psicologia nas décadas de 1980 e 1990, tendo ganhado também grande atenção por parte da mídia e do

público em geral (Loftus, 1997). As falsas lembranças compõem parte essencial do que ficou conhecido como “paradigma reconstrutivista da memória” (Loftus & Hoffman, 1989; Roediger & McDermott, 1995) que, opondo-se ao paradigma reprodutivista, entende a memória como criadora, e não reprodutora, de dados. Segundo esse paradigma reconstrutivista, o fenômeno mnêmico é descrito como uma série de construções e reconstruções que se dão em três fases: aquisição, retenção e recuperação do dado da memória (Neath, 1998). Tal concepção pressupõe um determinado tipo de objetividade na experiência de lembrar, que permite sua avaliação segundo critérios de verdade ou falsidade.

O interesse da psicologia pelas falsas lembranças se aprofundou a partir do momento em que esta foi chamada aos tribunais norte-americanos para avaliar se lembranças, principalmente de abuso sexual e geralmente advindas de processos terapêuticos, correspondiam a fatos que representavam um passado socialmente reconhecido como ocorrido, em um determinado consenso a respeito da realidade deste fato. Em outras palavras, os juízes queriam saber se essas lembranças eram verdadeiras ou falsas (Eirado et al., 2010; Eirado et al., 2006). Um exemplo do fenômeno é relatado por Loftus (1997) em um artigo de divulgação científica: uma jovem desenvolve, durante um processo terapêutico, a lembrança de ter sofrido abuso sexual por parte de seu pai, engravidado e realizado um aborto. Contudo, através de exame médico, comprovou-se que a jovem era virgem. Trata-se, portanto, de uma experiência de lembrar que não tem um correlato factual socialmente compartilhado e que, no entanto, é sentida por quem lembra de maneira vívida e real.

Tal fenômeno gerou uma série de pesquisas e debates na década de 90 em torno dos efeitos sugestivos de determinadas técnicas terapêuticas - surgiram simultaneamente diversos relatos do aparecimento de lembranças de abuso sexual em terapias e, em grande parte dos casos, tais abusos não puderam ser confirmados por provas factuais (Loftus, 1997; Loftus & Ketcham, 1994; Shacter, 2003). A controvérsia estendeu-se aos tribunais e gerou forte reação por parte dos parentes que foram acusados e, muitas vezes, injustamente punidos³.

De maneira correlata, pôs-se em questão também a veracidade dos testemunhos em tribunais, bem como a influência de técnicas de interrogatório sugestivas na

3 Nos Estados Unidos chegou-se a criar uma fundação (a “False Memory Syndrome Foundation”) que buscava oferecer embasamento científico e legal para as vítimas de falsas acusações desse tipo. A fundação muitas vezes esteve no centro das controvérsias em torno do tema e foi acusada de criar obstáculos à punição de abusadores. A fundação funcionou de 1992 a 2019. Cf.

https://en.wikipedia.org/wiki/False_Memory_Syndrome_Foundation

produção de falsos testemunhos e falsas confissões. A sugestionabilidade foi tida como causa geradora de falsas lembranças por diversos pesquisadores (Loftus & Hoffman, 1989). De acordo com Schacter (2003, p. 143)

A sugestionabilidade na memória pode ser descrita como uma tendência do indivíduo a incorporar informações enganadoras de fontes externas – outras pessoas, material escrito ou imagens, até mesmo os meios de comunicação – a recordações pessoais.

Admite-se, assim, que o funcionamento “normal” da memória – sem falhas ou enganos – supõe uma referência precisa para cada lembrança e a preservação da individualidade na experiência de recordar, sem interferência de outrem. A sugestão e a conseqüente proliferação de falsas lembranças, embora frequentes, escapam a este funcionamento e preocupam os pesquisadores cognitivos por seus efeitos individuais e sociais. A maior parte das pesquisas realizadas acerca das falsas lembranças é motivada, assim, pelo interesse em descobrir os critérios de distinção entre lembranças verdadeiras e falsas.

As falsas lembranças tornaram-se, portanto, um tema particular no estudo da psicologia da memória, tendo sido delimitado pela abordagem representacional e estudado através dela. Ou seja, para salvaguardar a capacidade de representação da memória (no seu sentido fraco), a psicologia se apoiou em uma estratégia de estudo baseada na representação em seu sentido forte. As falsas lembranças se tornaram um fenômeno de especial relevância precisamente pela concepção de que lembrar é representar, isto é, ter acesso novamente a um dado que se quer estável. Se determinadas lembranças parecem contradizer esta concepção, é porque elas são “falsas”, sendo oportuno detectar a causa de um “mau funcionamento” da memória e, conseqüentemente, compreender também o seu funcionamento correto, isto é, capaz de representar adequadamente.

Assim, além de entender a memória como uma modalidade de representação, a abordagem representacional também investiga as falsas lembranças de maneira representacional, ou seja, as próprias lembranças tornam-se, nesta abordagem, objetos a serem adequadamente representados pela pesquisa. Busca-se estudar a memória como uma entidade isolável e independente do observador: é preciso controlar variáveis, promovendo a organização dos estímulos a serem apresentados no experimento, e inferir o objeto de pesquisa através de dados observáveis e mensuráveis (como a performance dos participantes em situação experimental, descrita por meio de seu tempo de reação e do número de acertos e erros nos testes propostos).

Nesse sentido, a abordagem representacional concebe os experimentos de forma análoga à sua concepção da memória como objeto, ela procura evitar a sugestibilidade, controlar as influências entre pesquisadores e pesquisados, minimizar a complexidade das situações estudadas – enfim, busca limitar a experiência de forma a garantir uma suposta objetividade do conhecimento produzido, procurando manter intacta a identidade do objeto. No entanto, como indica Despret (2004), este procedimento não nos dá um conhecimento mais “objetivo” – tão somente um conhecimento desinteressante, justamente porque desinteressado. Em seu esforço por simplificar a experiência e isolar o “objeto”, termina-se por privá-lo da rede de relações que o constitui e que inclui interesses, afetos, laços de confiança. Em outras palavras, ele omite o que estamos chamando de experiência ontológica ou prerrefletida, para a qual a coemergência é essencial. A experiência prerrefletida supõe a relação com o outro – ou com a alteridade – como seu fundamento, e não como uma variável a ser controlada e potencialmente anulada.

Assim, o fenômeno das falsas lembranças não se esgota numa abordagem representacional. Ele chama a atenção justamente porque, ao ser vivenciado por alguém, há aspectos que insistem como significativos e que não se reduzem à performance observável nas pesquisas de laboratório. Há um contexto de vida inseparável da emergência da lembrança. Cotidianamente, lembrar não é uma tarefa abstrata, isolável da totalidade de nossa existência e de nossas relações com os outros. Mesmo a lembrança denominada falsa é mais complexa que a resposta fornecida a um questionário: ela é capaz de conformar uma nova história pessoal para alguém, redefinindo “si mesmo” e mundo. Esta redefinição não está baseada na apreciação da acurácia da lembrança em relação ao fato objetivo passado. Uma lembrança vívida persiste mesmo se se comprovar factualmente sua “falsidade” (Passos et al., 2018; Eirado et al., 2010; Eirado et al., 2006); esta comprovação prescinde da experiência, mas por si só é incapaz de modificá-la. Em que consiste tal experiência e como estudá-la? A abordagem representacional somente não é suficiente para empreender tal estudo.

Além disso, o fenômeno da falsa lembrança torna mais evidente que a memória não se restringe a uma capacidade meramente representativa: com ele, surge uma lembrança que não existia até então e que passa a conformar o sujeito de determinado modo. Há, com a aparição da lembrança, a criação de algo novo, mais do que a reapresentação de um mesmo fato; a lembrança é uma novidade no curso de uma experiência e, originariamente, não há separação entre representante e representado. Por exemplo, ao surgir a lembrança do abuso sexual, surge também alguém como abusado, não havendo separação entre esta lembrança e aquilo que ela veicula. Ora, tal efeito capaz de conformar sujeito e mundo (que podemos

denominar de efeito performativo⁴) não tem qualquer relação com a verdade ou falsidade da lembrança, de maneira que a experiência de lembrar comporta algo além da suposta função da lembrança de representar um dado.

Desse modo, a falsa lembrança é oportuna para discutir o âmbito de pertinência da abordagem representacional na psicologia cognitiva; trata-se de um fenômeno cujo aspecto mais específico é também o mais estranho ao modelo experimental de pesquisa em cognição (Eirado et al., 2006). Procura-se, com o modelo representacional, prescindir ao máximo da singularidade de uma experiência em prol da representação adequada do objeto de pesquisa. Como se entende que o objeto existe por si mesmo – no caso, este objeto é a própria cognição, ou ainda mais especificamente, a memória – torna-se necessário compreendê-lo independentemente de quaisquer circunstâncias contextuais ou de suas relações com outrem. Tal pretensão implica eleger como relevante aquilo que é observável: o comportamento do participante da pesquisa torna-se, assim, mais fiável do que seus próprios relatos da experiência que vivenciou e, quando possível no estado atual das pesquisas, as técnicas de imageamento cerebral e estudos da fisiologia neural fornecem as evidências privilegiadas. Obtê-las torna-se, inclusive, a meta para o desenvolvimento de novas pesquisas (Shacter, 2003).

Mas, ao privilegiar-se o comportamento como fonte de dados sobre as lembranças ou recorrer-se ao estudo neurológico para compreender o funcionamento da memória, deixa-se de reconhecer, contudo, que o ponto de partida é sempre uma experiência vivida; tal experiência vivida tem, em sua base, uma experiência ontológica, na qual as relações entre “sujeito” e “mundo” podem se constituir de diferentes maneiras a cada momento, de modo coemergente. A própria memória só pode ser apreciada como tal porque há pessoas que lembram e esquecem: são os relatos das pessoas que permitem identificar uma vivência com uma lembrança, que, do ponto de vista fenomênico, é muito diferente da experiência de perceber ou de imaginar algo, por exemplo. A falsa lembrança é, assim, um caso oportuno porque ela torna evidente esta experiência concreta, vivida por alguém, cuja presença se faz sentir mesmo quando ela é estudada pela abordagem da representação. Mesmo que se pretenda estudar o fenômeno minimizando a importância desta experiência singular para uma compreensão da memória – como de fato se pretende -, ela nunca é de todo eliminada.

Pelo próprio modo de organização dessas pesquisas baseadas na abordagem representacional, a experiência mesma não é o foco de estudos. Esse modo de

4 Utilizamos a noção de performatividade aqui inspirados nos estudos da performatividade na linguagem, que baseiam sua teoria em enunciados que, ao invés de descreverem um determinado estado de coisas, realizam uma ação (como, por exemplo, “Eu vos declaro marido e mulher”). Cf. Austin, 1990.

organização, como vimos, é, em alguma medida, representacional, mesmo que a representação não seja um conceito explicitamente utilizado (Eirado et al., 2010). Podemos tomar como exemplo o experimento realizado por Belli (1989), onde era apresentado aos participantes uma sequência de slides fotográficos que contavam uma cena de roubo em um escritório. Após a apresentação dos slides os participantes liam uma narrativa, sobre a mesma cena de roubo, que continha informações enganosas sobre determinados itens mostrados nos slides (itens críticos). Na sequência do protocolo, os participantes faziam testes para analisar suas lembranças em relação a esses itens críticos. Nesse experimento, a vivência de quem participa da pesquisa não é diretamente consultada; ela é apenas inferida através da resposta ao questionário, donde se infere também um aspecto pretensamente constituinte da própria memória, que, em essência, independeria de quaisquer especificidades contextuais. A noção de representação está presente, assim, quando se pressupõe a independência do objeto a ser conhecido em relação àquele que conhece e ao ato de conhecer, sendo que a representação se situa, aqui, em um nível epistemológico, em seu sentido forte. A experiência, nesse modelo de pesquisa, não é estudada por si mesma; ela é tida como índice de fatos - sejam os fatos objetivos passados aos quais as lembranças se referem, sejam os fatos, localizáveis em um sujeito, referentes ao processamento de informação ou às suas modificações neurológicas.

A falsa lembrança é, assim, uma vívida experiência de lembrar que independe da existência objetiva do que é lembrado. Esta experiência desafia a abordagem representacional porque, a um só tempo, oferece um aspecto que não pode ser reduzido à performance comportamental e põe em questão o caráter de representação da cognição, justamente onde supunha-se que ele seria indubitável: na memória. Há a impossibilidade evidente de determinar neste caso um referente externo à lembrança que seria por ela representado. Se, por um lado, a falsa lembrança não é uma mentira, por outro, ela não é corroborada por referenciais externos à própria vivência em questão. Logo, a falsa lembrança só é “falsa” para a perspectiva de um observador, que compara a experiência da lembrança a um fato supostamente objetivo. A falsidade da lembrança ou a “falha na representação” não dizem respeito à experiência de lembrar propriamente dita. Só se pode considerá-la um erro ao se pretender definir critérios externos para esta vivência, desconsiderando o caráter autônomo de sua constituição.

A falsa lembrança apresenta, portanto, um aspecto que só pode ser abordado através de um estudo acerca da própria vivência, e não do que ela supostamente representa. Considerando-se esta vivência, esse fenômeno indica que, embora haja nitidamente o surgimento de uma experiência inteiramente nova, que não pode ser explicada por informações “externas”, há também um modo de relação com esta experiência que

omite justamente este seu caráter de irreduzível novidade. A lembrança é, então, vivida como índice de um passado objetivo ou como a representação de um fato. Definem-se através dela, simultaneamente, o sujeito e o mundo, sem que, no entanto, se reconheça este processo de co-definição como tal. Ou seja, não se reconhece a experiência em sua dimensão prerrefletida ou ontológica, de modo que não se reconhece o *surgimento* de abusador ou abusado, mas apenas o fato mesmo do abuso re-apresentado à observação e julgado quanto à sua veracidade ou falsidade.

A falsa lembrança ilustra, assim, algo da experiência em geral: mesmo quando a vivência subjetiva é a da representação e não há o reconhecimento da autonomia, dá-se o co-surgimento de sujeito e mundo. Ou seja, subjacente à experiência vivida ou às representações em seu sentido fraco, há a experiência prerrefletida ou ontológica de coemergência de sujeito e mundo. A falsa lembrança evidencia um processo no qual a experiência mesma, sem qualquer informação externa que a determine, é responsável pela aparição de um “si mesmo” e de um mundo. A experiência, aqui, mostra-se criadora: é a lembrança do abuso que faz surgir abusado e abusador, ou seja, sujeito e objeto são fruto da experiência e não o contrário. Em nossas vivências cotidianas, não nos detemos na própria experiência: quando vivenciamos a lembrança, tendemos a tomá-la como índice de um mundo existente em si mesmo, independente da experiência de lembrar; ao procurarmos estudá-la através da abordagem representacional, reproduzimos esse mesmo modo de relação com a experiência buscando critérios externos a ela para determinar sua veracidade ou falsidade. Assim, ignoramos ao mesmo tempo a vivência subjetiva da lembrança (a experiência vivida) e o fato de que o que comparece nesta vivência – uma história de vida e um mundo habitado por alguém e compartilhado com outros – é uma experiência e não a representação de entidades substanciais (a experiência prerrefletida ou ontológica).

Desse modo, a psicologia cognitiva, ao descrever as falsas lembranças, põe em evidência aspectos significativos para o estudo da experiência, mas que terminam por ser subestimados ou negligenciados por serem incompatíveis com a abordagem representacional majoritariamente empregada. O trabalho de Loftus, como vimos, é referência para a discussão das falsas lembranças no âmbito da psicologia da cognição. Seu trabalho nos interessa aqui porque indicara, de início, a possibilidade de conceber a experiência como inventiva, e não como representacional. O paradigma reconstrutivista abre espaço a uma pesquisa voltada à experiência de lembrar, irreduzível ao modelo do processamento de informação. Loftus apontara inicialmente para um modo de abordar o fenômeno que não partia da existência de traços substanciais subjacentes à formação das lembranças. A maneira inicial pela qual Loftus compreendia as falsas lembranças permite, enfim, o estudo da própria

experiência, e não a sua relação com elementos físicos objetivos ou supostamente não-experienciais. Este momento inicial do trabalho de Loftus é mais interessante ao estudo de uma abordagem não-representacional da experiência, embora ele não tenha sido desenvolvido pela própria autora. O trabalho de Loftus sofreu variações ao longo de seu processo de pesquisa, tendendo, posteriormente, à manutenção da aceção representacional da memória (Eirado et al., 2006). Inicialmente, Loftus privilegiou no estudo deste fenômeno o surgimento de lembranças que não possuíam quaisquer referências em uma vivência objetiva passada, isto é, que não eram “enganos” cometidos a partir da deturpação de alguma memória original. Loftus denominou então este fenômeno de “novas lembranças” (*new memories*) (Loftus & Hoffman, 1989), denominação interessante por indicar o caráter inventivo e a novidade de toda experiência, inclusive a da lembrança. Contudo, na sequência de sua pesquisa, influenciada pelas questões surgidas em seu trabalho como consultora em tribunais, interessou-se mais pela possibilidade de discernir lembranças verdadeiras de falsas do que pela experiência de lembrar propriamente dita. A mudança de ênfase em seu estudo pode ser percebida pelo emprego da nomenclatura “falsa memória” (*false memories*) (Loftus, 1997) em detrimento de “nova memória”. O privilégio dado à pesquisa acerca da falsidade das lembranças acaba por deixar de lado a experiência em sua dupla dimensão, vivida e prerrefletida.

A abordagem representacional das falsas lembranças é orientada, pois, pela tentativa de dar conta de questões acerca da acurácia da memória, encarando-a como um objeto a ser julgado (Eirado et al., 2006). A experiência de lembrar é referida a algo diferente dela mesma, de modo que grande parte das pesquisas tem em vista, direta ou indiretamente, controlar os efeitos das “falhas” e dificuldades geradas por determinadas maneiras de lembrar e de se relacionar com as lembranças. Por exemplo, o experimento de Belli (1989), que mencionamos acima, visa estudar de maneira controlada os efeitos de informações enganosas, fornecendo material para as pesquisas acerca dos efeitos de sugestão. As pesquisas são, portanto, motivadas por preocupações de ordem social, tais como as indicadas por Shacter (2003, p. 143):

(...) a sugestionabilidade é preocupante por várias razões: perguntas tendenciosas podem ajudar a levar testemunhas a fazer identificações erradas; técnicas terapêuticas sugestivas podem ajudar a criar falsas lembranças; e interrogatórios agressivos de crianças pequenas podem resultar em lembranças distorcidas de supostos abusos por professores e outros adultos.

Essas são questões legítimas, mas que determinam um tipo de pesquisa voltada para o controle dos efeitos sociais do surgimento de lembranças, e não para o processo

pelo qual uma lembrança pode vir a delimitar o sentido possível do mundo para alguém. As experiências que mobilizam tal produção de conhecimento – experiências de desconfiança do outro, de medo de sua influência potencialmente negativa ou de busca por represália – não são interrogadas; elas persistem em sua dupla dimensão e veem reforçados os seus efeitos performativos de criação de sujeitos e mundos.

A abordagem enativa, ao considerar a dupla dimensão da experiência, sublinha o caráter criador da lembrança, entendendo-a como produtora daquele que lembra e daquilo que é lembrado. Essa incapacidade de separar definitivamente sujeito e objeto não é, para ela, algo a ser corrigido ou o corrompimento de uma identidade verdadeira e original, independente das relações com o mundo e com os outros. Essa compreensão do fenômeno mnêmico permite estudar a memória em seu caráter coletivo, comum. A memória cria sujeitos e mundos, de modo que, em grande parte, o mundo que compartilhamos e aquilo que somos podem ser entendidos como fruto dessa construção coletiva da memória (Middleton & Brown, 2006).

Quando desviamos o foco do comportamento de lembrar para a experiência mesma da lembrança, percebe-se que ela vai muito além da representação; a lembrança se entrelaça com muitas outras experiências, nossas e de outros, formando uma rede complexa que se atualiza de maneira diferente de acordo com as expectativas e os laços de interesse/desinteresse, confiança/desconfiança que se estabelecem no presente. Por isso, o exemplo das chamadas “falsas lembranças” é tão interessante – uma abordagem enativa pode se voltar, por exemplo, às condições de emergência da lembrança durante o processo terapêutico: que emergências de si e de mundo ocorrem na terapia? Como se dão as relações entre terapeutas e analisandos? Como se dá a relação entre o espaço terapêutico e o tribunal? A experiência de lembrar está intimamente ligada a essas relações que se tecem entre pessoas, grupos, instituições, numa rede inextrincável.

A abordagem enativa nos indica que a experiência é mais vasta e mutante do que acreditamos; as coisas a que as lembranças supostamente se referem não são fatos objetivos existentes independentemente do sujeito que lembra e, portanto, as lembranças não são, em si mesmas, verdadeiras ou falsas. O fenômeno das falsas lembranças nos mostra que, quando surge uma lembrança, pensamos nos mover entre erros e acertos: “agora lembro corretamente, antes eu não sabia o que havia acontecido de fato”. Mas, ao olharmos para o surgimento dessas experiências - e não para o que elas nos parecem querer indicar - vemos que isto que nos aparece como fatos está na dependência dessas experiências. Quem lembra e aquilo que é

lembrado surgem juntos e de maneira inseparável, a partir da experiência mesma de lembrar.

Por isso, ao invés de utilizar, de maneira privilegiada, experimentos com controle de variáveis para produzir conhecimento, a abordagem enativa lança mão de técnicas de pesquisa que levem em consideração a dimensão relacional da experiência, como técnicas de entrevista, por exemplo (Passos et al., 2018). A abordagem enativa ressalta a importância da alteridade na experiência, isto é, ela destaca não só a participação de outrem na constituição de um “eu”, mas mostra também uma variação intrínseca à própria experiência. A experiência não “permanece a mesma”, porque ela não é um objeto dado de uma vez por todas, constituído de forma independente. A coemergência - ou a dimensão prerrefletida ou ontológica da experiência – é um conceito que traz a alteridade para o cerne da produção de conhecimento.

A consideração da dimensão prerrefletida da experiência permite à abordagem enativa sustentar uma atenção aos efeitos performativos da própria produção de conhecimento. Por exemplo, a relação entre pesquisadores e participantes da pesquisa, mais do que um efeito indesejável a ser neutralizado, torna-se alvo de cuidado. Cuidar aqui tem o sentido de acompanhamento dos processos de criação do sujeito e do mundo entendidos em sua inseparabilidade e coemergência. Entende-se que é preciso cuidar dos efeitos de produção de si e de mundo, uma vez que, de direito, as experiências não são objetos isoláveis. A abordagem enativa demanda uma atitude reflexiva e atenta aos efeitos éticos das próprias experiências de pesquisa.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é uma ocasião privilegiada para discutir as diferentes formas de abordar a experiência, sobretudo quando ela “falha”. Ao frustrar as expectativas de adequação ao consenso social e por questionar o modo como traçamos a fronteira entre verdade e falsidade, as ditas “falhas” de memória expõem até que ponto a noção de representação sustenta o entendimento que temos acerca da experiência. A abordagem representacional é ilustrativa desse entendimento: modelo majoritário de produção de conhecimento, essa abordagem supõe uma relação dicotômica entre sujeito e objeto, onde toma-se a realidade como dada, separada do sujeito. Entendendo sujeito e objeto como estados de coisa, homogeneiza-se a experiência cognitiva, não acolhendo a alteridade e legitimando-se, dessa forma, o a delimitação de um objeto de estudo. Nesta abordagem representacional, conhecer torna-se julgar a experiência, o que só se faz a partir do estabelecimento de uma

distância em relação à experiência dos sujeitos/objetos investigados, uma posição judicativa que afasta, nessa perspectiva, o conhecimento da experiência mesma.

Contudo, as chamadas falsas lembranças abrem a possibilidade de um entendimento distinto da experiência, através do emprego da abordagem enativa. Ao trazerem à tona uma experiência “inadequada” do ponto de vista do consenso social, as falsas lembranças expõem a importância do caráter criativo da lembrança, capaz de produzir sujeitos e mundos. Tal caráter criativo é, para nós, índice do que a abordagem enativa designa como coemergência, evocando a constituição mútua de sujeito e objeto. Segundo essa abordagem, a experiência não é um objeto dado, à espera de ser representado. Ao levar em consideração a dimensão prerrefletida ou ontológica da experiência, a abordagem enativa toma o efeito performativo da lembrança como um caso particular da coemergência, sempre presente. A abordagem enativa abre espaço, assim, à inclusão, nos estudos da memória, de aspectos relacionais deixados de lado pela abordagem representacional, como o cuidado, por exemplo. Ao se voltar à experiência em sua dupla dimensão, vivida e prerrefletida, torna-se possível acolher a alteridade, aquilo que se apresenta como estando, de certo modo, à margem dos critérios de verdade e falsidade estabelecidos no consenso social.

Em referência ao caso das falsas lembranças, ao se acessar a experiência do lembrar, coloca-se como problema metodológico o reconhecimento dos participantes da pesquisa como sujeitos, pois a abordagem representacional precisa deixar de lado a singularidade desses participantes para tomá-los como casos generalizáveis, ilustrativos do objeto. Busca-se garantir a possibilidade de julgamento e de comparação entre as lembranças, assim como entre as lembranças e os fatos”.

No entanto, quando surge, por exemplo, a lembrança de um abuso, surge simultaneamente o fato do abuso e alguém que foi abusado. Ou seja, surge uma experiência capaz de fazer aparecer ao mesmo tempo sujeito e mundo, que inexistiam como tais antes do próprio surgimento da lembrança. Há, portanto, uma experiência de criação, incompatível com a ideia de preexistência à qual a noção de representação conduz. Essa experiência de criação evoca o acompanhamento e acolhimento desse processo. Cuidando dos efeitos da emergência de sujeito e mundo.

Tal experiência de criação, no entanto, não é comumente percebida como tal. Por isso, a abordagem predominante na psicologia da cognição não nos causa em geral tanta estranheza; ela se aproxima do próprio modo pelo qual tendemos a vivenciar nossas experiências como índices de fatos e da existência independente de sujeito e

objeto. Lembrar-se do abuso torna-se, nesse contexto, constatar-se abusado, acessar um evento que independe da lembrança. Mas o que ocorre no fenômeno das falsas lembranças é justamente o surgimento original de um sujeito, que se mostra, então, dependente da experiência de lembrar. Tal experiência aponta para a dependência mútua entre o sujeito e o mundo que lhe aparece, ainda que os estudos acerca das falsas lembranças não abordem tal dependência ou terminem por omiti-la.

Tendo como base o estudo que fizemos com o caso das falsas lembrança, é preciso distinguir que cada uma dessas perspectivas acerca da experiência - a representacional e a enativa - se utilizadas como acesso a experiência do fenômeno mnêmico, produzem uma abordagem metodológica que performatiza sua concepção sobre a cognição. A abordagem representacional, assim como a abordagem enativa, se tomadas como estratégia de acesso à experiência, produzem formas eticamente distintas de entender sujeito, mundo e pesquisa. A abordagem representacional tende para a ética judicativa e a abordagem enativa tende para a ética do cuidado, distinção essa que pretendemos trabalhar em futuros estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADDIS, D. R.; BARENSE, M.; DUARTE, A. (eds.) *The Wiley Handbook on the Cognitive Neuroscience of Memory*. West Sussex, UK: Wiley & Sons, 2015.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer – palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AUVRAY, M. et al. “There is something out there: distal attribution in sensory substitution, twenty years later”. *Journal of Integrative Neuroscience*, 4 (4), 2005, p. 505-521.
- BADDELEY, A. *Memoria humana: teoría y práctica*. Madri: McGrall Hill, 1998.
- BELLI, R. “Influences of Misleading Postevent Information: Misinformation Interference and Acceptance”. *Journal of Experimental Psychology: General*, 118(1), 1989, p. 72–85.
- BEST, J. B. *Cognitive Psychology*. Los Angeles: West Publishing Company, 1995.
- BONDIA, J. L. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Rev. Bras. Educ.* [online], n.19, 2002, p. 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.
- DESPRET, V. “The body we care for: Figures of anthropo- zoo-genesis”. *Body & Society*, 10 (2-3), 2004, p. 111-134.
- EIRADO, A. et al. “Memória e alteridade: o problema das falsas lembranças”. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v.2, 2006, p. 75-86
- EIRADO, A. et al. “Estratégias de pesquisa no estudo da cognição: o caso das falsas lembranças”. *Psicologia & Sociedade*, Florianópolis, v. 22, n.1, 2010, p. 84-

94. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822010000100011>
- GARDNER, H. *A nova ciência da mente: uma história da revolução cognitiva*. São Paulo: Edusp, 1995.
- HACKING, I. *Rewriting the soul*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.
- LENAY, C. et al. “Perception et couplage sensori-moteur: expériences et discussion épistémologiques”. *IAS99*, Hermès, 1999, p. 71-86.
- LOFTUS, E. F. “Creating False Memories”. *Scientific American*, 277(3), 1997, p. 70–75. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0997-70>
- LOFTUS, E. F., & HOFFMAN, H. G. “Misinformation and memory: the creation of new memories”. *Journal of Experimental Psychology: General*, 118 (1), 1989, p.100–104. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.118.1.100>
- LOFTUS, E. F., & KETCHAM, K. *The myth of repressed memory*. New York: St. Martin’s Press, 1994.
- MATURANA, H.; VARELA, F. *A Árvore do Conhecimento*. São Paulo: Editora Palas Athena, 2005.
- MIDDLETON, D; BROWN, S. D. “A psicologia social da experiência”. *Proposições*, v.17, n 2(50), 2006, p. 71-97.
- NEATH, I. *Human Memory: An Introduction to Research, Data, and Theory*. Pacific Grove, CA: Brooks/Cole, 1998.
- NEISSER, U. *Cognitive psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- OTANI, H.; SCHWARTZ, B. L. *Handbook of Research Methods in Human Memory*. New York/London: Routledge, 2019.
- PASSOS, E., EIRADO, A. do, RENAULT, L., & SADE, C. “A Entrevista Cartográfica na Investigação da Experiência Mnêmica. *Psicologia: Ciência e Profissão*”, 38(2), 2018, p. 275–290. <https://doi.org/10.1590/1982-3703001772017>
- ROEDIGER, H. L., & MCDERMOTT, K. B. “Creating False Memories : Remembering Words Not Presented in Lists”. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 21(4), 1995, p. 803–814.
- SHACTER, D. *Os sete pecados da memória: como a mente esquece e lembra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TEIXEIRA, J. de F. “Psicologia, ciência cognitiva e simulação”. *Revista Olhar*, ano 1, n.4, 2000, p.1-10.
- VARELA, F. *Conhecer: as ciências cognitivas tendências e perspectivas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- VARELA, F. *Sobre a competência ética*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. Porto Alegre: ARTMED, 2003.
- VERMERSCH, P. *L’entretien d’explicitation*. Issy-les-Moulineaux: ESF Éditeur, 1994.

TRAVAIL ET SOUFFRANCE PSYCHIQUE DES ENSEIGNANTS DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR PRIVÉ BRÉSILIEN : VESTIGES DE L'HÉRITAGE COLONIAL ET ESCLAVAGISTE

Isael DE JESUS SENA¹

Résumé : Dans cet article nous discutons sur le thème du travail et de la souffrance psychique des enseignants qui travaillent dans des institutions d'enseignement supérieur privées au Brésil. Il s'agit de la reproduction d'une partie de la thèse où nous soutenons que la mercantilisation de la formation universitaire a produit la perversion du lien formatif. À partir d'études psychanalytiques en éducation et de la sociologie de l'éducation, nous montrons qu'au nom de la survie du marché de la formation universitaire, l'enseignant aliène sa subjectivité en s'instrumentalisant, dans la mesure où il se met au service de la rentabilité de la privatisation. Nous sommes partis de l'idée selon laquelle les dimensions sociales, institutionnelles et subjectives du travail de l'enseignant sont connectées avec l'histoire du Brésil et de son passé colonial.

Mots-clés : Travail de l'Enseignant ; souffrance psychique ; enseignement supérieur privé ; marché Éducationnel ; Brésil ; Principe Colonial

Resumo: Neste artigo discutimos sobre o trabalho e o sofrimento psíquico dos professores que atuam em instituições de ensino superior privadas no Brasil. Trata-se de um recorte parcial da tese em que defendemos que a mercantilização da formação universitária produziu a perversão do laço formativo. A partir de estudos psicanalíticos em educação e da sociologia da educação mostramos que em nome da sobrevivência do mercado da formação universitária, o professor aliena a sua subjetividade como um instrumento, na medida em que ele se coloca a serviço da rentabilidade da privatização. Partimos da ideia segundo a qual as dimensões sociais, institucionais e subjetivas do trabalho docente estão conectadas com a história do Brasil e de seu passado colonial

Palavras-chave: Trabalho Docente; Sofrimento Psíquico; Ensino Superior Privado; Mercado Educacional; Brasil; Princípio Colonial

I INTRODUCTION

Dans cet article nous discutons sur le thème du travail et de la souffrance psychique des enseignants qui travaillent dans des institutions d'enseignement supérieur privées, au Brésil, dont l'objectif, pour la plupart, est purement mercantile. Ce débat est

¹ Docteur en Sciences de l'éducation par l'Université Paris 8 Vincennes — Saint-Denis en cotutelle avec l'Université Fédérale de Minas Gerais, Brésil. Actuellement postdoctorant à l'Université Paris 8. senaisael@gmail.com

l'aboutissement de ma thèse², dans laquelle j'ai soutenu que la mercantilisation de la formation universitaire, à la brésilienne, a produit une perversion du lien formatif, dont nous constatons les effets délétères au niveau des coordonnées symboliques impliquées dans la transmission entre maîtres et disciples. En d'autres termes, pour garder son travail l'enseignant adopte une posture complaisante vis-à-vis de l'imposture adoptée par l'institution, en se mettant au service de la rentabilité de la privatisation. En ce sens, l'enseignant doit renoncer à sa position, en tant qu'agent singulier de la parole et de l'expérience (Sena, 2020).

Pour approfondir de manière spécifique cette discussion, dans ce texte, nous sommes partis d'un principe légué par Freud (1901) selon lequel toute souffrance psychique a une histoire. Comme le souligne Lajonquière (2019), il faut prendre en considération le fait que pour Freud, les sujets souffraient justement de réminiscences. En ce sens, nous sommes partis de l'idée selon laquelle les dimensions sociales, institutionnelles et subjectives de la souffrance des enseignants ne sont pas déconnectées de l'histoire du Brésil et de son passé colonial, bien que nous soyons dans un régime républicain. De plus, on va observer que la démocratisation de l'accès à l'université, comme moyen de « suturer les inégalités économique-sociales », a fini, selon Lajonquière (2011, p. 190) « par recréer à sa manière, les mécanismes de “ségrégation” ou “d'exclusion” sociale ». Ainsi,

la psychanalyse s'articule sur un processus qui est le centre de la découverte freudienne : le retour du refoulé. Ce « mécanisme » met en jeu une conception du temps et de la mémoire, la conscience étant à la fois le masque trompeur et la trace effective d'évènements qui organisent le présent. Si le passé (qui a eu lieu et forme un moment décisif au cours d'une crise) est refoulé, il revient, mais subreptice, dans le présent d'où il a été exclu. (De Certeau, 1987, p. 85).

En ce sens, pour comprendre la problématique du travail de l'enseignant, nous avons cherché à l'articuler avec le *symptôme national* (Calligaris, 1991), qui concerne les lieux de l'énonciation qui se répètent, si l'on a à l'esprit le passage de la temporalité de la période coloniale à la période républicaine actuelle. Ces articulations sont fondamentales pour comprendre certains modus opérandi de l'enseignement, dans le contexte d'institutions privées ne visant que le lucre.

² « Les impasses de l'enseignement supérieur privé au Brésil : l'enseignant et la perversion du lien formatif », thèse en cotutelle entre l'Université Fédérale de Minas Gerais, Brésil et l'Université Paris 8 Vincennes — Saint-Denis

II TRACES ET VESTIGES D'UN PASSÉ COLONIAL ET ESCLAVAGISTE DANS L'ÉDUCATION NATIONALE

À l'occasion de la commémoration des 500 ans du Brésil, a été lancé le livre « Brésil : mythe fondateur et société autoritaire » de Marilena Chauí (2000). Avec son regard chirurgical, la philosophe brésilienne, insatisfaite de ce qu'elle observe tout au long de son analyse critique, avait lancé la question suivante : « Commémorer ? » Ensuite elle nous brosse le cadre que nous n'avons même pas réussi à transformer après l'entreprise colonisatrice :

Conservant les marques de la société coloniale esclavagiste, ou ce que certains auteurs désignent comme « culture seigneuriale », la société brésilienne est marquée par la structure hiérarchique de l'espace qui détermine la forme d'une société fortement verticalisée dans tous ses aspects : dans cette société, les relations sociales et intersubjectives sont toujours réalisées sous la forme d'une relation entre un supérieur, qui commande, et un inférieur, qui obéit. Les différences et asymétries sont toujours transformées en inégalités qui renforcent la relation ordre-obéissance. L'autre n'est jamais reconnu comme sujet de droit, il n'est jamais reconnu comme subjectivité ni comme altérité. Les relations entre ceux qui se jugent égaux sont de « parenté », c'est-à-dire, de complicité ou de copinage ; et entre ceux qui sont vus comme inégaux, la relation prend la forme de la faveur, de la clientèle, de la tutelle ou de la cooptation. (Chauí, 2000, p. 89).

En examinant brièvement l'histoire de l'éducation nationale, nous allons nous rendre compte que l'éducation publique, au Brésil, avec toutes ses particularités, a pour origine historique la fin du XVIII^e siècle, avec l'organisation d'un système d'enseignement qui ne s'est installé massivement qu'au XIX^e siècle, organisation marquée principalement par un hiatus qui sépare les riches et les pauvres. L'Indépendance du Brésil (1822), ex-colonie du Portugal, contribua à institutionnaliser la monarchie constitutionnelle³. À cette époque la victoire des libéraux sur les conservateurs, et les débats menés dans le cadre du Projet constitutionnel de 1823 avaient pour orientation l'élan des idéaux de la Révolution Française qui devinrent fondamentaux pour la nouvelle politique éducationnelle. Ainsi, l'éducation, auparavant conçue comme un devoir du sujet, a commencé à être pensée dans l'imaginaire social comme un droit du citoyen. Ce serait donc une fonction obligatoire de l'État d'en promouvoir l'offre sous forme de trois degrés successifs à tous les citoyens en fonction de leurs capacités naturelles. (Peres, 2005). « On inaugure une nouvelle politique dans le champ de l'instruction populaire, revendiquée au nom des mêmes principes libéraux et démocratiques qui consacrent le régime constitutionnel et le gouvernement représentatif ». (Haidar ; Tanuri, 1996, p. 61).

³ L'époque impériale au Brésil est divisée en trois phases : Règne de Pierre Ier (1822-1831), Régence (1831-1840). Règne de Pierre II (1840-1889).

La manière dont le Projet constitutionnel se réfère à la classification des étudiants montrait déjà à l'époque le soutien à une formation dirigée aux élites au détriment de l'éducation populaire :

[...] selon le projet constitutionnel de 1823, pour les blancs ou considérés comme blancs il y aurait une éducation scolaire formelle, comme en dispose l'Art. 250. Pour les indiens il y aurait catéchisme et civilisation et, pour les noirs, lentement émancipés, il y aurait éducation religieuse et industrielle, aux termes de l'Art. 254. (Peres, 2005, p. 4).

Nous pouvons remarquer qu'à l'époque de l'institutionnalisation du Premier Empire, la conception de l'éducation était de rendre les sujets aptes à participer à la vie publique, on a donc affaire à une éducation strictement utilitariste pour répondre au « nouvel ordre politique ». Sous les vestiges du modèle de société « esclavagiste », nous notons que de tels objectifs, liés au projet d'éducation, ne présupposaient pas la recherche de l'exercice de la liberté, ainsi que l'entendaient les Grecs, c'est-à-dire la participation du sujet aux décisions de la *polis*. D'autre part, on remarque également que l'éducation ne paraît pas investie d'un rôle stratégique dans la conservation d'un lien entre les générations, et que, donc, qu'elle devrait être fondée sur la transmission d'une tradition.

En ce qui concerne l'enseignement supérieur, au lieu d'universités, il y avait des chaires isolées d'enseignement supérieur pour former des professionnels en Médecine et Ingénierie (à Bahia et à Rio de Janeiro). Ensuite, la formation en Ingénierie, des années plus tard, est passée sous l'égide de l'Académie Militaire. L'admission des candidats se faisait par « des examens d'études préparatoires ». On remarque qu'à l'époque, les unités étaient simples et, de plus, comptaient sur l'intérêt de l'enseignant qui se donnait les moyens d'enseigner à ses étudiants dans des locaux improvisés. Dès lors, les facultés isolées qui surgissent et se multipliaient offraient de manière exclusive des places uniquement pour des cours de Médecine, Ingénierie et Droit. Plus tard ont été intégrés à ces facultés les cours d'Odontologie, Architecture, Économie, Service social, Journalisme, Philosophie, Sciences et Lettres. (Cunha, 2016).

L'accès aux institutions d'enseignement supérieur était un signe de prestige. Un fait attire notre attention, le fait que les élites régionales faisaient pression sur les institutions pour que soit facilitée l'entrée des jeunes dans l'enseignement supérieur et que des mesures soient prises dans le sens de diminuer les obstacles représentés par les « examens préparatoires ». Un autre aspect important au sujet de la formation, les propriétaires terriens voulaient des fils licenciés ou « docteurs ». C'était non seulement un moyen de leur donner la formation souhaitée pour le bon exercice des activités politiques et pour augmenter le prestige de la famille, mais aussi une stratégie préventive pour atténuer de possibles situations de destitution sociale et économique. Les travailleurs urbains et les colons étrangers, pour leur part, voyaient dans la scolarisation de leurs fils un moyen d'augmenter leurs chances d'accéder à de meilleures conditions de vie. (Cunha, 2016).

La société, à cette époque, était basée sur l'économie de latifundium et l'esclavage, et, donc, on ne donnait pas à l'éducation populaire l'importance qu'elle méritait. On observait que c'était dans les lycées et les écoles supérieures qui affluaient les jeunes gens qui disposaient de temps pour faire des études. Les activités publiques, administratives et politiques, mises sur le devant de la scène par la vie à la cour et par le régime parlementaire, et les titres concédés par l'Empereur contribuaient encore davantage à valoriser le lettré, le licencié et le docteur, constituant, avec les professions libérales, le principal consommateur des élites intellectuelles forgées dans les écoles supérieures du pays. Ce contraste entre la quasi-absence d'éducation populaire et le développement de la formation d'élites, devait forcément établir, cela a été établi, une inégalité énorme entre la culture de la classe dirigée, de niveau extrêmement faible, et celle de la classe dirigeante, conférant à cette dernière une position élevée par rapport à la grande masse des analphabètes. (Azevedo, 1944).

D'un côté une société gouvernée par les intérêts matériels d'une oligarchie qui détenait de grandes propriétés rurales, et vivait de l'exploitation d'esclaves. En outre, ces seigneurs étaient orientés idéologiquement par l'idéalisme juridique, cultivé dans les facultés qui répétaient la tradition de Coimbra. Ainsi se dressait, supérieure à la structure sociale et économique, la structure politique, construite par les hommes de droite, et se creusait au lieu de se réduire, la distance entre la culture des élites et celle des classes populaires. Ces métiers ayant obtenu un statut plus élevé, à la période coloniale, par les arts, les lettres et les fonctions ecclésiastiques, avaient également leurs chances de trouver, dans les écoles supérieures, une nouvelle échelle d'ascension sociale, et ainsi pourraient assumer les fonctions des professions libérales.

La critique de la centralisation de la Monarchie brésilienne, découlant d'une longue période impériale, ainsi que l'abolition de l'esclavage⁴, ce dernier événement constituant un point culminant, marquent la Proclamation de la République, guidée par l'esprit des idées libérales. La République⁵, sous principe fédératif, disséminait surtout l'idée de la disparition du régionalisme, en redéfinissant le rôle de l'État, qui dès lors interviendrait dans tous les secteurs de la vie nationale. Toutefois, au début, cela ne signifie pas qu'il y avait une politique éducationnelle intentionnellement définie de l'instruction nationale, bien que l'organisation de l'enseignement se répandit dans tout le pays.

⁴ La Loi d'Or, officiellement Loi Impériale n.º 3 353, sanctionnée le 13 mai 1888, fut le diplôme légal qui abolit l'esclavage au Brésil. Du moins officiellement, car la société a conservé jusqu'à nos jours, dans ses rapports sociaux économiques, des vestiges de l'esclavage qui, au niveau de l'inconscient, continuent également en partie à dicter les comportements.

⁵ Nous pouvons proposer une brève périodisation de la République avec les phases suivantes : Vieille République (1889-1930) marquée par deux événements historiques République de l'Épée et République Oligarchique. Ensuite, l'Ère Vargas (1930-1945) entre le Gouvernement Provisoire Constitutionnaliste et l'État nouveau (1937-1945). Ensuite la République Populiste (1945-1964). Le coup d'État militaire qui institua la Dictature Militaire (1964-1985). Depuis 1985 nous vivons la phase de la Nouvelle République.

En ce qui concerne l'offre d'éducation, entre ces deux périodes — fin de l'Empire et les premières décennies de la République, on peut noter que l'instauration du nouveau régime n'apporta pas d'altérations significatives à l'instruction publique, et n'inaugura pas non plus un nouveau courant d'idées éducationnelles. Donc, le même mouvement des dernières décennies fut conservé. (Haidar ; Tanuri, 1996).

L'Union continuerait à garantir l'enseignement supérieur et à légiférer en cette matière dans la capitale, dont la fonction était de « stimuler dans le pays le développement des lettres, arts et sciences » ; d'encourager la création d'institutions d'enseignement supérieur et secondaire dans les états et de donner accès à l'instruction secondaire dans la capitale du pays. Ce dernier niveau d'enseignement « resterait jusqu'en 1930 presque totalement confié à l'initiative particulière ». Il se présentait comme sélectif et n'avait pas de finalité formative propre, il était seulement subordonné à la fonction immédiatiste de préparation aux institutions d'enseignement supérieur. Quant à la nationalisation de l'école primaire, on prêchait la souhaitable participation, la nécessité de dépasser les obstacles constitutionnels, mais rien n'avait été mis en pratique de manière plus concrète jusqu'à l'État Nouveau. (Haidar ; Tanuri, 1996, p. 78).

En outre, il nous faut également noter le fait suivant : après l'abolition de l'esclavage, les Noirs souhaitant fréquenter les cours du soir rencontraient des obstacles. Pourtant, les cours pouvaient être créés ou par décision des pouvoirs publics ou par des particuliers, y compris les associations, bien que les initiatives ne soient pas généralisées. Sur ce point, la République n'a pas élargi les droits politiques des Noirs immédiatement après sa proclamation. D'un autre côté, elle n'a pas non plus garanti l'accès de tous à l'éducation durant de nombreuses décennies. Dans ces conditions, la situation des Noirs, qui après la Loi d'Or ont été livrés à leur sort (Gonçalves, 2016), s'est beaucoup aggravée.

Un mot sur ce thème des Noirs et de l'éducation au Brésil, les initiatives d'inclusion des Noirs libres dans des cours d'instruction primaire ne nous autorisent pas à en déduire qu'il s'agissait d'une expérience générale. Gonçalves (2016) citant la recherche de Peres a montré que dans le Rio Grande do Sul non seulement il y avait des écoles qui n'admettaient pas l'hypothèse d'inscrire des esclaves, mais encore elles refusaient d'accepter des Noirs libres et affranchis. Les cours où l'on pouvait observer la présence des Noirs étaient ceux qui étaient dirigés par « des abolitionnistes, des républicains et, encore, de sévères critiques de la religion catholique et des défenseurs de l'instruction pour le peuple ».

Ainsi, la participation effective des Noirs s'est instaurée dans un contexte de mentalité esclavagiste créé pour dissuader les Noirs de fréquenter les cours du soir, ce qui provoquait l'abandon scolaire ou l'absentéisme. Gonçalves, dans son analyse, peut montrer que la thèse de l'abandon des Noirs est correcte, bien que non absolue, puisque la participation des Noirs à des associations les aidait dans leur démarche de qualification en vue d'un certain degré d'insertion dans le marché du travail.

En ce sens, nous pouvons montrer que l’histoire de l’esclavage, au Brésil, et la souffrance qu’elle a engendrée, vont constituer un type de refoulement, bien qu’en opposition avec cette caractéristique historique, à savoir que dans la Nouvelle République, on cherchera au moyen de réformes éducationnelles à promouvoir une certaine justice sociale. Toutefois, la société qui naissait avec la République conserverait son caractère esclavocrate dans ses nombreuses formes d’inégalité sociale présentes encore aujourd’hui dans les espaces scolaires, dans les universités et dans les multiples formes de ségrégation. Dans ce même ordre d’idées, Gondar (2018, p. 57) montre que « les Noirs aujourd’hui dénoncent le fait que le stéréotype sympathique de la cordialité brésilienne est, en fait, oppresseur, cachant des tensions aussi bien psychiques que politiques ».

Dans le cadre de ces continuelles problématiques, et si l’on prend en considération « l’atemporalité de l’imaginaire de la dévalorisation de l’éducation publique elle-même » (Sena, 2020) on voyait dans l’avènement de l’État Nouveau, dans l’influence grandissante du « père des pauvres » — référence à l’ex-président Getúlio Vargas (1930–1945) — la diffusion de l’industrialisation qui requerrait de nouvelles catégories d’emplois face aux exigences de ce projet urbano-industriel. Dans le même état d’esprit émergeaient le fameux « enthousiasme pour l’éducation » et « l’optimisme pédagogique » qui constituerait les bases du Manifeste des Pionniers de l’Éducation Nouvelle (1932).

Selon Haida ; Tanuri (1996), le « Manifeste des Pionniers de l’Éducation Nouvelle » résume les idées du mouvement rénovateur, lequel reconnaissait l’éducation comme un droit de tous et un devoir de l’État. Dans cet esprit, on revendiquait une école publique basée sur les principes de laïcité, caractère obligatoire, gratuité et coéducation.

Les auteurs du Manifeste avaient fait le bilan de 43 ans de régime républicain en matière d’éducation publique, et étaient arrivés à la conclusion que les réformes économiques étaient dissociées des réformes éducationnelles, qui par ailleurs montraient une inorganisation de l’appareil scolaire pouvant être résumée en ces quelques mots : « manquant d’esprit philosophique et scientifique, en ce qui concerne la résolution de problèmes d’administration scolaire » (p. 33). On peut rajouter, « sans unité de plan et sans esprit de continuité, ils n’ont toujours pas réussi à créer un système d’organisation scolaire, à la hauteur des nécessités modernes et des nécessités du pays. Tout est fragmenté et sans articulation ». (Azevedo, et al, 2010).

Outre les critiques à l’égard de l’éducation nationale, point central du Manifeste des Pionniers de l’École Nouvelle, et parmi leurs revendications, les éducateurs signataires de ce document ont également mis l’accent sur le problème universitaire au Brésil, qui durait depuis l’Empire, l’université étant seulement dédiée au cercle réduit des professions libérales traditionnelles (ingénierie, médecine et droit). Les éducateurs du Manifeste comprenaient que l’éducation universitaire ne devait pas être le bastion d’une niche restreinte de formations. Il fallait « l’élargir à des horizons scientifiques et culturels ». En outre, elle devait devenir flexible et accessible à tous.

Mettant surtout l'accent sur l'idée que la recherche serait le « système nerveux de l'Université », les défis qui s'imposèrent consistaient, d'une part, à dépasser le cadre d'une éducation supérieure subordonnée seulement aux professions libérales — restreintes aux instituts isolés ou à des facultés spécifiques, dont la science était intrinsèquement au service des métiers strictement techniques, au service du soin et de l'application immédiate, dans un sens utilitariste, visant seulement un emploi dans la fonction publique ou une carrière privée. D'autre part, le défi consistait à dépasser la superficialité de la culture de la facile et rapide.

Sous l'angle du concept moderne d'Université, revendiqué par les éducateurs du Manifeste, on créait en 1920 la première université brésilienne, l'Université de Rio de Janeiro. Dans ce même contexte, on crée l'Université d'État de São Paulo, en 1934, en recrutant des enseignants européens. À cette époque, le système public fédéral d'éducation supérieure est en expansion. Parallèlement on voit apparaître les universités religieuses (catholiques et presbytériennes). Depuis lors, comme l'a souligné Stallivieri (2007) on peut distinguer plusieurs moments marquants de l'éducation supérieure brésilienne. Par exemple : dans la première phase, les institutions étaient davantage tournées vers l'enseignement que vers la recherche. Les institutions maintinrent leur caractère élitiste et strictement professionnel.

Ensuite, l'auteur montre qu'aux deux grandes périodes de la République, sur une période de trente ans, entre 1930 et 1964 (lorsque le gouvernement militaire a assumé le pouvoir), on a créé plus de 20 universités fédérales au Brésil. Parmi elles, dix ont été créées pendant le gouvernement développementiste de Juscelino Kubitschek — huit en 1960 et deux en 1961. Pendant le régime militaire (1964 -1985) ont été créées 16 nouvelles universités fédérales.

En 1964, année du coup d'État militaire, la troisième phase débuta avec le mouvement de la réforme universitaire, dont le principe était l'efficacité administrative et l'indissociabilité de l'enseignement, de la recherche et de l'extension, ce qui devint la devise des institutions d'Enseignement supérieur. Au cours de la décennie 1970, le développement des cours de master et de doctorat à l'étranger, dont l'objectif principal était de promouvoir la formation avancée du corps enseignant brésilien, prit son essor.

Après de longues années de dictature militaire (1964-1985), un ingénieux projet de redémocratisation du pays fut mis en œuvre au nom de la lutte contre les inégalités sociales. Le gouvernement brésilien, en la personne de l'ex-président Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) mit en place un ensemble de politiques publiques qui permirent l'expansion du système d'enseignement primaire et secondaire qui eut un impact direct sur le nombre de nouveaux étudiants inscrits, les années suivantes, dans l'enseignement supérieur. Cependant, ces transformations n'eurent aucune incidence sur le nombre d'institutions d'enseignement supérieur public. Au contraire, on observait une

augmentation de l'initiative privée dans l'éducation supérieure à mesure que l'on investissait dans l'éducation basique.

L'augmentation du nombre d'inscriptions peut être interprétée comme un résultat indirect. Les premiers résultats de l'expansion de l'enseignement primaire créèrent une pression pour développer l'enseignement secondaire. Nous ne nous référons pas à la qualité, mais à la manière dont le Brésil a résolu la généralisation de l'éducation basique au moyen d'un type d'expansion de l'offre par une « révolution quantitative ». Ces mesures furent à l'origine d'un fait politique nouveau. Ainsi, « vers l'an 2000, la quantité de places offertes pour la préparation au baccalauréat était déjà supérieure au total d'étudiants qui venaient de terminer leur formation dans l'enseignement secondaire. Ceci reflète, en un sens, le fait que la pression pour l'accès à l'enseignement supérieur est universelle et irrésistible ». (Castro ; Oliveira, 2009, p.146). Les résultats montraient, en termes numériques, une augmentation significative de l'expansion des institutions. En 2004, il existait déjà un total de « 2013 Institutions d'Enseignement Supérieur ». En termes de catégories administratives, on comptait environ « 1 789 (88,87 %) » institutions privées et « 224 (11,13 %) » institutions publiques. (Barreyro, 2008).

En huit ans de mandat présidentiel, les inscriptions dans les Institutions Fédérales d'Enseignement supérieur augmentèrent de 5 % par an en moyenne, contre une augmentation dans le secteur privé de 12 % par an, soit plus du double. Ainsi, en 1995, le recensement montrait que 60 % des étudiants étaient inscrits dans des institutions privées. Au cours du second mandat de FHC, en 1999, se produisit une récupération comparable à celle que l'on avait pu observer au cours de la décennie 1970. Dès lors, ce différentiel fut atteint annuellement, de telle sorte qu'en 2002, on atteignit le score de 70 % des étudiants. (Carvalho, 2011). Le segment fédéral, pour sa part, durant ces deux périodes, augmenta avec une taxe différentielle de 10 %. (Durham, 2010).

Par ailleurs, lorsque nous comparons les gouvernements, Almeida Filho (2010) montre qu'entre 1998 et 2003, période qui correspond au second mandat de FHC, on enregistra 158 461 nouvelles inscriptions. Alors qu'entre 2007 et 2010, période se référant au second mandat du président Luiz Inácio Lula da Silva, on enregistra exactement 478 857 nouvelles inscriptions dans les universités fédérales. On voit donc que, si l'on compare des périodes équivalentes, l'ouvrier Lula a créé 200 % de plus de nouvelles places dans les universités fédérales que l'intellectuel FHC.

Avec l'ouverture aussi bien économique que politique, durant la période du gouvernement FHC un ensemble de mesures juridiques et administratives, sous la forme des actes normatifs du Pouvoir exécutif, concernant l'enseignement supérieur, furent mises en œuvre, contribuant, plus tard, à une augmentation croissante du nombre d'établissements d'enseignement supérieur privés, tels que des centres universitaires, des facultés isolées et des universités, auxquels s'appliquent les Décrets 2 209/97 et 2 306/97, lesquels établissent une distinction entre les institutions d'enseignement supérieur

publiques et privées, de par la formation de cet enseignement privé diversifié⁶, et reconnaissent son caractère lucratif.

Cette mesure gouvernementale eut un grand impact sur le développement de l'enseignement supérieur privé dans le pays. On peut y noter que l'autorité administrative de ces établissements pouvait prendre n'importe quelle forme admise en droit, qu'elle soit de nature civile ou commerciale (Sampaio, 2014). « Dans un premier temps, toutefois, ces initiatives ont peu affecté les institutions publiques, elles ont primordialement servi à faciliter les actions de l'initiative privée dans le sens d'une plus grande lucrativité de ses affaires ». (Andes-sn, 2007, p.15)

Dans la continuité de ces changements macrostructureaux et sociaux, les gouvernements de gauche, ou centre gauche, au départ sous la houlette de l'ex-président Luíz Inácio Lula da Silva (2003-2011) puis de Dilma Vana Rousseff (2011-2016), ont contribué à ce même processus de renforcement de l'éducation, en augmentant le nombre de places dans les institutions fédérales et en offrant davantage de voies d'accès aux institutions publiques et privées, la sélection des candidats se faisant au moyen de l'Examen National de l'Enseignement Secondaire (ENEM) et du Système de Sélection Unifiée (SISU), par exemple. Curieusement, les institutions privées ont été favorisées par les partenariats public-privé (PPP). C'est le cas avec l'attribution de bourses du Programme Université pour Tous (PROUNI), ainsi que l'accès au Financement Étudiant — FIES, subsides financiers indirects de l'état national aux institutions à caractère lucratif, qui ont contribué au processus de « privatisation de l'enseignement universitaire ». Les institutions auxquelles nous nous référons sont des établissements d'enseignement qui dans les dernières années ont explicitement acquis un caractère purement mercantile. Rappelons qu'il s'agit d'institutions qui se consacrent uniquement à l'enseignement, sans le moindre engagement dans des activités de recherche. (Sena, 2020).

Le Programme Université pour Tous — PROUNI a été créé en 2005, sous la Loi 11 096, et devait répondre aux « aspirations » politiques, sociales et historiques, au moyen d'une politique publique soutenue par la chimère d'une certaine justice sociale, prenant en compte « les compositions socioethniques défavorables », répondant ainsi à une demande du « vieil anthropomorphisme sociologique », selon lequel, les masses exclues (pauvres, Noirs, Indiens et personnes porteuses de déficiences physiques), en situation d'inégalité, devraient également se voir garantir le droit à l'éducation supérieure, peu importe dans quelles conditions. On voit donc que le phénomène social, qui donne naissance à la

⁶ La Constitution de la République du Brésil, en 1891, en le réglementant, a permis l'existence de l'enseignement supérieur privé, ce qui a entraîné une organisation du système. D'un côté un secteur public et gratuit, dont les institutions sont maintenues par les pouvoirs fédéraux, d'État ou municipaux ; de l'autre, un secteur privé, constitué par des établissements maintenus par des entités de nature juridique privée — laïques ou confessionnelles — subordonnés à une législation fédérale. Cette configuration garantit l'unité du système national. (Sampaio, 2014).

politique publique éducationnelle, est aussi une « politique privée de formation de symptômes ».

Cette décision du gouvernement se montrait bienveillante envers les entrepreneurs de l'éducation, puisqu'ils bénéficiaient de remises de dettes, sous forme de réductions d'impôts et de paiements échelonnés à long terme. Ce qui attire notre attention, c'est que le gouvernement ne s'est même pas interrogé sur les caractéristiques de ces institutions particulières et de la formation « pasteurisée » qu'elles offraient. En somme, c'est également dans ce contexte que l'on doit réfléchir au travail de l'enseignant.

III LE TRAVAIL D'ENSEIGNANT DANS L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR PRIVÉ BRÉSILIEN

La réalité d'une partie des institutions d'enseignement supérieur, orientées par la logique du nouveau capitalisme, face aux politiques publiques, et les stratégies articulées par les gouvernements et par les institutions d'enseignement constituent de grands défis pour les enseignants, face à une éducation orientée selon les principes du marché. Devant ce constat, on peut problématiser l'activité enseignante en prenant en considération la forme qu'elle prend objectivement et subjectivement dans la sphère des dynamiques des institutions éducationnelles aux objectifs purement lucratifs. (Sena, 2020)

À partir de toutes ces transformations politiques et économiques citées antérieurement, nous pouvons observer, plus de 25 ans après la réouverture du Brésil face à la redémocratisation, qu'il existe actuellement 2 125 institutions universitaires privées, contre 296 universités publiques. Le marché croissant de la privatisation de la formation universitaire, sur le thème de la démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur, a contribué à ce que des enseignants formés dans des institutions publiques soient employés dans les universités privées. Il s'agit d'établissements tels que des centres universitaires, des facultés réunies et des facultés isolées, souvent associées ou composant ce qu'on appelle les « entreprises d'enseignement supérieur par capitalisation de marché ».

Une caractéristique de ce statut de salarié concerne les différents types de contrats : à temps complet, à temps partiel et au salaire à l'heure. Le contrat qui s'impose est fragile, d'un côté il « garantit » un revenu par heure de cours, mais, d'un autre côté, il est aussi placé sous la dépendance du titre, c'est-à-dire qu'en termes de recrutement, seul l'enseignant qui possède le titre de spécialiste a de la « valeur », ce qui flexibilise la propre activité de l'enseignant, créant une lutte pour la survie, quand l'enseignant adhère aux autres institutions, qui suivent le même modèle, pour s'assurer un « gagne-pain » minimum. La vieille promesse de ce néolibéralisme maquillé, de par la mercantilisation de la formation universitaire, avec ses objectifs purement lucratifs, en termes motivationnels, suppose que « ceux qui feront les bons choix éducatifs auront une place au soleil ». Cette avalanche d'institutions a aussi séduit cet enseignant, au départ

« enchanté » par les promesses disséminées autour de ladite démocratisation de l'enseignement universitaire. (Sena, 2020).

Les aspects qui convergent vers la précarisation de l'activité de l'enseignant comprennent : une garantie réduite de permanence dans l'emploi, découlant des modalités de contrats de travail partiels et temporaires, sous forme de sous-traitance, mettant l'enseignant dans une position de vulnérabilité ; ainsi que la flexibilisation du travail, c'est-à-dire l'augmentation de la journée de travail qui fait empiéter les activités sur la vie privée, interférant de cette manière sur la dynamique sociale et affectant d'une certaine manière la sphère de la vie personnelle, y compris la santé de l'enseignant. (Reis ; Cecílio, 2014).

Dans cette lutte pour se réserver la meilleure part, les hommes se retournent les uns contre les autres, dans cette course à l'accumulation de compétences, pour s'assurer la fameuse employabilité dans ce qu'on appelle la « société de la connaissance ». Cette compétition féroce requiert des sujets aguerris, égocentriques, manifestant du dédain et de l'apathie pour les questions collectives. Les travailleurs ont de la difficulté à se rendre compte qu'ils représentent, de plus en plus, une main-d'œuvre manipulable, à prix de plus en plus bas, et que l'effort éducationnel seul n'est pas suffisant pour affronter la réalité exclusive qu'ils vivent. (Leda, 2006).

Il faut considérer que la notion de travail précaire se réfère au travail socialement appauvri, déqualifié, informel, temporaire et instable. Ainsi, la précarisation ici adoptée renvoie à un processus social d'institutionnalisation de l'instabilité. (Rosenfield, 2010). Sur ce plan, il nous paraît intéressant de s'interroger sur le fait que, face au mal-être produit, comme effet discursif du projet de massification de l'enseignement supérieur, beaucoup d'enseignants continuent à adhérer à ce système d'oppression, où constamment « tout enthousiasme s'estompe ». Ainsi, considérant le débat sur ce « condominium éducationnel », nous posons la question : qu'est-ce qui fait que les enseignants se lient à ce travail, dans ces conditions où aussi bien la qualité de l'expérience que leur autorité sont contestées ?

Ce que l'on peut observer, c'est que le travail à l'université privée, dans de nombreux cas, sert de tremplin à l'enseignant pour acquérir une expérience professionnelle, qui plus tard augmentera ses chances de réussir à un concours public. Dans d'autres cas, c'est seulement un « petit boulot » pour les professionnels qui exercent une activité libérale à temps partiel (médecins, infirmiers, avocats, dentistes, kinésithérapeutes, etc.) et qui durant leurs créneaux horaires libres travaillent en tant qu'enseignants universitaires. D'un autre côté, pour reprendre la question soulevée, les raisons pour lesquelles l'enseignant finit par rester malgré ce contexte d'éducation mercantiliste, c'est parce que le lien entre l'enseignant et l'institution est marqué par une complicité, même si l'enseignant se montre amer et se plaint du modèle éducationnel établi. J'emprunterai ici la définition de Filloux (1996), l'institution fonctionne selon la logique du « discours du bourreau », car elle présuppose un bourreau et une victime.

Ainsi, les enseignants montrent du ressentiment à l'égard de l'institution, elle qui devrait être la gardienne du savoir, mais qui effectue un travail tourné vers des objectifs purement mercantiles, supprimant la qualité de l'expérience qui fonde l'éducation. Nous nous référons ici à l'incidence massive de l'emploi des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) qui dispensent de la présence de l'enseignant réduisant par conséquent sa charge horaire. Nous pouvons observer que la structure de fonctionnement de ces institutions assigne, dans son travail, divers rôles à l'enseignant. Cela a également produit un déplacement de l'autorité de l'enseignant, dans les deux sens, de sa parole et de son savoir.

Bien que sujet à controverse, le discours pédagogique contemporain vante à tout-va les mérites des NTIC qui stimulent l'autonomie individuelle, la motivation, tandis que le « savoir » n'est plus sous la tutelle d'une *expertise*, le maître provisoire, en allusion à Pereira (2008). L'enseignant se trouve, donc, décentré, donc l'acte d'apprendre s'opère au moyen d'une consommation d'informations renforcée par l'observation suivante : apprends sans maître, sans peur et sans risque. Ce qui revient à dire, comme l'indique Bellangé (2007), que le sujet consomme l'information.

L'évolution culturelle a modifié le rapport au savoir et aux modalités de sa transmission et dans une société dite de consommation, où il fait bon jouir, le savoir devient essentiellement savoir-faire dans un rapport de rentabilité qui doit être le plus immédiat possible. (Bellangé, 2007, p. 23).

Une telle incidence des NTIC dans la formation universitaire est justifiée par le fait que : « grâce à Internet, le savoir n'est plus monopolisé par ceux que l'institution a sélectionnés, formés et certifiés. le savoir se partage ». (Blais ; Gauchet ; Ottavi, 2014, p. 241). Mais encore :

On assiste ainsi à l'émergence d'une nouvelle conception de l'acte d'apprendre, naturel et évolutionniste. Apprendre doit être spontané, inductif, immédiat, toujours lié à l'utilité ou l'efficacité « pertinente ». L'acquisition des connaissances est destinée à l'adaptation du sujet à son environnement, et l'apprentissage ne peut être que réponse à une question, recherche d'une solution à un problème. (Blais ; Gauchet ; Ottavi, 2014, p. 241).

La « poussée technologique » selon Voltolini (2009) s'est affermie en tant que ressource visant à viabiliser le processus éducatif. Ainsi ces technologies marquent une avancée par rapport aux procédés antérieurs de communication à distance avec l'arrivée de la *voix et de l'image* de l'enseignant, qui introduisent les éléments de sa corporéité, dans des lieux que sa présence ne pourrait pas atteindre, pour diverses raisons, de là leur caractéristique identitaire, *la distance*.

L'enseignant, pour sa part, pour résister à ce système, et ne pas finir enterré dans l'avalanche des dispositifs technologiques, soumis au discours pédagogique contemporain, doit parier dans la transmission du savoir potentialisé l'expérience de la

rencontre, même si elle est encore réduite, du point de vue du temps passé en salle de cours. Nous croyons qu'apprendre implique d'admettre des équivoques, de ne pas adhérer totalement aux préceptes, comme s'ils étaient gravés dans le marbre. En fin de compte, bien que soit véhiculée l'idée que l'on puisse se passer de l'altérité dans ce modèle d'éducation utilitariste, préformatée, orientée par l'univocité des idées, basée seulement sur l'instruction, au nom de la technique, l'enseignant doit se situer politiquement afin de ne pas oublier que son acte de transmission s'effectue au nom d'une éthique, qui n'est pas celle du capital, mais celle de la transmission des marques symboliques inhérentes à l'acte éducatif.

Une autre caractéristique prépondérante de cet enseignement est son public hétérogène d'étudiants, des jeunes issus des classes populaires qui ont réussi à casser la logique de l'enseignement sélectif et exclusif, mais qui se trouvent dans diverses impasses propédeutiques dans l'exercice de leur « travail d'étudiant » (Coulon, 2017). Comme le souligne Cordié (1998), la démocratisation, sous forme de projet d'uniformisation de l'enseignement, impose des choix éthiques et politiques qui nous mettent face à de multiples défis, à savoir : l'enseignant doit se contenter de suivre les programmes, s'assurer de la méthodologie et se préoccuper de l'évaluation des résultats. De plus,

l'enseignant, lui, est confronté à des demandes multiples et souvent contradictoires. À ces demandes venant de l'extérieur — hiérarchie, parents d'étudiants, étudiants eux-mêmes — s'ajoutent ses propres exigences internes dont nous avons mesuré la force chez nos enseignants en difficulté : être à la hauteur de sa tâche, ne pas perdre la face, autant d'impératifs surmoïques, sources de culpabilité (Cordié, 1998, p. 48).

La souffrance sous-jacente au travail de l'enseignant, même si l'enseignant pour diverses raisons ratifie le pacte d'imposture de l'université, n'en produit pas moins coercition et insécurité. Dans ce sens, nous sommes d'accord avec Alemán (2016) pour qui le néolibéralisme en tant que formation spécifique de la logique du capital est la première formation historique qui parvient à atteindre le noyau ontologique du sujet, qui montre ce qu'est vraiment la production de la subjectivité.

Les enseignants sont des travailleurs, ils ont à faire avec une souffrance d'ordre psychique. Non pas tant que leur pathologie individuelle les contraigne à cette souffrance — cela peut arriver que leur propre dysfonctionnement soit renforcé dans l'exercice du métier ou qu'il entre en résonance avec la difficulté spécifique de cette profession — mais ce que je veux montrer, c'est que cette souffrance est inhérente à la construction et au maintien du lien didactique dont ils ont la charge. Ainsi, personne d'entre nous n'y échappe ; chaque enseignant s'en accommode à sa façon et plus ou moins confortablement, les enseignants ont à faire avec la souffrance psychique professionnelle spécifique de leur métier. Ils développent des stratégies singulières, des modes de défense qu'il s'agit d'appréhender pour comprendre la nature de cette souffrance et pour les accompagner dans une pratique de dégageant. (Blanchard-Laville, 2001, p. 103).

Bien que Blanchard-Laville (2001) considère que la souffrance psychique des enseignants ne se réfère pas à une pathologie individuelle, mais découle de la propre nature du travail de l'enseignant, nous devons considérer que certaines formes de lien formatif, comme celle que nous examinons, présupposent du point de vue de celui qui s'y insère, une adhésion au « masochisme politisé ». Cette disposition peut être comprise de la manière suivante :

Elle nous apprend qu'une position clinique du sujet est exposée à la politisation. Il existe, par exemple, de nombreuses doctrines politiques qui pourraient être qualifiées de : sadismes politisés. Dans ce cas, c'est surtout la perversion qui est concernée. La perversion est, sans aucun doute, plus facilement politisée que d'autres positions cliniques du sujet (Miller ; Milner, 2006, p. 20).

Nous pouvons donc affirmer que selon le modèle en vigueur de l'enseignement supérieur de masse, à l'université, l'idéal de la démocratisation a fusionné avec l'idéologie totalitaire du néolibéralisme, sous la forme perverse de l'égalitarisme. Or cette tendance, en envahissant les institutions, finit aussi par inhiber l'enseignant, sa perception et par lui voler son courage.

IV LA RELATION ENSEIGNANT-ÉTUDIANT SUR LE MARCHÉ DE LA FORMATION UNIVERSITAIRE

Les formes de domination et d'exploitation prennent selon les époques des apparences qui peuvent dans une certaine mesure se ressembler, tandis que d'autres sont masquées. C'est le cas de l'héritage du colonialisme qui n'a toujours pas été dépassé dans nos institutions et nos relations sociales. Le colonisateur, actuellement, prend la forme de l'entrepreneur de l'éducation, qui en acquérant une université privée s'associe ou la vend au capital externe, cette université faisant alors partie d'un grand conglomérat, visant exclusivement le profit. Pour que cet entrepreneur puisse exécuter telle entreprise, l'étudiant participe en tant qu'objet de la cupidité du marché éducationnel. L'enseignant, pour sa part, devient également l'objet qui va servir de médiateur entre cet étudiant et la connaissance réduite à sa forme utilitariste.

Un des héritages du colonialisme est le fait que les sujets orientent leurs vies comme s'ils étaient maîtres absolus d'eux-mêmes, ignorant de ce fait tout type de frein dans leur recherche de satisfaction. Ce sont des individus qui se comportent sans aucun respect et chez eux la reconnaissance de soi ne peut exister que selon le point de vue et à la condition de ne rencontrer aucun obstacle sur le chemin de l'accomplissement de leurs désirs. (Melman, 2000).

Par ailleurs, ce que l'on observe dans ce contexte universitaire, c'est que les gestionnaires des institutions privées, dont l'unique objectif est de répondre à la demande du marché,

c'est-à-dire, de soi-disant assurer la formation requise pour un travail, ne s'intéressent même pas à une formation qui stimule le sens critique. Ainsi, les difficultés que rencontrent les étudiants sont révélatrices de cette négligence vis-à-vis de la formation, qui contrarie la notion même de son efficacité, promise par leur propagande.

Une promesse de satisfaction garantie, guidée par la croyance selon laquelle il suffirait de demander ce que l'on veut. Demander, commander, disposer, consommer, consumer. Une situation régie par une espèce de « génie de la lampe » post-moderne. En d'autres termes : Qu'est-ce que vous voulez ? Nous vous le procurons. (Gonçalves, 2000, p. 66)

Les institutions dites universitaires sont devenues des écoles techniques supérieures. Cela signifie que ce qui est offert aux étudiants est une pure *instruction fonctionnalisant*. (Bento, 2019). « En se redéfinissant sous le prisme de l'employabilité, l'université cède au temps immédiat de la préparation professionnelle et du marché du travail au détriment du temps long de l'éducation supérieure et de la science ». (Nóvoa, 2019, p. 59).

Bernard Convert (2006) nous brosse le tableau actuel des universités, en compétition, face à la demande du marché, pour offrir les meilleurs débouchés aux diplômés dans les disciplines appliquées, poussant les étudiants à désertir les cours théoriques. En ce sens, la soumission de l'université à l'ordre économique a rendu complexe la transmission d'un savoir qui ne soit pas au service de l'utilité pratique et d'un résultat immédiat. Ainsi, on peut affirmer que l'impasse actuelle a lieu.

[...] essayant d'opérer une synthèse difficile entre la nécessité pour l'université d'offrir à ce nouveau public d'étudiants des débouchés autres que l'enseignement et la recherche et celle de rester fidèle aux principes d'universel et d'autonomie qu'elle incarne (Convert, 2006, p. 35).

La démocratisation de l'enseignement, sommée à « l'effort » déployé pour grossir les statistiques des inscriptions, se réclamant d'un geste républicain minimum, n'a pas permis une généralisation des connaissances. En outre, on ne peut que regretter que telle mesure, vue d'un autre angle comme opportuniste —, si l'on tient compte de l'appétit de jouissance du marché, n'ait pas non plus développé la capacité critique des jeunes, qui les rendrait maîtres de leur destin. Cependant, le défi auquel le jeune tout juste diplômé se voit confronter est que son diplôme subira l'inflation et sera dévalorisé sur le « marché symbolique ». (Passeron, 1982).

Le diplôme n'est plus une clé ouvrant les portes des futurs — le signifiant d'une transformation existentielle attendue. S'il a été conquis, il ne vaut presque rien, tandis que ceux qui valent quelque chose peuvent être achetés et, donc, perdent leur valeur. Le rêve diffus d'un futur différent est parti en fumée (Lajonquière, 2011, p. 198).

La démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur n'a fait qu'ouvrir les portes des institutions. Cela n'a pas signifié, par exemple, que les jeunes, public visé par ces politiques éducatives adressées aux minorités, avaient leurs chances d'être admis aux cours plus reconnus historiquement du point de vue de la tradition, et de voir dans cette admission, la chance d'une invitation subjective à tracer les contours d'un nouveau rêve, différent du cauchemar de la génération qui les avait précédés — en référence aux esclaves privés d'accès à l'éducation.

Toutefois, comme le fait remarquer Pereira (2019) au sujet des étudiants qui fréquentent les cours de licence, dans les institutions publiques, on voit qu'il y a là un paradoxe, puisque des étudiants qui au cours de leur scolarisation ont rencontré de sérieux problèmes pédagogiques et d'apprentissage, tendent à rechercher les cours de licence dont les critères d'admission sont moins exigeants. De nombreux candidats sans réelle vocation d'enseignant finissent par s'inscrire à des cours de formation d'enseignant. Cela paraît être leur unique chance d'accès à l'enseignement public supérieur de qualité ; enseignement historiquement sélectif et exclusif.

À l'université privée, on observe ce même phénomène concernant l'entrée de l'étudiant en licence. Toutefois, il faut souligner que la logique de l'éducation considérée comme marchandise produit un type particulier de relation entre les étudiants et les enseignants, où les premiers sont traités comme s'il s'agissait de clients et les seconds comme les fournisseurs d'un produit.

Les changements introduits dans l'éducation supérieure, selon les idéaux du capitalisme flexible, ont eu des conséquences directes sur le travail de l'enseignant, en exigeant de lui une nouvelle « performance » pour garantir son employabilité dans la « société de la connaissance », qui selon Alcadipani (2011) entraîne de nouvelles formes d'enfermement et des types sophistiqués de dressage.

Dans cette vision de la formation, les institutions universitaires ont créé diverses stratégies de fonctionnement pour répondre à la dynamique de l'injonction de jouissance, dans l'optique de la connaissance vue comme marchandise. Sur le marché scolaire, les formations sont allégées ou programmées sous forme de *fast food*, c'est-à-dire que la connaissance s'ajuste à la nécessité du client selon son porte-monnaie. Autrement dit, tout va passer par les moyens financiers de chacun dans la course effrénée au diplôme, ce qui laissera tout le monde dans l'illusion qu'au prix d'un certain renoncement, et quelques maigres investissements, il est possible d'avoir sa place dans le pacte social.

Au fond d'une fosse, la tête sous l'eau sale, mais mue par la promesse de mieux jouer dans le futur, les enseignants se soumettent et agissent face à la double contrainte — des étudiants —, dans la position de clients et de l'institution qui les destitue en exigeant que l'enseignant soit présent, mais de manière (dis) simulée. Face à cette imposture, l'enseignant recourt à la stratégie qui consiste à céder sur son désir, ce en quoi il fait

preuve d'effacement de soi, il s'objectif, pour accomplir certains ordres d'une logique implicite et explicite, dans laquelle « ordonne qui peut et obéit qui est sensé ».

Nous savons que l'Université, considérée comme « la maison du savoir », a été transformée en un (super/hyper) marché. Alors, il y en a qui passent par les institutions comme le faisait le *flâneur* perdu dans la « physionomie de la foule ». (Benjamin, 2003). On a cherché à divulguer les connaissances en suivant un processus clair de « MacDonaldisation » — en analogie avec la logique des *fast foods* où tout doit être produit et assimilé rapidement. En ce sens, l'université afin d'être acceptée, adhère à cette logique, probablement pour être considérée efficace. Pour cette raison, l'enseignement doit compter sur l'approbation fréquente des consommateurs. L'on doit prendre en considération le fait que dans l'usine à diplômes « les enseignants sont récompensés ou punis » (Alcadipani, 2011, p. 346), puisque leur travail, inscrit dans le cadre de la logique managériale, appliquée au modèle mercantiliste, répond à « l'enquête de satisfaction » du produit que l'on vend. De plus, ce que l'on attend du maître, c'est que dans une certaine mesure il se montre d'abord bienveillant, pour ensuite, revers de la médaille, devenir complaisant/compllice.

Cette nouvelle expression induit l'idée que, par conséquent, tout le monde est bienveillant, cette qualité devenant une espèce de caractéristique implicite de l'être enseignant. Elle n'est plus employée sous sa forme téléologique, visant des objectifs, donnant une inclinaison morale à l'action, mais statutaire, ce qui revient à formuler une équivalence amusante : être enseignant serait être bienveillant. Cela devient une espèce d'injonction au bien. (Pirone, 2019, p. 55).

On peut également noter un autre discours véhiculé par les institutions, et largement diffusé par les moyens de propagande stimulés par les NTIC, ayant pour objet le « Paradigme de l'Autodidactisme » (Segenreich, 2015), et selon lequel l'étudiant devient l'unique responsable de la gestion de son temps d'étude. De plus il se croit autosuffisant, ce qui entraîne un autre type de relation par rapport à l'altérité de l'enseignant. Cette perspective adoptée par de nombreuses institutions ne favorise pas immédiatement l'interaction entre étudiants et cours et bien souvent, dispense du tutorat, ou le réduit à un accompagnement bureaucratique, ce qui crée, entre l'étudiant et l'enseignant, une interaction asynchrone, pouvant se produire à tout moment.

L'analyse de ce modèle nous met en face d'un *savoir acéphale*, qui prétend plus précisément que l'étudiant apprenne tout seul qu'il ne demande rien, acte de pur savoir sans « sujet supposé » et, donc, effet de rejet du désir en cause dans le lien éducatif. (Lajonquière, 2018). Dans cette perspective, nous pouvons observer que la relation avec l'altérité s'affaiblit, lors qu'elle devient partenaire dans la demande. Pour Lo Bianco (2010), de tels effets libèrent l'étudiant de ce qui peut se mettre en suspension et causer le désir de savoir. Comme le démontre Lajonquière (2011 p. 853) « il s'agit, donc, du vœu de ne pas avoir affaire avec la parole, c'est-à-dire, d'un désir de ne pas désirer ».

L'enseignant, dans ce contexte, se perçoit comme étant exproprié de ses savoirs, puisque le savoir est à présent objectalisé sous la forme d'information, quelque chose d'externe et qui peut être reproduit.

La pédagogie contemporaine, en mettant le paradigme de l'autodidacte sur le devant de la scène, conçoit d'un côté que privilégier le point de vue de l'étudiant est l'objet du processus d'apprentissage, et d'un autre côté déplace le point de vue de l'enseignant. Elle a tiré des théories psychologiques certaines notions qui finissent elles-mêmes par faire de la pédagogie un discours excessivement psychologisant.

Nous pouvons observer que l'enseignant ne peut rester dans ce type de lien formatif que s'il renie sa propre dimension désirant, à laquelle se réfère Lacadée (2013) comme « [...] quelques conditions, impliquant la présence vivante de l'enseignant afin qu'il consente à faire ce pas de côté ou en avant, pour sortir l'étudiant de son point d'impasse rendant impossible sa fonction ». (Lacadée, 2013, p. 137).

L'enseignant, se sentant constamment menacé par l'évaluation institutionnelle, en reniant son désir, travaille de manière aliénée, il s'agit donc d'une « machine d'imposture », qui tend à produire une inflation dans l'imaginaire tant de l'enseignant que de l'étudiant. Dans la tentative, entreprise par l'éducation, de chiffrer le réel, l'enseignant aussi finit par être chiffré. Être évalué, comme le souligne Miller ; Milner (2006) est en train de devenir une règle bien acceptée à notre époque, car elle fonctionne comme un calmant dans un contexte culturel dans lequel les personnes paraissent se sentir déboussolées, perdues quant à leur valeur, en crise d'identité de par l'échec des idéaux promis par la mondialisation.

En somme, la relation enseignant-étudiant, dans le contexte des universités privées, modifie les coordonnées symboliques entre maîtres et disciples, du fait qu'il ne s'agit plus d'une transmission avec ses marques symboliques, mais d'un savoir qui se doit d'être utile. L'interférence de la logique du marché sur l'enseignement établit un lien entre l'offre et la demande, basé sur les principes du consommateur. D'un côté, un enseignant aliéné et identifié aux impératifs de l'instrumentalité économique, puisqu'il doit fournir les connaissances qui seront diffusées. D'un autre côté, l'étudiant, guidé par la passion instrumentale qui oriente la formation universitaire. Dans ce contexte, la vie à l'université perd son sens éthico-politique de transformation et tous finissent sur la sellette pour ne pas frustrer le marché de sa jouissance.

CONSIDÉRATIONS FINALES

La démocratisation de l'accès à l'université, au Brésil, a contribué à la privatisation de la formation universitaire. Dans le modèle d'enseignement privé, l'enseignant est traité comme un objet au service du lucre de l'entreprise éducative. Dans ce cadre de simulacres et impostures, on trouve dans l'institution des enseignants et des étudiants

noués entre eux, et le chef d'entreprise. La transmission est restreinte et subordonnée aux contenus préformatés.

On peut donc conclure, d'une part, que la « démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur » à la brésilienne a abouti à une perversion du lien formatif, rendant enseignants et étudiants complices de l'imposture adoptée par l'université mercantiliste. D'autre part, ces actions gouvernementales tenues pour « démocratiques », bien que divulguées comme étant les effets d'une réforme, ne construisent en fait même pas une place d'énonciation pour l'enseignant qui, bien que travaillant, se montre toujours peu sûr de lui et « paranoïaque » quant au maintien de sa place, vivant ainsi sa relation au travail comme s'il était sans cesse exproprié par un « colonisateur », à présent néolibéral.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEMÁN, J. « Horizontes neoliberales en la subjetividade ». Olivos : Grama Ediciones, 2016.
- ALCADIPANI, R. « Academia e a fábrica de sardinhas ». *O&S Salvador*, 18 (57). p.345-348, 2011.
- ALMEIDA FILHO, N. « Educação superior em Lula x FHC: a prova dos Números ». *Carta Maior*, 2010.
- ANDES, C. « As novas faces da reforma universitária do governo Lula e os impactos do PDE sobre a educação superior ». *Cad. ANDES*, n. 25, p. 1-14, 2007.
- AZEVEDO, F. « Manifestos dos pioneiros da Educação Nova (1932) e dos educadores 1959 [et al.] ». Recife : *Fundação Joaquim Nabuco*, Editora Massangana, 2010.
- AZEVEDO, F. « A cultura brasileira: Introdução ao estudo da cultura do Brasil ». São Paulo : *Companhia Editora Nacional*, 1944.
- BARREYRO, G. B. « Mapa do Ensino Superior Privado ». Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Brasília, 2008.
- BELLANGÉ, Véronique. « À consommer avec modération ». *La Revue Lacanienne*, n. 3, 2007, p.22-26.
- BENTO, J. O. « Ainda existe a Universidade? Um retrato da universidade hodierna ». *Revista Contemporânea de Educação*, v.14, n.29, 2019, p. 115-165.
- BENJAMIN, Walter. « Paris, capitale du XIXe siècle 1939 ». Quebec: Chicoutimi, 2003.
- BLAIS, Marie-Claude ; GAUCHET, M ; OTTAVI, D. « Transmettre, Apprendre ». *Paris : Stock*, 2014.
- BLANCHARD-LAVILLE, C. « Les enseignants entre plaisir et souffrance ». Paris : Puf, 2001.

- SENA, I. J. « Les impasses de l'enseignement supérieur privé brésilien : l'enseignant et la perversion du lien formatif ». *Thèse de Doctorat en Sciences de l'éducation*. Université Paris 8 et Université Fédérale de Minas Gerais, Brésil/Paris, 2020.
- CALLIGARIS, C. « Hello Brasil! Notas de uma psicanalista europeu viajando ao Brasil ». São Paulo : Escuta, 1991.
- CARVALHO, C. H. A. « A política pública para a educação superior no Brasil (1995-2008): Ruptura e/ou Continuidade? » *Tese de Doutorado em Economia*. – Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.
- CASTRO, C.M; OLIVEIRA, J. B. A. « Por que a educação brasileira é tão fraquinha? » In: FARAH, L et al (Dir). *O Sociólogo e as Políticas públicas: Ensaio em Homenagem a Simon Schwartzma*. Rio de Janeiro: Editora: FGV, 2009, p.135-154
- CHAUÍ, M. S. « Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária ». São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CONVERT, B. « Les impasses de la démocratisation : Sur une prétendue crise des vocations scientifiques ». Paris : Raisons d'Agir, 2006.
- COULON, A. « Ofício de estudante: a entrada na vida universitária ». *Educação Pesquisa*, São Paulo, v. 43, n. 4, p. 1239-1250, out./dez, 2017.
- CORDIÉ, A. « Malaise chez l'enseignant : éducation confrontée à la Psychanalyse ». Paris : Édition Seuil, 1998.
- CUNHA, L. A. « Ensino superior e universidade no Brasil ». In: LOPES, E.M.T; FILHO, L.M.F; VEIGA, C. G, (Dir.). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. pp. 151-204.
- DE CERTEAU, M. « Histoire et psychanalyse : entre science et fiction ». Paris : Éditions Gallimard, 1987.
- DURHAM, E. R. « A política educacional do governo Fernando Henrique Cardoso ». *Novos Estudos*, v. 88, p. 153-179. 2010.
- FILLOUX, J. « Du contrat pédagogique : Le discours inconscient de l'école ». Paris : L'Harmattan, 1996.
- FREUD, S. « Fragmento da análise de um caso de histeria » In : *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. 7. Rio de Janeiro : Imago, 1901/1996.
- GONÇALVES, L. H. P. « O discurso do capitalista: Uma montagem em curto-circuito ». São Paulo : Via Lettera, 2000.
- GONÇALVES, L. A. O. « Negros e educação no Brasil ». In: LOPES, E.M.T; FILHO, L.M.F & VEIGA, C. G, (Dir). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GONDAR, J. « Um racismo desmentido ». In: ARREGUY, M. E; COELHO, M. B. Coelho; Cabral, S. (Dir). *Racismo, capitalismo e subjetividade: Leituras psicanalíticas e filosóficas*. Rio de Janeiro : EDUFF, 2018.
- Haidar, M. L. M; TANURI, L. M. « A educação básica no Brasil: dos primórdios até a primeira Lei de Diretrizes e Bases ». In: MENEZES, João Gualberto de Carvalho (Dir.). *Estrutura e funcionamento da educação básica: leituras*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1999.

- LAJONQUIÈRE, L (de). « Des réminiscences, de la vérité de l’histoire chez Freud ». *Analyse Freudienne Presse*, n. 26, p. 49-60, 2019.
- LAJONQUIÈRE, L (de). « As ilusões (psico)pedagógicas e o sonho de uma escola para todos ». In ARREGUY, M. E; COELHO M. B. & CABRAL, S. (Dir.). *Racismo, capitalismo e subjetividade: Leituras psicanalíticas e filosóficas*. Rio de Janeiro : EDUFF, 2018.
- LAJONQUIÈRE, L (de). « Três notas e um epílogo sobre escola, escrita e inclusão ». In: LIER-DEVITTO, M. F. & ARANTES, L. A. *Faces da Escrita: linguagem, clínica, escola*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.
- LAJONQUIÈRE, L. (de). « A Maestria da Palavra e a Formação de Professores ». *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.36, n.3, p. 849-865, set./dez. 2011.
- LEDA, D. B. « Trabalho docente no ensino superior sob o contexto das relações sociais capitalistas ». In: *Reunião Anual da ANPED*, 29, Rio de Janeiro, 2006.
- LACADÉE, P. « La vraie vie à l’école : La psychanalyse à la rencontre des professeurs et de l’école ». Paris : Éditions Michèle, 2013.
- LO BIANCO, A. C. « O saber inconsciente e o saber que se sabe nos dias de hoje ». *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 165-173, dez. 2010.
- MELMAN, C. « O Complexo de Colombo ». In: *Um Inconsciente Pós-Colonial, se é que ele existe / Association Freudienne Internationale*. (Dir). Porto Alegre : Artes e Ofícios, 2000.
- MILLER, Jacques-Alain; MILNER, Jean-Claude. « Você quer mesmo ser avaliado? ». Barueri, SP: Manole, 2006.
- NÓVOA, António. « O futuro da universidade: o maior risco é não arriscar ». *Revista Contemporânea de Educação*, v. 14, n. 29, p.54-70. 2019.
- PASSERON, Jean-Claude. « L’inflation des diplômes. Remarques sur l’usage de quelques concepts analogiques en sociologie ». *Revue Française de Sociologie*, v.23, n. 4, p. 551-584. 1982.
- PEREIRA, M. R. « Será mesmo que o magistério atual é formado pela “seleção dos péssimos”? » *Educação Temática Digital*. Campinas, SP v.21, n. 2, p. 333-347, abr./jun. 2019.
- PEREIRA, M. R. « A impostura do mestre ». Belo Horizonte : Argvmentvm, 2008.
- PERES, R. T. « Educação brasileira no Império ». In: PALMA FILHO, J. C. *Pedagogia Cidadã – Cadernos de Formação – História da Educação – 3. ed.*São Paulo: PROGRAD/UNESP/Santa Clara Editora, 2005, p. 29-47.
- PIRONE, I. « Face a uma cultura que não faz mais abrigo: o discurso sobre o “mal da juventude” ». *Revista Estilos Da Clínica*, v. 24, n. 1, p. 53-61. 2019.
- REIS, B. M ; CECÍLIO, S. « Precarização, trabalho docente intensificado e saúde de professores universitários ». *Revista Trabalho & Educação*, v. 23,n. 66, p.109-128, maio./ago. 2014.
- ROSENFELD, C. L. « Trabalho decente e precarização ». *Tempo social Revista de sociologia*, USP, v. 23, n. 1, p. 247-268. 2010.
- SAMPAIO, H. « O setor privado de ensino superior no Brasil: continuidades e transformações ». *RBCS*, v. 29, n. 84, p. 28-43. 2014.

SEGENREICH, Stella Cecilia Duarte. « A invasão silenciosa da ead nos cursos de graduação presenciais no Brasil: questões de gestão e avaliação ». *Cadernos ANPAE*, v. 1, p. 1-15. 2014.

STALLIVIERI, L. « Sistema de Ensino Superior do Brasil Características, Tendências e Perspectivas ». 2006. Disponível em http://www.ucs.br/ucs/tplPadrao/tplCooperacaoCapa/cooperacao/assessoria/artigos/imprimir/sistema_ensino_superior.pdf>

VOLTOLINI, R. « Educação a distância: algumas questões ». *Educação Temática Digital*, Campinas, v.10, n.2, p.123-139. 2009.

“HERSTORY”, “MATRIMOINE” E OS USOS FEMINISTAS DA HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS: QUESTIONAMENTOS A PARTIR DA HISTÓRIA DA ANTROPOLOGIA

Fernanda AZEREDO DE MORAES¹

Resumé : L’anthropologie est souvent reconnue comme une science accueillante aux femmes. Les noms des anthropologues pionnières sont normalement évoqués de façon à corroborer une telle hypothèse. Popularisées, celles-ci sont représentées fréquemment comme des « héroïnes » ou « femmes d’exception ». Or, ce travail de mémoire, tournant exclusivement autour de ces « femmes d’exception », n’est pas exempt de tout caractère politique. Plusieurs mouvements féministes contemporaines cherchent dans ces personnages du passé un moyen de se façonner une légitimité historique, en les représentant en tant que leurs propres ancêtres. Les concepts et mouvements tel quel le « Herstory » et le « Matrimoine » sont des exemples de cette dynamique politique qui entrelace passé et présent. Dans cet article je cherche à montrer l’intérêt de réfléchir aux histoires des femmes « ordinaires », celles qui ont aussi travaillé dès les premiers jours de la recherche anthropologique. C’est en racontant ses histoires « de l’ombre » que je cherche à mettre en question le genre sur le quel l’histoire de la discipline est souvent narré.

Mots clés : Féminisme, mémoire, histoire de l’anthropologie

Resumo: A antropologia é conhecida como uma ciência acolhedora para mulheres. Os nomes de antropólogas pioneiras são normalmente invocados de forma a corroborar essa hipótese. Tais pesquisadoras popularizam-se enquanto heroínas feministas e são normalmente representadas como “mulheres de exceção”. Ora, é evidente que trabalho de memória construído em torno dessas figuras é politicamente engajado. Diferentes movimentos feministas atuais buscam apropriar-se dessas personagens como antepassadas que lhes garantem uma legitimidade histórica para suas atuações contemporâneas. Conceitos e movimentos como “Herstory” e “Matrimoine” são exemplos desta dinâmica política que entretete passado e presente. Nesse artigo, procurarei demonstrar o interesse de refletirmos sobre “mulheres ordinárias” que assim como as “mulheres de exceção” atuaram desde os primórdios da pesquisa antropológica. Ao contar suas histórias “de sombra” procuro questionar o gênero sobre o qual a história da disciplina é normalmente narrada.

Palavras chave: Feminismo, memória, história da antropologia

“Au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombres légères” Michelle Perrot (1998)

¹ Fernanda Azeredo de Moraes é formada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná e tem mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente realiza pesquisa de doutoramento em Anthropologie Sociale et Ethnologie na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) com uma bolsa CAPES de doutorado pleno no exterior. É filiada ao Institute d’Anthropologie Interdisciplinaire du Contemporain (IIAC) e ao Laboratoire d’Anthropologie et d’Histoire de l’Institution Culturel (LAHIC). Tem experiência nos temas: estudos de gênero, estudos de masculinidade, estudos sobre envelhecimento, teoria feminista e história da antropologia. A autora agradece as sugestões e comentários dos e das colegas na ocasião do colóquio da APEB-FR, “Estatutos, usos e apropriações da memória: reflexões a partir de diferentes olhares disciplinares” onde uma versão preliminar desse texto foi apresentada.

O Institut d’Ethnologie da Université de Paris foi a primeira instituição² da França a oferecer uma formação acadêmica em antropologia. Fernand Dreyfus foi uma das nove estudantes³ formadas pelo Institut d’Ethnologie no ano de 1932. Alguns meses após receber seu certificado em etnologia, Fernand se casa e muda de patronímico, passando existir, para a comunidade acadêmica e “no papel”, como Dina Lévi-Strauss, Madame Claude Lévi-Strauss, ou ainda “la femme de Lévi-Strauss”. Em 1936 Marcel Mauss, professor de Dina no Institut d’Ethnologie, escreve uma carta à Claude, seu marido, na qual o mestre examina os temas à serem explorados pelo casal de pesquisadores em suas expedições etnográficas pelo interior do Brasil. Antes de se despedir, ele escreve: “*naturellement, cette lettre s’adresse aussi à votre Femme. Je la confonds avec vous, même dans mon sprit*”⁴.

Em 1999, quando Dina Dreyfus⁵ foi entrevistada pelas pesquisadoras brasileiras feministas interessadas na história da antropologia no Brasil, ela afirmou pouco se lembrar dos anos de pesquisa no país sul-americano⁶. Havia esquecido dos vários filmes etnográficos que realizou entre as populações Kaduveu, Bororo e paulistana⁷. Pouco se lembrava dos cursos de etnografia e antropologia física que havia ministrado para funcionários da prefeitura de São Paulo⁸. Frente a esse esquecimento – natural ao tempo passado “*J’ai 78 ans, faisiez vous des comptes. Comment je peux me souvenir de tout ça?*” – somava-se também a recusa a “embelezar” a história e se outorgar um papel que lhe parecia ilegítimo – o papel de etnógrafa americanista pioneira. “*Je ne tiens pas de tout de me mettre comme vedette (...) ça m’ennuierais d’embellir et de me donner un rôle qui je n’ai pas le sentiment d’avoir eu. Vous me dites que je l’ai eu, je suis très touchée et très émerveillée, très*

² Sobre o Institut d’Ethnologie, ver: LAURIÈRE, Christine. *Paul Rivet le savant & le politique*. Paris: Publications scientifiques du Museum national d’Histoire naturelle, 2008. TAI, Chuan. « L’institutionnalisation de l’anthropologie universitaire et la France d’outre-mer », In : Academie des Sciences d’Outre-Mer- BONNICHON Philippe, GENY Pierre et NEMO Jean (sous la direction). *Présences françaises outre-mer (XVIIe-XXIe siècles). Tome II - Science, religion et culture*. KARTHALA Editions, 2012. CONKLIN, Alice L. *In the Museum of Man : Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*. Ithaca: Cornell University press, 2013.

³ O livro de diplomas e certificados encontra-se nos arquivos do Musée de l’Homme (Archives du Musée de l’Homme (AMH), cote : 2 AM 2 B4). Ao longo do artigo as fontes documentais serão indicadas em notas de rodapé.

⁴ Fonds Marcel Mauss, Collège de France. Cote : 57 CDF 107-40

⁵ Após a segunda guerra mundial e o divórcio do marido antropólogo, ela passa a assinar como Dina Dreyfus, *inspectrice général de philosophie*.

⁶ O vídeo da entrevista encontra-se preservado no Fundo da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, Campinas, SP.

⁷ Os filmes originais são preservados na Discoteca Oneyda de Alvarenga no Centro Cultural São Paulo. Uma parte dos filmes foram digitalizados e encontram-se disponíveis no youtube: “Vida na aldeia bororo” (1935) <https://www.youtube.com/watch?v=0sXR0doCj9c>, “Funeral Bororo” (1935) <https://www.youtube.com/watch?v=Cb5aWbyBLzM&t=42s>, “Aldeia Nalike” (1935/1936) <https://www.youtube.com/watch?v=Cb5aWbyBLzM&t=42s> e “Festa do Divino Espírito Santo” (1936) <https://www.youtube.com/watch?v=Md17YmEUDQA&t=8s>, “O trabalho do gado em uma fazenda do Mato Grosso” (1935) <https://www.youtube.com/watch?v=LRPQ0ruv8HY&t=10s> e “O trabalho do gado em uma fazenda do Mato Grosso” (1935) https://www.youtube.com/watch?v=FA_REAPjKlo&t=9s

⁸ Sobre o trabalho antropológico realizado por essa secretária, ver: VALENTINI, Luísa. Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). 2011. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo.

contente, très fière... mais je n'ai pas le sentiment de l'avoir eu.”. Como Mariza Corrêa habilmente coloca, “ela negava reiteradamente as *nossas* lembranças do *seu* passado” (2003:20).

Eva Spiro Métraux foi a primeira esposa de outro famoso etnólogo e americanista, Alfred Métraux. Apesar de ter seguido cursos de etnologia no museu de Gotemburgo⁹, traduzido livros importantes sobre o método etnográfico, a história da colonização das Américas, a história de povos ameríndios e sobre a antropologia¹⁰, apesar de ter morado por anos na região de Tucuman, na Argentina, e de ter feito pesquisas etnográficas com populações indígenas do Charco¹¹ e de ter, muito provavelmente, atuado na organização das coleções etnográficas recolhidas pelo marido antropólogo¹²... apesar de tudo isso Eva nunca foi considerada uma antropóloga: ela nunca defendeu uma tese, não ocupou cargos relativos à disciplina em universidades¹³ ou museus, nem mesmo publicou artigos próprios sobre o tema. Eva manteve uma longa relação epistolar (que vai dos anos 1930 até os anos 1960) com seu amigo, o famoso antropólogo e africanista Michel Leiris. Em suas cartas, Eva indica diversas vezes sua dificuldade de se identificar como antropóloga e de atender as exigências de objetividade impostas pela ciência, além de descrever seu cotidiano como dona de casa e professora de francês. Em uma carta de 1951 ela assina com seu novo nome de casada “Eva S. Le Roy”. A assinatura vem acompanhada de um comentário “*est-il nécessaire que je me situe dans le passé en vous rappellent que je m'appelais Métraux?*”¹⁴. Sua carta seguinte, provavelmente de 1956, é escrita em um papel de carta timbrado, onde se lê no topo “Mrs. Gaylord C. Leroy”. Ao fim da missiva, ela assina simplesmente “Eva”.

Nunca me esqueço de uma conversa com uma arquivista quando consultava os diários de Alfred Métraux. Ela tinha acabado de me indicar que todos os diários manuscritos tinham sido datilografados. Quando lhe perguntei quem havia feito esse trabalho, dispendioso e íntimo, ela me disse saindo da sala “ah, ele sempre tinha alguém para fazer isso para ele”. Quem?

Minha pesquisa de doutorado toma como objeto de estudos a participação das mulheres no campo da etnologia francesa dos anos 1930, época de institucionalização da disciplina. Mais precisamente, estou interessada no trabalho daquelas que costumamos chamar de “*femmes de l'ombre*”, ou seja, as desconhecidas, as que trabalharam sem remuneração (como “*bénévoles*”), aquelas que nunca

⁹ Carta de Erland Nordensklod à Paul Rivet, 19/01/1925, Fonds Paul Rivet (AMH) cote: 2 AP 1 C14eNord-Nort

¹⁰ Ela traduziu do inglês para o francês as seguintes obras: Robert H. Lowie, *Manuel d'Anthropologie Culturelle* (1936), J. Eric Thompson, *La Civilisation aztèque* (1934), H. H. Houben, *Cristophe Colomb* (1935), Paul Radin, *Histoire de la civilisation indienne* (1936) e Robert H. Lowie, *Traité de sociologie primitive* (1935)

¹¹ Em uma carta de 30 abril de 1936 endereçada à estudante de antropologia Zunia Henry, ela menciona sumariamente sua experiência de pesquisa na região do Charco, na Argentina. Jules Henry Papers, Washington University Archives (US), cote : WUA, Serie 7, Box 7, folder 16, pilaga 002

¹² Eva esteve ao lado de Alfred Métraux durante a construção do Institut d'Ethnologie de Tucuman, na Argentina. Contudo, não pude encontrar nenhuma evidência da colaboração do casal nessa instituição. Entre 1935 e 1937 Alfred Métraux assume um cargo de antropólogo no Berenice Bishop Museum em Honolulu, Hawaí, onde ele organiza os resultados de sua expedição recente na Ilha da Páscoa. Novamente, não há nenhuma evidência formal da colaboração do casal. Contudo, uma das cartas de 1936 de Eva Métraux a seu amigo Michel Leiris contém como endereço de remetente o Berenice Bishop Museum (Fonds Michel Leiris, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet. Cote Ms 43961 2).

¹³ Em 1937, Eva torna-se professora de francês na University of Hawai.

¹⁴ Fonds Michel Leiris, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet. Cote Ms 43966 2 e Ms 43967 2.

escreveram uma tese, as esposas de antropólogos famosos que fizeram trabalho de campo, mas nunca tiveram o título de antropólogas.

Durante a pesquisa, imersa em ricos arquivos e bibliotecas da França, me deparo continuamente com casos como os descritos acima: mulheres que mudam de nome, somem, reaparecem, se confundem e se destacam. Seus rastros são deixados de forma fragmentar. Por vezes me convenço que essas mulheres gostariam de ser lembradas, “tiradas do esquecimento”. Em outros momentos, me sinto como aquela que perturba os mortos e me pergunto se essas mulheres foram de fato “esquecidas”. Haveriam vantagens em não se deixar conhecer nem lembrar? Seria isso o resultado de escolhas conscientes?

Esse artigo trata, portanto, de uma questão ao mesmo tempo metodológica e epistemológica: Me pergunto sobre como lembrar de mulheres na história das ciências, como encontrar os indícios de suas presenças e, principalmente, sob qual gênero narrar suas histórias. Para isso, apresentarei dois conceitos feministas relativos à memória – *Herstory* e *Matrimoine* – para, em seguida, descrever como tais formas de narrativa podem ser encontradas, ou não, na história da antropologia.

Proponho que para produzir uma história social e feminista da antropologia devemos levar em conta tanto os percursos das “mulheres de exceção” e das “excelentes profissionais”, quanto aqueles trilhados pelas “esposas de” e pelas “*petites mains*”. Esse alargamento de repertório implica na problematização daquilo que constitui o trabalho científico e intelectual. Por último, tecerei algumas considerações sobre os diálogos entre militância feminista e historiografia, e sobre as possibilidades analíticas da sombra.

I. HERSTORY E MATRIMOINE: DOIS CONCEITOS DA MILITÂNCIA PARA NUTRIR A HISTORIOGRAFIA FEMINISTA

Pesquisas feministas que visam “recuperar” contribuições de mulheres na história não são uma novidade: nos últimos 40 anos, muito foi produzido e publicado sobre personagens femininas ignoradas pela historiografia tradicional. Trata-se de um trabalho acadêmico politicamente consciente e que expõe a misoginia implícita em historiografias que até então se defendiam enquanto “objetivas” ou “neutras”. Define-se esse esforço como “um tipo de contra-memória”, uma forma de “reparar” o “esquecimento oficial” e de “resgatar” a história de mulheres (HIRSCH, 2002:04). A “história de mulheres” não é apenas um campo de pesquisa (relativamente) estabelecido, trata-se também de um tema cada vez mais popular. Diariamente surgem novos filmes¹⁵, romances¹⁶, livros infantis¹⁷ e páginas de internet dedicados a produzir e multiplicar narrativas sobre mulheres “remarcáveis” do passado. Assim, uma amalgama entre mídia, mercado, pesquisa acadêmica e interesses políticos se

¹⁵ Por exemplo, o filme biográfico “Radioactive” (2019) sobre a química Marie Curie.

¹⁶ Por exemplo o romance “The other Einstein” de Marie Benedict (2016) baseado na vida de Mileva Maric Einstein.

¹⁷ Por exemplo o livro em quadrinhos “Les découvreuses – 20 destins des femmes pour la science” (2019) de Marie Moinard e Christelle Pécout, ou o livro juvenil “L’Effet Matilda” de Ellie Irving (2017)

imiscui na produção dessa “contra-memória”, conhecida de forma cada vez mais popular como “herstory”.

O termo “Herstory” parece originar-se nos anos 1970 no meio feminista anglófono (principalmente estadunidense) com o objetivo de produzir uma historiografia alternativa que “resgate o esquecimento” aquelas entendidas como “nossas antepassadas”. Sua intenção seria de apresentar essas personagens enquanto modelos de resistência e emancipação para as novas gerações. As historiadoras feministas Sheila Ryan Johansson (1976), Sara Evans (1983) et Louise Tilly (1989) dedicaram-se a pensar de maneira crítica a ideia de “herstory”. Elas afirmam que, apesar do evidente enriquecimento de repertórios que tais trabalhos oferecem, eles costumam se dividir em duas perspectivas: a da mulher como contribuidora e da mulher como oprimida (vítima). Focando-se em biografias de “mulheres de exceção”, de “pioneiras”, de “heroínas esquecidas” ou de “mulheres injustiçadas” produzir-se-ia assim um tipo de narrativa hagiográfica, moralizante, romanceada e idealizada. Aprendemos sobre a trajetória de mulheres excepcionais e como elas foram ignoradas pelo cânone, mas continuamos sem entender as condições sociais generificadas que ditam a vida coletiva. A “herstory” arriscaria tornar-se então uma forma de produção de memória liberal, reformista e inclusiva, pouco afeita ao questionamento das estruturas sociais.

O trocadilho – uma história “delas” (*her*) e não “deles” (*his*) – ganhou popularidade para além do mundo anglófono nas últimas décadas. Um exemplo é o projeto feminista francês HERstory, dedicado a reescrever a história da arte contemporânea através da coleção de depoimentos de artistas e militantes. Definido como “*une exposition d’archives*”, o projeto procura denunciar um atraso francês na recepção da crítica feminista. Seu objetivo é “*contourner l’Histoire (History) pour en proposer de nouveaux récits, de nouvelles voix et de nouvelles archives*”¹⁸.

Assim como Herstory, o conceito de Matrimônio me foi apresentado pela militância feminista francesa. Desde de 2015 o movimento H/F, que demanda pela igualdade de oportunidades entre homens e mulheres no domínio do espetáculo, organiza em diferentes cidades francesas as *Journées du Matrimoine*, evento paralelo às festividades oficiais da *Journée Européenne du Patrimoine*¹⁹. Segundo o site oficial do grupo:

Notre héritage culturel est composé de notre patrimoine (l’héritage des pères) et de notre matrimoine (l’héritage des mères). Le matrimoine est constitué de la mémoire des créatrices du passé et de la transmission de leurs œuvres. En réhabilitant la notion de matrimoine et les femmes qui le composent, nous nous réapproprions l’héritage culturel dont nous sommes spoliées : autrices, peintres, photographes, chorégraphes ont toujours créé mais sont invisibilisées dans l’Histoire des Arts. Rendre

¹⁸ O texto integral pode ser consultado em: <https://archivesherstory.com/a-propos-2/>

¹⁹ A página do evento no site Wikipedia o descreve da seguinte forma: “Les Journées européennes du patrimoine sont des manifestations nationales annuelles, instaurées actuellement par plus d’une cinquantaine de pays, sur le modèle des « Journées Portes ouvertes des monuments historiques » créés en 1984 par le ministère de la Culture français.” Nomeadas desde de 1992 como « Journées nationales du patrimoine », “Ces journées sont un moment privilégié permettant aux Français de visiter leur patrimoine national, monuments, églises, théâtres, châteaux, mais aussi des demeures privées, des banques, des tribunaux, des préfectures, palais de justice, hôtels de ville, chambres de commerce, etc., toutes sortes de bâtiments qui, habituellement, sont fermés au public ou peu fréquentés par lui.” https://fr.wikipedia.org/wiki/Journ%C3%A9es_europ%C3%A9ennes_du_patrimoine

visibles les femmes artistes du passé, qui ont œuvré dans la musique, la littérature, le théâtre, la danse, le cinéma, l'architecture, les arts visuels... mais que l'Histoire a effacées, réhabiliter leur mémoire, c'est rétablir une justice et c'est permettre aux jeunes générations de grandir avec d'autres modèles d'identification.²⁰

Na esteira desse movimento, as associações APAC – *Association Professionnelle des Artistes Conteurs* e a *Association H/F* organizaram em outubro de 2019 dois dias de atividades dedicados à produção de memória sobre mulheres antropólogas.

Nous conteuses et conteurs professionnel.le.s réuni.e.s au sein de l'APAC (Association Professionnelle des Artistes Conteurs) avons pris conscience de l'invisibilité et de l'inaccessibilité dans laquelle se trouve la plus grande partie du travail de collectage et de recherche fait par des femmes anthropologues, folkloristes, conteuses, autrices, artistes, etc. (...) nous avons décidé de créer un mouvement pour tenter de rendre disponible et visible le travail de ces femmes.²¹

Assim, “herstory” e “matrimônio” são conceitos que propõe soluções a um mesmo problema: o apagamento sistemático das mulheres da memória do campo da criação. Eles revelam a importância, para uma certa militância feminista atual, da produção de um passado e de antepassadas que lhes garantam legitimidade. Seus manifestos e intervenções demonstram também uma concepção de história como campo de embate político e espaço de produção de justiça epistêmica. Com perspectivas mais ou menos reformistas, e mais ou menos institucionais, essas críticas se fazem ouvir no meio artístico, no meio da produção cultural e na academia, resvalando precisamente na história da antropologia.

II. UMA CIÊNCIA ACOLHEDORA? AS MULHERES NA ETNOLOGIA FRANCESA DO ENTRE GUERRAS

Cada disciplina científica moderna²² tem sua própria história de repúdio ou acolhimento de pesquisadoras entre seus participantes. Todavia, algumas pesquisas têm indicado²³ que ciências nas quais a pesquisa de campo está na base da produção de conhecimento teriam sido mais acolhedoras

²⁰ Disponível no site: <http://hf-idf.org/le-matrimoine-2/>

²¹ Os relatórios dos encontros podem ser consultados em: <https://conteurspro.fr/site/commission-egalite/>

²² É importante lembrar que até o século XIX a ciência não era uma atividade profissional, caracterizando-se muitas vezes como uma ocupação de amadores e amadoras. Como mostram as histórias de Marie-Anne Pierrette Paulze-Lavoisier (EAGLE e SLOAN 1998; RUELLAND, 2004), esposa de Antoine Lavoisier e sua companheira em experimentos que fundaram a química moderna, e Catherine Herschel (WINTERBURN, 2014), pioneira na astronomia e irmã do também astrônomo William Herschel, a ciência nos séculos XVII e XVIII era aprendida, praticada e vivida, em grande medida, dentro do espaço doméstico. Tal formato de fazer ciência permitia o (e dependia do) engajamento de mulheres. No século XIX a ciência passa por um movimento de profissionalização e institucionalização. O laboratório doméstico e os salões de discussão perdem espaço para as novas instituições científicas (museus, universidades...) e as sociedades científicas europeias transformam-se lentamente em grupos profissionais, excluindo portanto a participação de amadores – e especialmente, de amadoras. Para uma análise aprofundada desse processo de exclusão ver: SCHIEBINGER, Londa. *The mind has no sex? Women in the origins of modern science*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989

²³ Para um olhar sobre a participação das mulheres na pesquisa em ciências sociais na França entre 1890 e 1940, ver: CHARRON, Hélène, *Les formes de l'illégitimité intellectuelle. Les femmes dans les sciences sociales françaises 1890-1940*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Alpha », 2013, 458 p., ISBN : 978-2-271-07433-1.

para mulheres no século XIX e começo do XX. Enquanto assistentes de pesquisa, pesquisadoras de campo ou ilustradoras, podemos encontrar vários exemplos de mulheres geógrafas²⁴, botanistas²⁵, arqueólogas²⁶, nefrólogas²⁷, ornitólogas²⁸ ou etnólogas. Todavia, se elas não eram excluídas do trabalho de campo, poucas de fato foram aquelas que ascenderam os degraus da carreira universitária.

A antropologia, em particular, foi definida por uma de suas primeiras expoentes, a estadunidense Margaret Mead, como uma “*welcoming science*”, uma ciência acolhedora para jovens pesquisadoras (PAREZO, 1993; LEMAIRE, 2011; APPLGARTH, 2014). A etnologia moderna que se funda na França nas primeiras décadas do século XX, período de ouro do colonialismo, se legitima enquanto nova ciência pela defesa da pesquisa de campo metódica e extensiva. Compreender e documentar “o todo” das culturas estudadas estava no centro das ambições da nova disciplina. Marcel Mauss e Paul Rivet, “pais fundadores” da antropologia defendiam publicamente nos anos 1930 o envio de etnógrafas para o trabalho de campo. Essas pesquisadoras teriam, segundo eles, um acesso privilegiado à “porção feminina” das culturas nativas, podendo assim prestar um serviço essencial para a realização do projeto disciplinar.

Em uma emissão radiofônica de 1937²⁹, dentro do programa “*la demi-heure féminine*” da Radio-Paris, Paul Rivet descreve as jovens etnólogas como “colaboradoras singularmente preciosas” nas empreitadas do Musée de l’Homme. Ele elenca algumas “pioneiras” da etnologia e conta como foram conduzidas “experiências” com “extrema prudência” que visavam utilizar dos conhecimentos e entusiasmo das jovens estudantes do Institut d’Ethnologie, não apenas naquilo que ele chama de “contexto tranquilo da metrópole”, mas também “*en contact direct avec les populations indigènes des pays d’Outre-Mer*”. Ele afirma que tais experimentos foram concluídos com sucesso, de forma a mostrar que a mulher, graças à sua sensibilidade, deve ser “utilizada” da mesma forma que o homem,

²⁴ GINSBURGER, Nicolas « Le quart féminin des géographes : dynamiques et limites de la féminisation dans la géographie universitaire française et internationale (1928-1938) », *Revue d’histoire des sciences humaines* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 27 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhsh/641>

²⁵ Para um exemplo do século XVII ver: DAVIES, Natalie Zemon. “Maria Sibylla Merian. Metamorphoses”. *Women on the Margins: Three Seventeenth Century Lives*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. Para uma visão geral da ciência botânica enquanto um fazer doméstico na Inglaterra do século XIX, ver: SHTEIR, Ann B. “Botany in the Breakfast Room: Women and Early Nineteenth-Century British Plant Study.” in: ABIR-AM, Pnina G. and OUTRAM, Dorinda (eds), *Uneasy careers and intimate lives: women in science, 1789-1979*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1987.

²⁶ Sobre as pesquisas das arqueólogas Hanna Rydh e Betty Meggers nos anos 1930 no Brasil, ver SOMBRIO, Mariana Moraes de Oliveira. *Em busca pelo campo: ciências, coleções, gênero e outras histórias sobre mulheres viajantes no Brasil em meados do século XX*. 2014. 221 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/286621>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

²⁷ Sobre as pesquisas das nefrólogas Doris Cochran e Bertha Lutz no Brasil em meados do século XX, ver também SOMBRIO (op.cit.)

²⁸ Ver: AINLEY, Marianne Gosztonyi. “Field work and family: North American Ornithologists, 1900-1950”. in: ABIR-AM, Pnina G. and OUTRAM, Dorinda (eds), *Uneasy careers and intimate lives* (op.cit.)

²⁹ Paul RIVET. « Les femmes et l’ethnologie ». In : Andre DELPUECH, Christine LAURIERE & Carine PELTIERCAROFF (org.), *Les années folles de l’ethnographie : Trocadéro 28-37*, Paris : Museum national d’Histoire naturelle, 2017, 1007 p. (p. 921-2). Para uma análise sobre essas emissões radiofônicas, consultar o capítulo na mesma obra: Lemaire, Marianne. “Le monde mais em ondas: les radio-conférences du Musée d’ethnographie du Trocadéro et du Musée de l’Homme (1935-1939)” in: op. cit.

e pode prestar serviços importantes para a disciplina. Nesse discurso de um dos “pais” fundadores da etnologia moderna na França, fica claro o papel reservado às mulheres como assistentes e colaboradoras, seguindo uma lógica heteronormativa e complementar. É igualmente evidente a posição de “vulnerabilidade” que é atribuída “naturalmente” às mulheres pesquisadoras, vulnerabilidade em relação à qual os “pais fundadores” adotam uma postura paternalista de proteção e cuidado.

A importância dessas pesquisadoras não se resumia ao seu suposto acesso privilegiado ao “universo feminino” de culturas estrangeiras. Sua presença também projetava sobre a disciplina, a meu ver, uma aura de modernidade e de avant-garde. As expedições femininas (sobretudo às colônias africanas) rendiam artigos de jornal e na imprensa feminina, com histórias de viagem que as transformavam em figuras populares³⁰. As pesquisadoras podiam ser ouvidas em programas de rádio organizados pelo Musée du Trocadero e pelo Musée de l’Homme, nos quais elas contavam sobre suas descobertas e endossavam o convite de Paul Rivet para que mais jovens mulheres descobrissem suas vocações etnográficas. Para realizar o projeto universalista da antropologia francesa, essa jovem ciência colonial, a participação de mulheres “enquanto mulheres” era essencial.

Muitas mulheres aceitaram esse convite e viram na nova ciência uma oportunidade de fazer carreira, se realizar intelectualmente e/ou alcançar a independência financeira. Os documentos do Institut d’Ethnologie indicam que em 1926, ano em que começam seus cursos, a instituição já contava com uma mulher como professora, Mlle. Lílias Homburger, responsável pelo curso de “*linguistique de l’Afrique*”³¹. Entre 1928 e o fim da Segunda Guerra Mundial, o instituto outorgou ao total 649 certificados e diplomas. Dentre estes, 189 foram conquistados por mulheres. Assim, se elas não eram a maioria, elas também não eram uma exceção, configurando pouco mais de 29% dos egressos da instituição. Segundo o que pude encontrar nos arquivos, muitas dessas mulheres se engajaram em trabalhos não remunerados (como “*bénévoles*”) no Musée d’ethnographie du Trocadero e no Musée de l’Homme, organizando coleções, preparando exposições etnográficas ou ocupando postos administrativos e secretariais. Muitas também partiram em missões de pesquisa. As colônias francesas na África eram destino privilegiado³², mas pesquisadoras também foram enviadas para colônias da Ásia e, em menor número, para países da Oceania e das Américas. Suas viagens renderam

³⁰ Hélène Gordon, por exemplo, publicou ao menos 9 artigos na imprensa popular que narravam sua participação e suas descobertas na mission Sahara-Soudan, em 1935, dirigida por Marcel Griaule. Os artigos encontram-se disponíveis online (<https://gallica.bnf.fr/html/und/afrique/helene-gordon-lazareff?mode=desktop>). Na mesma página podemos ler uma explicação rápida da curta carreira de Hélène enquanto antropóloga “Quelques mois plus tard, la carrière de cette jeune femme bascula définitivement vers le journalisme après la rencontre de son futur mari, Pierre Lazareff, directeur de rédaction du quotidien *Paris-Soir*. Après la guerre, elle fonda et dirigea le magazine féminin *Elle* sous son nom marital d’Hélène Lazareff.”

³¹ « Lílias Homburger (1880-1969) (...) se spécialise en linguistique africaine et devient rapidement professeure, puis directrice d’études à l’École Pratique des Hautes Études. Elle enseigne également à l’Institut d’ethnologie dès les premières années. Membre de la Société de linguistique dont elle est présidente en 1940, elle marque son champ d’études en défendant l’hypothèse d’une parenté entre les langues dravidiennes anciennes et les langues africaines. » CHARRON 2013:401

³² Sobre a impressionante igualdade numérica de pesquisadoras e pesquisadores no meio africanista do entreguerras, ver: Tardits Claude, Pâques Viviana. Annie M.D. Lebeuf 1921 - 1995 . In: *Journal des africanistes*, 1995, tome 65, fascicule 2. pp. 239-249; https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1995_num_65_2_2445

artigos e relatos etnográficos publicados em importantes periódicos científicos da época, como “*Le Journal de la société des américanistes*” et “*Le journal de la société africaniste*”. Contudo, apenas 16 delas defenderam uma tese³³ e poucas foram aquelas que conseguiram se integrar no novo domínio acadêmico da antropologia.

Entender as condições para o engajamento (ou desengajamento) dessas mulheres a uma carreira antropológica pode nos ajudar a elucidar os meandros de memória e esquecimento que pautam a história da disciplina. Para isso, me deterei a seguir na trajetória particular de algumas pesquisadoras que tiveram percursos profissionais, pessoais e “memoriais” bastante diferentes. As histórias Germaine Tillion, Denise Paulme, Dina Dreyfus Lévi-Strauss, Eva Spiro Métraux e Georgette Soustelle nos informam, como veremos mais adiante, sobre as dinâmicas historiográficas de patrimonialização, apagamento estratégico, silenciamento, renome retrospectivo e sombra.

II.1. Pioneiras e mulheres de exceção

Germaine Tillon é certamente a mais conhecida das egressas do Institut d’Ethnologie. Mais do que isso, frequentemente descrita como “*femme d’exception*”, ela é uma das únicas cinco mulheres a entrarem no Pantheon³⁴, também conhecido como “*temple républicain*”, instituição máxima da memória nacional francesa.

Observemos rapidamente sua biografia: após diplomar-se pelo Institut d’Ethnologie em 1932, Germaine é enviada em 1935 pelo Musée d’Ethnographie du Trocadero para fazer pesquisa de campo no Aurés (ao leste da Argélia, então colônia francesa). Até 1940 ela faz longas estadias na região e traz mais de uma centena de objetos para as coleções dos museus franceses. A segunda guerra mundial interrompe seu percurso promissor na antropologia: engajada na resistência, ela é presa e deportada para um campo de concentração, onde desaparece sua tese de doutorado. De fato, ela nunca defendeu uma tese relativa às suas pesquisas no Aurès, mas levou uma vida intelectual pública e engajada, escrevendo sobre a experiência da *shoah* e realizando diversas missões etnográficas ao norte da

³³ Elas são : Denise Paulme, Gabrielle Fabre, Georgette Soustelle, Jeanne Cuisinier, Marcelle Bouteiller, Jeanne Laurent, Monique Gessain, Annie Leboeuf, Annette Laming-Emperaire , Marguerite Dupire, Madelaine Biardeau e Suzanne de Felice. Suas teses tratam de temas relacionados à antropologia física, etnologia, arqueologia, direito e sociologia. Outras quatro mulheres defenderam teses em disciplinas não (diretamente) relacionados à antropologia. Geneviève Rodis-Lewis e Yvonne Duplessis defendem teses em filosofia, Gilberte Hla-Dorge em letras/tradução e Jeanne Raynaud em biologia. Todas seguem carreiras importantes em suas respectivas áreas.

³⁴ Germaine Tillion entra no Panthéon em 2015, sob o governo de François Hollande. Segundo a página Wikipédia dedicada à instituição ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Panth%C3%A9on_\(Paris\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Panth%C3%A9on_(Paris))), a tradição de “panthéonisation” começa com a Revolução Francesa, sob inspiração de uma tradição egípcia. A escolha de dar a um (ou uma) personalidade pública a homenagem de “grande homem” da nação francesa pertence ao presidente da república. “On peut toutefois noter que plusieurs présidents de la Cinquième République (...) ont voulu ponctuer leur époque par des panthéonisations, symboliques de leur propre vision de l’histoire de la France.” Das cinco mulheres às quais foi concedida esta honraria, quatro a receberam por “mérito próprio. Elas são: Marie Curie, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, Germaine Tillion et Simone Veil. Sophie Berthelot, a primeira mulher a entrar no Panthéon, em 1907, entra como acompanhante de seu marido, o químico Mersellin Berthelot, à quem ela havia assistido em suas pesquisas científicas. Sua “panthéonisation” é, portanto, uma "hommage à sa vertu conjugale".

África. Em 1958 ela foi eleita professora da École Pratique des Hautes Études (EPHE), na cadeira de Sociologia da Argélia

Germaine dedica sua vida a uma concepção da antropologia marcada pelo engajamento político e pela advocacia em favor das populações estudadas. Essa postura menos “científica” que é pregada pela antropologia acadêmica francesa do pós-guerra explica, em parte, seu apagamento disciplinar (TODOROV, 2016): suas obras são pouco lidas, traduzidas ou citadas. Apesar disso, não é possível dizer que Germaine Tillion faz parte dessas mulheres “esquecidas”, “silenciadas” ou “na sombra”. Pelo contrário, sua trajetória de vida e seu pensamento são populares e iluminados por um compromisso que pauta todo seu percurso: o compromisso com a França, seus valores republicanos e de direitos humanos. Desde seus primeiros contatos com o norte da África, Germaine defende uma postura crítica em relação à exploração colonial francesa exercida na região³⁵. Dividida entre seu patriotismo e a simpatia que sente pelas populações subjugadas com quem viveu e trabalhou, Germaine assume, ao longo da segunda metade do século XX, uma posição de mediação entre os dois lados do mediterrâneo³⁶. Contudo, suas escolhas tornam evidente sua fidelidade à pátria e a seus princípios republicanos, laicos e humanistas. O trabalho que ela realiza para o serviço de informação francês durante a guerra da Argélia, assim como seu livro “*Le Harem et les cousins*” (1966), no qual ela denuncia o véu das mulheres muçulmanas como um símbolo de submissão e um agente de “retrocesso social”, podem ser interpretados como exemplos desse patriotismo inveterado.

Um das defensoras do conceito de *matrimônio* na França, a historiadora e atriz Aurora Evain, tem como título de uma de suas conferências “*Aux grandes femmes, la Patrie reconnaissante*”³⁷. O título parece apropriado para pensarmos a construção da personagem de Germaine Tillion em paralelo com a história da França no século XX. A “pantheonização” dessa pesquisadora e resistente revela não apenas seu caráter excepcional, mas também a forma que o governo francês do século XXI deseja retratar sua história recente. A personagem de Germaine é apropriada pelo estado francês “pós-colonial” na construção de uma narrativa oficial que lança luz sobre a resistência francesa contra o nazismo, ao mesmo tempo que faz sombra sobre o trauma colonial. Trata-se de uma história oficial que coloca as mulheres (francesas) em posição de emancipação, que as reconhece por sua lealdade à nação, e que as utiliza como agentes de transmissão dos ideais iluministas para além-mar³⁸. A meu ver, a “herstory” de Germaine Tillion, como escrita pelo governo francês, pode também ser lida como uma história de feminacionalismo (ÉWANJE-ÉPÉE e MANGLIANI-BELKACEM, 2012; VERGÈS, 2019). No Panthéon, a biografia de Germaine transforma-se em uma história edificante de resistência, de patriotismo e de defesa de direitos humanos, à ser recontada como exemplo para as próximas gerações.

³⁵ Ver: Tillion, Germaine. *Il était une fois l'ethnographie*, Paris, Ed. du Seuil, 2000, 292 p.

³⁶ Ver: Tillion, Germaine. *Les ennemis complémentaires, Guerre d'Algérie*. Paris, Ed. Tirésias, 2005, 408 p.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7SD9IABWKKY>

³⁸ O discurso de François Hollande, presidente da França na ocasião dessa homenagem, está disponível em: https://www.francetvinfo.fr/societe/debats/pantheon/video-pantheon-le-discours-integral-de-hollande-aux-heros-de-la-resistance_923861.html

Os epítetos utilizados à exaustão para descrever Germaine Tillion são “femme d’exception” e “pioneira”. A utilização frequente desse último, expressão explicitamente colonial, em referência à mulheres que são supostamente as primeiras em um meio de atuação, pode ser uma pista interessante de reflexão. Para ser lembrada como uma “pioneira” - para entrar no Panthéon de Paris – é preciso ser uma “mulher de exceção”, alguém que não é “como as outras” e que consegue, de certa forma, “colonizar” sua condição de gênero e transformar o seu destino feminino. Como nos mostra Catherine Lutz (1995), um ou uma cientista exemplar é alguém devotado exclusivamente à ciência, um sujeito neutro, sem sexo, nem corpo, nem família. De acordo com Isabelle Stengers “é possível dizer que a carreira científica foi concebida por homens, para homens que se beneficiam do apoio daquelas que cuidam da casa, dos filhos, e que lhes poupam as preocupações práticas quotidianas, lhes permitindo passar noites inteiras no laboratório ou se ausentar por longos períodos”. (STENGERS, 2017:29, tradução da autora). Ser uma pioneira da ciência é, portanto, aproximar-se ao máximo desse ideal masculino - seja não se casando ou tendo filhos, sendo se apropriando do trabalho doméstico de outras mulheres.

Germaine, que nunca se casou nem teve filhos, fez questão durante toda sua vida de ser tratada como Mademoiselle, assim como uma outra contemporânea tida também como pioneira da antropologia francesa, Madelaine Colani³⁹. O casamento e os arranjos reprodutivos contidos pela chave “vida pessoal” não são questões anedóticas quando adotamos o gênero como categoria de análise para pensarmos carreiras científicas. Entre as 179 formadas⁴⁰ do Institut d’Ethnologie, pude encontrar informações apenas sobre 84 mulheres. No livro de matrículas os nomes das alunas são normalmente precedidos por um “Mlle” (mademoiselle, forma de tratamento de mulheres solteiras) ou “Mme” (madame, forma de tratamento de mulheres casadas). Raros são os casos onde é adicionado nos registros o nome de batismo da estudante (ex: Mme Emam Zadé, Gisèle - née Routier). Dessas 84 mulheres que “deixaram vestígios”, 63 se casaram e mudaram de nome. Ao mesmo tempo que o casamento produz registros documentais que ajudam a recuperar os percursos femininos, ele também marca o desaparecimento de um nome e, em muitos casos, de uma potencial pesquisadora.

Esse é o caso de Simone l’Henry . Formada pelo instituto em 1933 (com direito a uma *mention très bien*) ela trabalhou de maneira não remunerada no Musée d’Ethnographie du Trocadero e foi apresentada como membro titular da Société des Africanistes em 1934⁴¹. No ano seguinte ela deveria acompanhar Thérèse Rivière à sua missão ao Aurès, mas desiste da viagem no último minuto, a fim de casar-se. A imprensa colonial da época ironiza de maneira machista sua decisão, dizendo que ela

³⁹ Madeleine defendeu uma tese de doutorado em geologia em 1920 e foi professora na École Française de l’Extreme Orient na Indochina francesa, onde morava desde 1898. Colani foi acompanhada por sua irmã mais nova, Eleanore, ao longo de toda sua carreira profissional : ela lhe auxiliava em escavações arqueológicas, preparava caixas e fichas para as peças à serem enviadas aos museus franceses. Apesar de seu papel fundamental, a irmã mais nova recebeu pouco (se algum) reconhecimento enquanto pesquisadora, supostamente por causa da falta de qualificação acadêmica. Para mais sobre ela ver: DALEX “Une exploratrice ethnographique modèle. Madeleine Collani en Indochine.”(2017)

⁴⁰ O Institut d’Ethnologie outorgava três tipos de documentos: *diplôme*, *certificat sciences* e *certificat lettres*. Algumas das 179 estudantes receberam dois certificados, o que totaliza 189 diplomas e/ou certificados atribuídos à mulheres.

⁴¹ Actes de la Société. In: *Journal de la Société des Africanistes*, 1934, tome 4, fascicule 2. pp. 313 317. www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1934_num_4_2_1582

havia preferido “*la chambre nuptiale à la tente du campeur*”⁴². Germaine Tillion ocupa seu lugar na missão ao Aurès e Simone l’Henry desaparece completamente dos registros históricos após 1934. Teria ela se casado e mudado de nome? Como seguir a trajetória de uma pesquisadora que muda de assinatura ao longo da vida?

Tomar Germaine, ou qualquer outra personagem “de exceção”, como uma mulher exemplar é também apagar outros e outras personagens que, a partir dessa classificação, são nomeadas comuns, impuras e, assim, não lembráveis. A historiadora feminista Sheila Ryan Johansson descreve os riscos dessa memória feminista hagiográfica:

Apenas aquelas que fogem das normas, que agem essencialmente como os homens poderosos tem agido, são “descobertas (...) A dimensão política da história das contribuições é a afirmação assimilacionista segundo a qual mulheres devem participar da arena pública tão livremente quanto os homens: é uma “equal opportunity history”. Focada em mulheres na vida pública, ela não implica em uma crítica à vida pessoal ou familiar, nem questiona a subordinação dessas esferas ao público. (JOHANSSON, 1976:426. Tradução da autora).

As mulheres de exceção não mudam as regras generificadas das instituições científicas. A exceção confirma as regras que separam de forma sexista universidade e espaço doméstico, etnólogas de colaboradoras, “mulheres de exceção” de “mulheres de antropólogos”. Proponho que pensar na participação das mulheres na história da antropologia deve levar em consideração tanto o percurso de Simone l’Henry quanto o de Germaine Tillion.

Passemos a um outro exemplo. Denise Paulme, contemporânea de Germaine Tillion no Institut d’Ethnologie e também africanista, goza de um importante reconhecimento acadêmico e está longe de ser uma dessas mulheres “de sombra”. Observar sua trajetória pessoal e profissional pode nos ajudar a matizar nossa compreensão sobre as táticas adotadas por mulheres para produzirem nome e carreira na antropologia do entre guerras.

II.2. A descrição da descrição

Diferentemente de Mademoiselle Germaine Tillion, Denise se casou em 1937 com seu colega do Musée de l’Homme, o etnomusicólogo e também africanista André Schaeffner. Eles se uniram logo após o retorno de Denise de sua primeira expedição etnográfica - conduzida junto à sua colega Deborah Lischfitz em 1935 no país Dogon, então Sudão Francês, atual Mali. O casal nunca teve filhos e Denise nunca suprimiu seu nome de batismo. Ela opta por continuar assinando seus trabalhos como Denise Paulme⁴³ por toda a vida, hifenizando seu novo nome de casada “Paulme-Schaeffner” em outros documentos. Lado a lado, o casal conduziu diversas expedições etnográficas em diferentes países africanos, sem jamais publicarem juntos.

⁴² « Aurès habent... », Dépêche coloniale, 31 octobre-1er novembre 1934 citado em : LEMAIRE, Marianne. *La chambre à soi de l’ethnologue.* (2011)

⁴³ A não ser por uma resenha publicada em 1938 na qual ela assina Denise Schaeffner. Ver: Schaeffner Denise. Schapera (I.). *A handbook of Tswana law and custom.* In: *Journal de la Société des Africanistes*, 1938, tome 8, fascicule 2. pp. 211-212. www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1938_num_8_2_1661_t1_0211_0000_3

Quando entrevistada no final de sua vida, Denise hesitava em falar dessa colaboração⁴⁴. Ao publicar em 1992 suas “*Lettres de Sanga à André Schaeffner*” ela toma o cuidado de apagar todas as formulações que poderiam testemunhar de relações afetivas: desaparecem assim os parágrafos introdutórios e de conclusão de todas as missivas, frases que testemunhavam certamente de afetos “não profissionais”. Denise transforma sua correspondência pessoal com seu então namorado em um verdadeiro *journal de terrain*, única forma legítima de exposição pessoal de um etnólogo (LEMAIRE, 2015:29-30). Trata-se de uma estratégia profissional de produção de uma imagem de seriedade e objetividade que norteou igualmente sua produção intelectual.

Denise foi uma das primeiras estudantes do Institut d’Ethnologie a defender um doutorado (em 1940), foi admirada e respeitada por seus colegas em vida e é referência até hoje nos estudos sobre os Dogons, entre outras populações africanas. É interessante apontar que as estratégias e restrições indicadas - a manutenção do nome de solteira, o casamento com um colega, as escolhas de não publicarem juntos, a edição da correspondência, entre outras - são reveladoras das relações de gênero às quais pesquisadoras e pesquisadores eram diferentemente submetidos. Grande parte dos colegas homens de Denise publicaram, através de editoras não acadêmicas, relatos subjetivos e literários de suas experiências em campo (DEBAENE, 2010; LEMAIRE, 2011). Se lançaram também, ao contrário dela, em voos teóricos e universalistas que determinaram a identidade da disciplina na segunda metade do século XX. Etnógrafa exigente, sempre avessa às elucubrações teóricas⁴⁵, Denise realiza com perfeição o rigoroso projeto descritivo pregado pelo Institut d’Ethnologie. Ao se manter longe da cena política, contrariamente de Germaine Tillon, Denise consegue construir para si uma imagem de cientista séria e respeitável e estabelece-se academicamente. Por outro lado, a discricção descritiva que lhe foi imposta lhe relegou provavelmente a uma condição de anonimato fora dos muros estreitos da etnologia e dos estudos africanistas.

Em um texto em sua homenagem, seu antigo aluno Pierre Alexandre (1979) a elogia por seu rigor, seu caráter exigente e sua modéstia. Ele cita um outro colega que em uma conversa teria descrito a antropóloga como “*un honnête homme*”⁴⁶. A “colonização” de seu gênero feminino é claramente bem-sucedida. Certamente, ela não foi a única a trilhar um percurso desse tipo: ainda mais desconhecidas do grande público, suas colegas de Institut d’Ethnologie Germaine Dieterlein, Monique Gessain, Eveline Lot-Falck, Annie Lebeuf, entre outras, conquistaram igualmente posições respeitáveis enquanto competentes etnólogas. Observar suas escolhas e seus percursos nos informa sobre operações simbólicas (nomeação), estratégias reprodutivas (casamento com um colega, não ter filhos), limitações de atuação (etnografia e não antropologia, foco no ensino e não em publicações) e

⁴⁴ Ver o excelente filme de Carmen Rial e Miriam Grossi “Mauss segundo suas alunas”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_bsGMv1Ns8

⁴⁵ « elle était insensible aux esbroufes de la mode et aux ivresses de la grande théorie. » Augé Marc. Denise Paulme (1909-1998). In: *L’Homme*, 1998, tome 38 n°147. Alliance, rites et mythes. pp. 7-8. www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_147_370501

⁴⁶ « Ici me revient un souvenir sur Robert Delàvignette qui au cours un entretien au début de ma carrière universitaire me confia il vous tenait pour un honnête homme ». Alexandre Pierre. « Chère Denise... ». In: *Cahiers d’études africaines*, vol. 19, n°73-76, 1979. Gens et paroles d’Afrique. Écrits pour Denise Paulme. pp. 3-7. www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1979_num_19_73_2849

de formas de escrita (descrição e não teoria e nem literatura) que muitas mulheres adotaram para conseguir construir carreiras científicas no século XX.

Se as mulheres de exceção não questionaram as regras do jogo, profissionais como Denise Paulme foram excepcionais em seguir as regras.

II.3. As “esposas de antropólogos”

A preocupação de Denise Paulme de manter sua vida privada separada de sua imagem de pesquisadora – evidenciada em sua escolha de nome e no seu esforço em construir uma memória profissional autorizada – é compreensível. O risco de se fazer “reduzir” a uma mera “esposa de antropólogo” era uma realidade, que tocou a vida de algumas de suas colegas de classe. Ser uma “mulher de” significa ocupar um papel secundário de assistência, estar em segundo lugar em uma equipe profissional (DE SINGLY, CHALAND, 2002), significa habitar uma posição de subordinação. No cenário acadêmico francês do pós-guerra, quando a antropologia se torna de fato uma carreira universitária, as pesquisas coletivas perdem o prestígio e o perfil do antropólogo se legitima cada vez mais sobre o modelo de trabalho individual e de “gênio”. Nesse contexto, ser vista como uma pessoa relacional (LÉVI-STRAUSS, 1962), como uma “mulher de”, é estar constantemente sujeita à suspeição sobre a autoria e a originalidade do seu trabalho. É esse o risco ao qual Denise Paulme buscou se esquivar. É esse o destino de sombra ao qual algumas de suas colegas foram submetidas.

O casamento era nas primeiras décadas do século XX porta de acesso para a maioria das mulheres ao status de « adultas » (passagem de Mademoiselle à Madame) (SEGALIN, 1993). Ele era também, frequentemente, terreno de partilha de interesses, espaço de iniciação profissional e esfera de trabalho diário e não remunerado. Como instituição patriarcal, o casamento moderno e capitalista subentende o trabalho feminino não remunerado compulsório, que é convertido em patrimônio – literalmente, acumulado enquanto propriedade sob o nome do marido (FREDERICI, 2019). Portanto, seja dedicando-se a pesquisas etnográficas, a organização logística de missões de pesquisa, a tarefas secretariais, ao trabalho de tradução e de editoração, ou integralmente ao trabalho doméstico, essas mulheres produziram as condições de possibilidade de alguns dos grandes nomes e das grandes obras da antropologia do século XX. Dina e Eva, primeiras esposas dos célebres antropólogos Claude Lévi-Strauss e Alfred Métraux, são algumas daquelas que foram subsumidas pela memória disciplinar ao papel de colaboradoras, de “femmes de”. Mas elas não foram as únicas.

Georgette Soustelle se casou com Jacques Soustelle em 1931. Na época, Jacques já esboçava uma carreira promissora na etnologia. Ela, formada em história, decide seguir seus passos, diplomando-se no Institut d’Ethnologie em 1932 e partindo no mesmo ano para uma primeira expedição etnográfica no México, em companhia do marido. Se essa experiência etnológica iniciática rende à Jacques o doutoramento em 1937 e algumas dezenas de artigos, Georgette só defenderá sua tese de doutorado em 1958. Nesse ínterim, Jacques trilha uma carreira política meteórica, ocupando cargos de deputado nacional, Ministre des Colonies, e em 1955, Gouverneur général de l’Algérie. Georgette se licencia do Musée de l’Homme, onde tinha um contrato de assistente, para auxiliar seu marido em seu governo

e atuar como primeira-dama. A virada decolonial que toma conta da antropologia a partir dos anos 1960 vai lançar ao ostracismo a obra de Jacques Soustelle e lançar uma sombra sobre o trabalho de Georgette, que será descrita, mesmo em seu obituário, como indissociável de seu marido⁴⁷.

Diferentemente de Jacques, Georgette publicou pouquíssimo ao longo da vida⁴⁸. Os documentos que sobraram sob seu nome nos arquivos institucionais testemunham apenas trâmites burocráticos profissionais. Assim, não parece haver nenhum documento que nos informe sobre seu posicionamento político ou sobre sua experiência subjetiva como etnóloga, e muito menos como primeira-dama da Argélia durante a guerra da independência.

Podemos supor, a partir do caso de Denise Paulme, que essa escassez de vestígios seja dotada de intencionalidade. De certa forma, a notoriedade de Jacques Soustelle isenta Georgette Soustelle da responsabilidade pela colaboração com o colonialismo francês em um de seus períodos mais sangrentos. Aos olhos de muitos de seus colegas, ela deixa de ser uma colaboradora (ativa) para tornar-se vítima (passiva) do engajamento político de Jacques. Apesar dessa sombra obscurecer o trabalho realizado por Georgette e seu ponto de vista pessoal, é impossível dizer que a relação com um homem tão poderoso não lhe trouxe benefícios. Residências oficiais, viagens internacionais, contatos importantes e posições de trabalho foram alguns deles.

A sombra é uma figura ambígua. Ela representa, ao mesmo tempo, subalternidade e não reconhecimento, e privilégio e proteção. Pressupor que todas essas mulheres “à sombra” foram forçadas a ocupar papéis “secundários” a contragosto seria reificar uma visão contemporânea e individualista de realização pessoal, na qual o trabalho só tem valor quando reconhecido na esfera pública (e portanto, masculina).

Ao percorrer os arquivos virtuais do projeto francês HERstory⁴⁹, mencionado no começo desse artigo, não pude evitar de me deixar capturar pela “notoriedade retrospectiva” (CORRÊA, 2003) do sobrenome de uma das entrevistadas. O vídeo no qual a musicista e assistente social Chantal Latour conta sua história de vida começa com as seguintes frases: “*Je m’appelle Chantal Latour et je suis mariée. Donc mon nom est un nom qui appartient à une famille qui n’est pas ma propre famille.*” Ela

⁴⁷ “Elle laissera un nom indissociable de celui de Jacques Soustelle, mais on ne saurait oublier son apport scientifique personnel et le rôle qu’elle a joué dans la formation des jeunes américanistes.” in: de Durand-Forest Jacqueline. Georgette Soustelle (1909-1999) . In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 85, 1999. pp. 428-432; https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1999_num_85_1_2835

⁴⁸ Quando comparadas, as listas de publicações de Georgette e Jacques Soustelle revelam uma assimetria impressionante. Entre o retorno do casal do México, em 1934, até o ano de 1958, ano em que Georgette defende sua tese, Georgette assina apenas três publicações, sendo duas em co-autoria com seu marido. Jacques, por outro lado, conta com 53 publicações nesse mesmo período, entre livros e artigos. Para uma lista das publicações de cada um dos pesquisadores, ver: DURAND-FOREST. “Georgette Soustelle (1909-1999)” (op.cit) et Jacqueline DURAND-FOREST. “ Jacques Soustelle (1912-1990) ”. *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 76, 1990. pp. 229-235. www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1990_num_76_1_2744

⁴⁹ Uma das vicissitudes da pesquisa em arquivos é que ela impõe uma atividade em “horário comercial”. Sem a possibilidade de montar uma barraca na sala de manuscritos da Bibliothèque National de France, ou na biblioteca do Muséum d’histoire Naturel, meu encontro com os traços documentais dessas mulheres se dá de acordo com os rígidos horários de consulta das instituições. Assim, o contraturno da minha pesquisa é guiado pela curiosidade etnográfica e ultrapassa os limites de um enquadramento histórico específico.

continua contando sobre como ela articulou um inovador movimento feminista (branco) na Costa do Marfim nos anos 1960, e de sua atuação com o movimento de velhos na Califórnia na mesma década⁵⁰. O relato sobre esses anos de engajamento, marcados pelas mudanças de país, impostas pelo trabalho de seu marido, é pontuado por comentários sobre a gravidez, o nascimento e a criação dos filhos. Ao refletir sobre o feminismo ela afirma:

À ma génération je trouve qu'on s'est beaucoup soucié, nous les femmes, d'offrir les conditions pour les hommes, et les hommes proches, pour qu'ils fassent ce qu'ils ont envie de faire. (...). J'aime beaucoup la phrase de Virginia Woolf (...) « les hommes ont toujours devant eux un miroir qui les femmes leur envoient où ils se voient plus grand qu'ils le sont »

Em sua fala, Chantal Latour demonstra absoluta consciência de ter sido aquela que proporcionou as condições fundamentais – emocionais, práticas e familiares – para a realização da brilhante carreira de seu marido, Bruno Latour. Ela apresenta uma compreensão clara e precisa dos condicionantes de gênero e da importância da vida reprodutiva na construção de biografias, tanto enquanto trajetórias pessoais, quanto como percursos intelectuais. Mesmo tendo passado a vida em diálogo com movimentos sociais, em engajamento reflexivo com pessoas de diferentes origens, Chantal não se arroga a identidade de antropóloga, nem de militante, definindo-se como ‘vivante’.

Essa recusa à “embelezar o passado” ou a assumir uma identidade profissional idêntica à do marido e que lhe parece estrangeira, permeia igualmente a fala de Dina Dreyfus, antes Lévi-Strauss, em sua entrevista da década de 1990. Ao contar sua experiência etnográfica no Brasil dos anos 1930, Dina nega um papel de pioneira da antropologia americanista e afirma: “*Si vous voulez j'ai le sentiment de ce que j'ai vu, de ce que j'ai vécu, qu'était importante. C'était important. C'est toujours important de vivre tout à fait d'ailleurs, tout à fait différemment.*”⁵¹.

Nessa mesma entrevista, Dina conecta diretamente seu afastamento da antropologia à sua separação do marido. Tanto na sua trajetória, como nas diferentes trajetórias vistas acima, fica evidente que a escolha e a sustentação de uma carreira intelectual é correlata às relações pessoais construídas. Sob essas perspectivas, “vida profissional” e “vida pessoal” tornam-se indistintas. Não obstante, nas falas de Dina e Chantal, assim como em tantas outras que pude encontrar, inexistente a expressão de uma sensação de injustiça. Suas falas são marcadas normalmente pela rejeição de um papel de vítima, de “vedete” ou de uma posição de destaque. Elas demonstram um desinteresse em reclamar um “lugar ao sol” todo seu. Ao articularem valores tradicionalmente femininos e burgueses, como a discrição e a modéstia, elas parecem indicar um espaço simbólico de realização e reconhecimento que escamoteia as estratégias públicas de prestígio.

⁵⁰ « Et donc là il y a une chose très important: comme je passais ma journée dans ces groupes des femmes, des vieux, de tout ça, Bruno m'a dit « mais tu devrait écrire ». Donc, moi j'ai dit « moi je peux pas écrire » et tout ça. Mais je m'y suis mise. Et à l'époque Simone de Beauvoir venait de sortir 'La Vieillesse' (...) et bizarrement je lui écrit en le disant que j'étais en train de vivre dans tous ces groupes et elle m'a dit « mais c'est passionnant, envoyée nous ça » et elle a publié dans le Temps Modernes. J'étais payé, c'est que j'ai trouvé extraordinaire ! »

⁵¹ Loc.cit. Nota 06

Descrever os trabalhos e vidas dessas mulheres nos obriga a assumir que as atividades científicas são, na maioria das vezes, mais coletivas, prosaicas⁵² e repetitivas do que é normalmente retratado. Mais do que grandes aventuras, o trabalho antropológico que elas nos relegam é marcado pelo rigor metodológico, pelo engajamento político, pela colaboração, pelo ensino, pela revisão e tradução de textos, e pelas tarefas invisíveis do *care* e da reprodução (LAUGIER, PAPERMEN e MOLINIER, 2009).

Olhar para além das figuras idealizadas de “feministas *avant la lettre*” produz um desconforto tipicamente antropológico. Somos obrigadas a reconhecer a máxima sociológica básica, de que cientistas, assim como artistas e criadores em geral, são submetidos e trabalham a partir de papéis sociais específicos e realidades materiais dadas. É tirando partido de suas relações pessoais e profissionais que essas mulheres constroem para si, e para outras, espaços onde trabalhar, pensar, atuar e escrever enquanto mulheres é mais (ou menos) possível. Suas táticas (CERTEAU, 1998) revelam precisamente o caráter político do dilema entre vida produtiva e reprodutiva. Dilema simbólico que lhes é imposto pelo sistema de gênero heteronormativo. Cada uma dessas mulheres responde de diferentes maneiras a esse problema: submetendo-se às regras, contestando-as, subvertendo-as, negociando com elas ou se retirando do jogo. Cada uma dessas táticas produz, me parece, efeitos de memória diferentes.

Conhecer essas histórias revela a necessidade de pensarmos outras figuras feministas além da heroína, da mulher forte e independente. É preciso recrutar mais tipos de personagens para podermos pensar e contar a história da participação das mulheres nas ciências.

III. SOMBRAS E FANTASMAS

Durante a *journée d'études* “*Visibilité des femmes anthropologues, folkloristes, collecteuses*” realizada pelas Association Professionnelle des Artistes Conteurs (APAC) e pela Association H/F, ouvimos a apresentação da historiadora e atriz Aurora Evain, intitulada “*Matrimoine et autrice : derrière des mots interdits, des femmes et leurs œuvres délégitimisés*”. Segundo ela, a história das mulheres sofre de um tipo de “síndrome de Sísifo”: caberia a cada geração a impossível tarefa de revelar aquelas que foram apagadas anteriormente, de nomear nossas antepassadas. Ao longo desse artigo, procurei demonstrar algumas das dificuldades e armadilhas dessa missão de resgate de nomes que mudam ao longo de vidas e carreiras.

⁵² Naomi Oreskes (1996) faz uma excelente análise do uso da narrativa heroica na história das ciências. Ela demonstra como a lógica da “aventura” opõe-se ao trabalho científico repetitivo e objetivo e como essa inversão simbólica resulta no apagamento das mulheres que executam precisamente estas tarefas fundamentalmente científicas. “The imagery and rhetoric of expeditionary heroism in the field sciences has camouflaged women's contributions, by reinforcing an image associated with physicality, when in fact physicality often had nothing to do with the actual scientific work, and by relegating their contributions to the realm of the mundane, in spite of the reality that field work was commonly characterized more by boredom than excitement.” (p. 102)

Nesse sentido, me parece interessante indicar como a família, não apenas como instituição reprodutiva, mas principalmente como metáfora, se faz constantemente presente em discursos sobre a história das ciências. Falamos, sem muito refletir, sobre os “pais” fundadores da antropologia, sobre filiação científica e sobre a produção de herdeiros intelectuais. O movimento feminista francês que defende o reconhecimento de um matrimônio cultural, paradoxalmente, parece seguir essa mesma linha. Ao afirmar que “*Notre héritage culturel est composé de notre patrimoine (l’héritage des pères) et de notre matrimoine (l’héritage des mères)*.”⁵³ desenha-se uma concepção de memória autorizada, oficial e legítima baseada na ideia do par complementar heteronormativo, do casal reprodutivo. Ao reivindicar uma autoridade legítima para a “mãe” excluem-se aquelas que, como sabemos, realizam igualmente as operações reprodutivas e de cuidado, sem tal reconhecimento honorífico. Penso, metaforicamente, nas tias, avós, vizinhas, cozinheiras, babás, amas de leite, empregadas... e também nas que “ficaram para titia”, nas amantes, nas prostitutas... Não somos herdeiras também dessas relações?⁵⁴ Sem sair de uma lógica patrimonialista – e, portanto, patriarcal – ignoram-se as transmissões feitas para além do modelo de “pais” e “mães” simbólicos. Exclui-se assim notadamente as heranças subalternas típicas de histórias coloniais.

Não seria mais interessante, de um ponto de vista feminista, incluirmos em nossa memória não apenas aquelas que conseguiram juntar papel, caneta e nome de autora, mas também todas as outras que trabalharam para construir “a casa onde habitamos”? O matrimônio, nessa acepção dada pelo movimento H/F, parece precipitar uma solução para uma questão em aberto, e por isso potente. Sendo a questão: por que as mulheres, em sua multiplicidade, desaparecem da história? Por que os trabalhos por elas executados são objeto de um esquecimento progressivo (SOMBRIÓ, 2014)?

A antropóloga Ellen Hertz (2002) propõe uma interpretação mais disruptiva, e a meu ver mais potente, do conceito de matrimônio. Ao refletir sobre o patrimônio dos museus etnográficos europeus, ela se pergunta sobre o que haveria de diferente se pensássemos essas coleções em termos de matrimônio. Ao traçar uma rápida etimologia da palavra “matrimoine” na língua francesa, ela demonstra que ao longo do processo de implantação do capitalismo o termo em questão deixa de figurar como par complementar do patrimônio, no sentido de bens herdados pela mãe (ou trazidos pela mulher no momento da união), e passa a significar “casamento”. Trata-se de um movimento de englobamento material e jurídico no qual os bens passam a ser todos de propriedade do pai, assim como o direito à sua transmissão (pelo nome). Segundo ela, a palavra pode ser vista como um arquivo etimológico da domesticação da mulher. A analogia serve também para pensar os bens tomados (coletados, comprados ou roubados) em situação colonial e que são preservados hoje em museus europeus. Esses bens viriam, segundo a autora, das “nossas mães estruturais”, aqueles que foram categorizados pelo saber moderno europeu como selvagens, primitivos, orientais, como outros. Assumir (e promover) essas heranças impõe consigo uma outra postura em relação à memória, uma postura que leve em conta a impossibilidade de reparar o silenciamento histórico ou de reestabelecer plenamente o regime de propriedade. O matrimônio seria assim mais uma questão de transmissão do que de posse.

⁵³ Disponível no site: <http://hf-idf.org/le-matrimoine-2/>

⁵⁴ Para uma excelente demonstração da insuficiência desse modelo binário e monogâmico para pensarmos heranças históricas nacionais, ver: SEGATO, Rita Laura. *O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. 2006.

Transmitir a história de mulheres é, obrigatoriamente, assumir lacunas e ausências. Se as “mulheres de sombra” são difíceis de serem “encontradas”, mais ainda são aquelas que não estudaram, nem publicaram, nem tiveram maridos famosos. Ao ler os testemunhos de Eva, Georgette, Germaine, entre outras, me deparo com frequência com menções à empregadas domésticas indígenas, lembradas por apresentar aos antropólogos a culinária nativa⁵⁵, ou por aprender a cozinhar a comida francesa “*comme il faut*”, menções a babás haitianas que se tornam “parte da família”⁵⁶, ou de filhos de empregadas que “cresciam juntos” com os filhos dos pesquisadores estrangeiros. Pensar o matrimônio nos revela, portanto, a insuficiência da metáfora familiar (patriarcal e edipiana) da casa⁵⁷, de linhagem, de filiação, da herança e dos herdeiros para pensar a história da ciência. A esposa do antropólogo é uma “subalterna qualificada”. Conhecer suas histórias nos revela não só a inconsistência da imagem pública do gênio solitário, como aponta para todos os outros personagens do mundo doméstico – crianças, cozinheiras, empregadas, babás, jardineiros, ex-mulheres, amantes ... - que são engarrafados (para dizer como Ursula Le Guin⁵⁸) dentro das narrativas de genialidade individual.

Mariza Corrêa em seu livro inspirador “antropólogas e antropologia” nos alerta sobre a “notoriedade retrospectiva”, ou seja, sobre a possibilidade de um nome transformado em célebre encobrir outros personagens que tiveram “tanta ou mais importância na construção institucional das ciências sociais no período examinado do que os personagens principais – aqueles que por seu destaque posterior pareciam os únicos a ocupar a cena.” (2003:21). Essas “outras personagens” realizaram, evidentemente, outras atividades: elas publicaram menos, escreveram outros tipos de livros, ocuparam menos cargos de conselhos, tiveram mais orientados, se ocuparam da educação de seus filhos e da revisão dos textos de seus maridos (quando os tiveram)... Contar suas histórias diferentes é o que faz a diferença. É o que permite mudar o gênero da história da antropologia, mostrando-a como menos heroica e mais objetiva (como defendia Denise Paulme), mais engajada (como o fez Germaine Tillion) e, principalmente, mais colaborativa.

⁵⁵ Em uma biografia dedicada à Jacques Soustelle, lemos o testemunho de Georgette: “Une jeune Indienne, qui les servira fidèlement durant plusieurs mois, fait le ménage, la cuisine. Au début, se souvient Georgette Soustelle, avec une grimace, elle leur servait, matin et soir, un immangeable bifteck-frites. Jusqu'à ce que son mari se fâche. Alors la jeune fille explique qu'on l'avait assurée que les Français, qui ont leur légende, tout comme les Otomis, ne mangeraient pas autre chose. Convaincue, elle leur confectionne ensuite une cuisine du cru, soupes et haricots, que le couple trouve délicieuse.” in: Bernanrd ULLMAN. *Jacques Soustelle le mal aimé*. Paris: Plon, 1995. p. 28

⁵⁶ Me refiro aqui à Tulia Sampeur, babá haitiana da antropóloga estadunidense Rhoda Métraux, que a acompanhou e auxiliou durante o trabalho de campo em diferentes ocasiões.

⁵⁷ « C'est à ce type d'unité qu'il y a quelques années j'ai proposé d'appliquer le terme de maison. Celle-ci se perpétue em transmettant son nom, sa fortune et ses titres en ligne directe ou fictive tenue pour légitime à la seule condition que cette continuité puisse s'exprimer dans le langage de la parenté ou de l'alliance et le plus souvent des deux ensemble. » Entrevista de Claude Lévi Strauss à Pierre Lamaison (1987:34).

⁵⁸ Em seu texto de 1988, a escritora de ficção científica Ursula Le Guin propõe uma crítica ao modelo narrativo do Herói. Inspirando-se em Virgínia Woolf, ela define o herói como uma garrafa, um recipiente que engloba diferentes coisas dentro. Ao falar do mito do caçador como definidor de nosso imaginário sobre a pré-história, ela descreve: “Heroes are powerfull. Before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of the makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it isn't their story. It's his.”. (p.166) A história do herói é aquela que se apropria de todos os sujeitos e esforços que o constroem, que os silencia e os coloca todos em uma garrafa, com seu nome próprio e singular no rótulo.

Ao longo dessa pesquisa, é impossível não me questionar sobre o porquê de “recuperar” e contar a história dessas mulheres “da sombra”. Não teria a sombra também as suas qualidades, como na expressão brasileira que bem conhecemos, “sombra e água fresca”? Retirá-las da sombra de seus companheiros e colocá-las, sozinhas, em seu lugar individual ao sol, não seria empobrecer as suas (e as nossas) histórias? Não se trata aqui de erigir um monumento às heroínas ou vítimas desconhecidas, e de lhes impor um reconhecimento autoral que, talvez, elas nunca tenham buscado. Trata-se de compreender a natureza do reconhecimento que lhes é devido. Trata-se de documentar suas atuações, o tipo de trabalho (invisível) que elas realizaram, os lugares que ocuparam e a sombra que deixaram. Trata-se de deixar-se assombrar por essas histórias que provavelmente jamais conheceremos ao completo.

Em uma carta de maio de 1940, Dina (então) Lévi-Strauss pergunta ironicamente ao seu amigo brasileiro, Mário de Andrade: “*Mais n’ai je pas toujours été un fantôme, même quand j’étais parfaitement présente et perceptible ?*”⁵⁹. Os fantasmas, por definição, evidenciam a presença do passado no presente, eles são as sombras de outros tempos. Eles, ou melhor, elas, revelam as rupturas e traumas na linha de transmissão da memória coletiva às gerações futuras (DELAPLACE, 2018). As sombras são, portanto, figuras fugazes, que aumentam e diminuem de tamanho, segundo à luz que lançamos. São figuras que se confundem, aparecem e depois somem. As sombras podem ser capturadas em fotografias ou em documentos, mas nunca ao completo e nunca definitivamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOGGIO ÉWANJÉ-ÉPÉE, Félix, MANGLIANI-BELKACEM, Stela. *Les féministes blanches et l’empire*. Paris, La Fabrique, 2012.
- CONKLIN, Alice L. *In the Museum of Man : Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*. Ithaca, Cornell University press, 2013.
- CORRÊA, Mariza. “A natureza imaginária do gênero na história da antropologia” In: *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte, UFMG, 2003
- DEBAENE, Vincent. *L’adieu au voyage. L’ethnologie française entre science et littérature*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2010.
- DALEX, Françoise. “Une exploratrice ethnographique modèle. Madeleine Colani em Indochine. In: DELPUECH, Andre, LAURIÈRE, Christine, PELTIER-CAROFF, Carine (org.), *Les années folles de l’ethnographie : Trocadéro 28-37*. Paris : Museum national d’Histoire naturelle, 2017. (p. 669-695)
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer* (1980). Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

⁵⁹ Arquivo IEB - USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL4021 IEB

- DELAPLACE, Grégory. « Les fantômes sont des choses qui arrivent », *Terrain* [En ligne], 69 | avril 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16608> ; DOI : 10.4000/terrain.16608
- DELPUECH, Andre, LAURIÈRE, Christine, PELTIER-CAROFF, Carine (org.), *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*. Paris : Museum national d'Histoire naturelle, 2017.
- DE SINGLY, Francois, CHALAND, Karine. Avoir le « second role » dans une equipe conjugale. Le cas des femmes de prefet et de sous-prefet. In: *Revue française de sociologie*, 2002, 43-1. pp. 127-158;
- EAGLE, Cassandra.T., SLOAN, Jennifer. “Marie Anne Paulze Lavoisier: The Mother of Modern Chemistry.” *Chem. Educator* 3, 1–18 (1998). <https://doi.org/10.1007/s00897980249a>
- EVANS, Sara M. “Toward a Usable Past: Feminism as History and Politics.” *Minnesota History*, vol. 48, no. 6, 1983, pp. 230–235. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20178825. Accessed 20 May 2020.
- FREDERICI, Silvia. *Le capitalisme patriarcal*. Paris, La Fabrique Éditions, 2019.
- HERTZ, Ellen. “Le_matrimoine”. In: GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland (ed.). *Le musée cannibale*. Neuchatel, Musee d’Ethnographie, 2002. p. 153-168.
- JOHANSSON, Sheila Ryan “‘Herstory’ as history: A new field or another fad?” in Carroll, Berenice (ed.) *Liberating Women’s History*. Urbana University of Illinois Press, 1976, 400–430.
- MOLINIER, Pascale, LAUGIER, Sandra et PAPERMAN, Patricia (dir.), *Qu’est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliotheque Payot. 2009
- LAMAISON, Pierre et LÉVI-STRAUSS, Claude. « La notion de maison », *Terrain* [En ligne], 9 | octobre 1987, consulté le 20 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/3184>
- LAURIÈRE, Christine. *Paul Rivet le savant & le politique*. Paris: Publications scientifiques du Museum national d’Histoire naturelle, 2008.
- LE GUIM, Ursula K. "The Carrier-Bag Theory of Fiction." *Women of Vision*. Ed. Denise DuPont. NY: St. Martin's P, 1988
- LEMAIRE, Marianne , « La chambre à soi de l’ethnologue. », *L’Homme* [En ligne], 200 | 2011. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22849> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.22849>
- _____. Le monde mis en ondes : les radio-conferences du Museed’ethnographie du Trocadero et du Musee de l’Homme (1935-1939). In: DELPUECH, Andre, LAURIÈRE, Christine, LÉVI-STRAUSS, Claude. O individuo como espécie. In: LÉVISTRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 2007. (pp. 215-241)
- LUTZ, Catherine. “The gender of the theory”. In: BEHAR, Ruth e GORDON, Deborah A.(Eds.) *Women writing culture*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- ORESQUES, Naomi. “Objectivity or Heroism? On the Invisibility of Women in Science.” *Osiris*, vol. 11, 1996, pp. 87–113. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/301928. Accessed 16 May 2020.
- PAULME, Denise, LIFICHITZ, Deborah et LEMAIER, Marianne. *Lettres De Sanga: À André Schaeffner, Michel Leiris, Marcel Mauss, Georges Henri Rivière*. Édition augmentée ed. Paris: CNRS éditions. 2015.
- PELTIER-CAROFF, Carine (org.), *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*. Paris : Museum national d'Histoire naturelle, 2017. p. 777-829
- PERROT, Michelle. *Les femmes ou les silences de l’histoire*, Flammarion, Paris, 1998.

- PYCIOR, Helena M., SLACK Nancy G., and ABIR-AM Pnina G., (editors). *Creative Couples in the Sciences*. (Lives of Women in Science.) New Brunswick, N.J., Rutgers University Press. 1996.
- RUELLAND, Jacques. “Marie-Anne Pierrette Paulze-Lavoisier, comtesse de Rumford (1758-1836) : Lumière surgie de l'ombre”. In: *Dix-huitième Siècle*, n°36, 2004. Femmes des Lumières. pp. 99-112;
- SEGALEN, Martine. *Sociologie de la famille*. Paris: Armand Colin , 1993.
- SEGATO, Rita Laura. *O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. Série Antropologia (400), Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.
- TAI, Chuan. « L'institutionnalisation de l'anthropologie universitaire et la France d'outre-mer », In : Academie des Sciences d'Outre-Mer- BONNICHON Philippe, GENY Pierre et NEMO Jean (sous la direction). *Présences françaises outre-mer (XVIe-XXIe siècles). Tome II - Science, religion et culture*. KARTHALA Editions, 2012
- TILLY, Louise A. “Gender, Women's History, and Social History.” *Social Science History*, vol. 13, no. 4, 1989, pp. 439–462. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1171222. Accessed 20 May 2020.
- TODOROV, Tzvetan, “Deux approches des sciences humaines. Levi-Strauss et Germaine Tillion”, *Le Débat*, 2016/1 (n° 188), p. 181-192. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2016-1-page-181.htm>
- VERGÈS, Françoise. *féminisme décolonial* . Paris, La Fabrique. 2019.
- WINTERBURN, Emily “Caroline Herschel: agency and self-presentation” *Notes Rec.*69: 69–83 , 2014

A MEMÓRIA (OU O ESQUECIMENTO) DO HUMOR GRÁFICO PRODUZIDO POR MULHERES NO BRASIL

Maria da Conceição Francisca PIRES¹

Resumo: A partir da análise da participação da cartunista Ciça no jornal feminista brasileiro *Nós Mulheres* (1976-1978), o artigo discute o apagamento das cartunistas feministas nas pesquisas voltadas para o humor gráfico no campo dos estudos históricos. Defende-se a premissa que dentro de uma disputa de narrativas e memórias, a produção gráfica feminista quando não foi colocada obliterada, foi colocada em segundo plano. Destaca-se o empenho do humor feminista em realizar uma crítica aos padrões e modelos sociais e morais instituídos, e de qualquer forma de sujeição seja subjetiva, econômica e política, gerando um riso crítico e reflexivo, ao mesmo tempo caráter emancipador e libertário.

Palavras chave: Feminismo; Humor Gráfico; História das Mulheres.

Abstract: Based on the analysis of the participation of cartoonist Ciça in the Brazilian feminist newspaper *Nós Mulheres* (1976-1978), the article discusses the erasure of feminist cartoonists in research aimed at graphic humor in the field of historical studies. It defends the premise that within a dispute of narratives and memories, the feminist graphic production, when it was not placed obliterating, was placed in the background. The commitment of feminist humor to criticize the social and moral standards and models established, and any form of subjection, be it subjective, economic and political, generating a critical and reflective laugh, at the same time emancipatory and libertarian character.

Key words: Feminism; Graphic Humor; Women's History

Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin produziu uma reflexão que até os dias atuais inspira pesquisadoras e pesquisadores que se dedicam aos estudos da produção artística de mulheres. Traduzido para o português com o provocativo título “*Por Que Não Houve Grandes Mulheres Artistas*”, Nochlin argumenta que tentará fugir da armadilha de tentar apresentar grandes mulheres artistas que não foram devidamente reconhecidas no seu campo de atuação, no esforço de responder a questão regente do título, uma vez que compreende que esse movimento vai ao encontro da premissa existente por trás dessa questão. Ou seja, para a autora a procura por uma resposta afirmativa culminará no reforço da implicação negativa que está subjacente a indagação original. Nochlin também se recusa a discutir tal premissa partindo do pressuposto que:

¹Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é Professora Adjunta IV do Departamento e da Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. conceicao.pires@uol.com.br

existe na arte uma diferença entre o tipo de grandiosidade para as mulheres e para os homens, postulando, desse modo, a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher”. (Nochlin, 2016, p. 04)

Para a autora, as supostas “qualidades de feminilidade” mostram-se insuficientes para reunir e conectar mulheres artistas, ainda que seja possível existir um tipo de arte produzida por mulheres interessadas em promover uma “consciência de grupo sobre a experiência feminina”, algo como uma “arte feminista”. (Idem)

Indagação similar foi feita por Virginia Woolf, em 1929, no ensaio “*Um Teto Todo Seu*” onde, a pretexto de abordar o tema “as mulheres e a ficção”, a escritora desenvolve uma longa digressão sobre o espaço ocupado pelas mulheres na sociedade inglesa em diferentes períodos históricos e as relações de gênero. Diante de uma vasta produção intelectual feita por homens sobre e para as mulheres, ora apontando a sua suposta inferioridade seja intelectual, moral ou física, ora ressaltando uma condição quase divina atribuída as mulheres, Woolf indaga “Por que as mulheres são, (...), muito mais interessantes para o homem do que o homem é para as mulheres?” (Woolf, 2014, p.54) Segundo sua perspectiva, as condições materiais em que viviam as mulheres, trancafiadas em seus quartos, impedidas de participar ativamente do espaço público, seja opinando, seja estudando, seja vivenciando as experiências materiais concretas vividas com exclusividade pelos homens, era o principal elemento que interferira na produção intelectual das mulheres. E embora os homens tenham se preocupado em discutir o caráter feminino, suas aptidões e inapetências, ou talvez exatamente por isso, estas não figuravam em suas narrativas como partícipes dos grandes feitos históricos, assim como não encontravam as condições materiais necessárias para escrever sobre suas experiências na história ou simplesmente para criar suas próprias histórias e muito menos para narrar as histórias dos feitos dos “grandes homens”.

Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado, para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga, um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. (Woolf, 2014, p. 60).

Para Woolf, além das dificuldades materiais (financeiras, territorialidade), as imateriais (indiferença, hostilidade, ceticismo quanto as suas aptidões, entre outros), foram fundamentais para o silenciamento das mulheres.

Não estou tentando propor semelhanças absolutas entre as premissas de Woolf e as de Nochlin. Interessa-me pontuar o fato de que o emudecimento, ou melhor, o esforço em

apagar a produção intelectual e/ou artística das mulheres é um dado histórico que se mantém até os dias atuais, apesar da consolidação dos estudos de gênero e de uma história das mulheres.

No belíssimo ensaio, “*Descolonizando o Conhecimento*”, Grada Kilomba argumenta que o ato de falar é um ato de negociação entre quem fala e quem ouve, pois para que se fale faz-se necessário que a outra, para quem se dirige minha fala, não só esteja aberta para me ouvir, como me autorize a falar para ela, sob o risco de que não se estabeleça um ato dialógico. Entretanto, para além dessa simples equação dialética, ser ouvida implica ainda pertencer. Em suas palavras, “Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem.” (Kilomba, 2016, p.08)

Para além do fato de poder falar e querer ouvir, Kilomba chama a atenção para o que se pode falar? Por que algumas sujeitas são impedidas de falar? Suas reflexões estão voltadas pontualmente para a relação entre raça, gênero e poder, mas apesar dessa especificidade mostram-se interessantes para pensarmos sobre o silenciamento histórico das mulheres, inclusive as artistas e intelectuais.

Kilomba discute a existência de um projeto entre o falar e o silenciar. Um medo por parte do outro – que pode ser pensado como masculino, colonizador, branco – de ter de se confrontar, através da escuta, com as verdades “da outra”, aqui entendida em todos os sentidos de alteridade. “Certas verdades só podem existir (...) no inconsciente, bem longe da superfície – devido à ansiedade extrema, culpa ou vergonha que causam. (...) Ou seja o sujeito sabe, mas quer tornar (e manter) o conhecido desconhecido” (Kilomba, 2016, p. 07).

Pensando o conhecimento como parte da reprodução das relações de poder raciais e de gênero, Kilomba indaga:

Qual conhecimento é reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é?
 Qual conhecimento tem feito parte das agendas e currículos oficiais?
 E qual conhecimento não faz parte de tais currículos?
 A quem pertence este conhecimento?
 Quem é reconhecido/a como alguém que tem conhecimento? E quem não é?
 Quem pode ensinar conhecimento?
 Quem pode produzir conhecimento?
 Quem pode performá-lo? E quem não pode? (Kilomba, 2016, p. 10/11)

A partir das questões propostas por Kilomba entro no meu objeto de estudo especificamente: humor gráfico produzido por mulheres feministas e, seguindo a provocação do artigo de Nochlin, questiono: houve grandes mulheres cartunistas? Antes de adentrar no tema, creio ser pertinente fazer algumas observações sobre o humor no âmbito dos estudos históricos. Atualmente, já é consenso para historiadores e historiadoras que a produção humorística, em sua ampla variedade, pode e deve ser tomada como um campo de conhecimento consolidado. A partir da década de 1990, se estabeleceu no Brasil, na esteira teórica e metodológica aberta pela história cultural, uma história cultural do humor (Saliba, 2016). Nessa área de estudos as expressões humorísticas são concebidas como produções intelectuais, que facultam aos sujeitos sociais elementos para o entendimento e elaboração da sociedade em que vivem e compartilham experiências. Proporcionam ainda, formas de acessar as representações culturais de diferentes momentos históricos, aspectos que estimularam o interesse de historiadores e historiadoras para os seus usos, apropriações e interdições.

Conforme argumentado por Le Goff (2000), o humor é evento social e cultural, faz parte de uma estrutura política, social e cultural que alimenta e organiza aquilo que é enunciado. Desse modo, suas enunciações só adquirem sentido quando partilhados por grupos sociais que compartilham códigos, imaginários, referências linguísticas e representações.

Por ser partícipe importante de uma rede discursiva, o humor atua tanto como uma forma de ecoar modos de opressão historicamente constituídos, tornando-se, desse modo, um humor incorretamente político, como pode ser instrumentalizado para romper com essas mesmas estruturas opressoras, promovendo uma reflexão crítica sobre as mesmas. (Pires, 2014)

Mesmo sendo um campo de estudo estabelecido, permanece uma produção limitada sobre mulheres cartunistas e quadrinistas, sobretudo as que se dedicam as temáticas alinhadas aos feminismos. Isso se dá apesar do expressivo número de artistas mulheres que atuam na grande imprensa brasileira, além das não tão conhecidas que divulgam seus trabalhos nas mídias sociais. Alexandra Moraes, Aline Lemos, Cynthia Bonacossa, Thaís Gualberto, Sirlanney, Gabriela Masson, Fabiane Langona, dentre outras, são algumas quadrinistas/cartunistas que produzem para jornais de grande circulação (como a *Folha de São Paulo*), sites (*UOL*) e Revistas (*Piauí*, *MAD*, *Cultura*), e ainda publicam de forma independente em suas mídias e em parcerias diferentes.

Entendo que o humor feminista se dedica a construção de um riso crítico e reflexivo, e este consiste no seu principal diferencial. Trata-se de um tipo de produção humorística que apresenta o intuito de produzir um riso que não se apoia no estereótipo e na zombaria ao outro, mas que assume a forma de “ataque aos privilégios e a liberdade monopolizada pelos homens” (Crescêncio, 2016, p. 26) e que centra seu enfoque no questionamento das relações de poder fundadas nos parâmetros heteronormativos de gênero e em evidenciar agentes e estruturas de dominação e de poder. A reflexão crítica, que pode promover tanto

um estranhamento, quanto formas de resistências a tais agentes e estruturas, é que torna esse tipo de humor ao mesmo tempo subversivo e revolucionário. Subversivo porque transgride e questiona padrões e normas hegemônicos, revolucionário na medida em que fomenta e apresenta modos alternativos de viver, nas relações sociais de forma ampla ou no âmbito da vida privada.

No artigo “As Mulheres ou os silêncios do Humor”, a historiadora Cintia Crescêncio apresenta dados importantes sobre os silêncios do humor gráfico brasileiro em relação às autoras mulheres. Crescêncio inicia seu artigo explorando um evento no mínimo curioso ocorrido em 10 de março de 2016, quando a cartunista Aline Lemos, compartilhou nas redes sociais a lista “Legião de Mulheres nos quadrinhos do Brasil” onde constava alguns nomes de quadrinistas, desenhistas, coloristas, letristas e roteiristas e outras profissionais atuantes nos quadrinhos brasileiras. A partir dessa lista, Aline convidou outras profissionais ou leitoras a incluir seus nomes e de outras artistas. Em 13 de maio de 2016 a lista apresentava 432 nomes, além de indicações de sites, blogs e redes sociais com trabalhos de artistas mulheres.

Além desse caso específico, Crescêncio apresenta os resultados da investigação realizada em coletâneas sobre o Humor Gráfico Brasileiro, que se propõem a “reunir os grandes nomes dos quadrinhos na história do Brasil”. Vamos aos dados:

- 1) A mais antiga denominada *Dez em Humor*, publicada em 1968, não cita nenhuma mulher;
- 2) a *Antologia Brasileira do Humor*, publicada em 1976, se divide em dois volumes: no total das 507 páginas, constam 84 nomes, sendo que apenas dois são de mulheres: as cartunistas Ciça e Marisa.
- 3) A *Enciclopédia dos Quadrinhos*, de 2011, com 524 páginas aparecem 27 mulheres, sendo 9 brasileiras: Ciça, Chiquinha, Mariza, Erica Awano, Dadi, Edna Lopes, Maria Aparecida de Godoy, Adriana Melo e Pagu.
- 4) Nas 174 páginas de *Uma história do Brasil através da caricatura*, publicado em 2001, são reproduzidas 185 charges/caricaturas/tiras de 56 chargistas diferentes, todos homens.
- 5) De bônus a autora insere o livro *Entre sem Bater!: O humor na Imprensa: do Barão de Itararé ao Pasquim*, que foi lançado em 2004, e onde o autor afirma que irá apresentar um “time da pesada” de artistas ligados ao humor nacional de imprensa. São 92 homens e uma única mulher. Detalhe que a cartunista citada, Nair de Teffê, a pioneira a publicar humor gráfico na imprensa brasileira, tem sua biografia restrita a condição de filha e esposa: Filha de um herói da Guerra do Paraguai e Mulher do presidente Marechal Hermes da Fonseca

Com base no exposto, podemos concluir que estamos diante do que se chama uma disputa de memórias e de narrativas, em que determinados grupos insistem tanto no controle como na tomada da memória e da palavra. As implicações desse processo, que a princípio podem parecer tão óbvias nessa breve reflexão, ganham contornos mais acentuados

quando nos dedicamos a pensar no humor gráfico produzido durante a ditadura militar no Brasil e que se consolidou com a definição de um humor de resistência.

Da forma como ficou estabelecido, o humor gráfico de resistência produzido no Brasil durante a ditadura militar brasileira foi um humor feito por homens que pleiteavam colocar em evidência a crítica a ditadura militar e uma proposta subversiva de resistência democrática.

Essa é a versão que se consolidou e que aparece em diferentes estudos históricos que colocam em pauta a atuação da chamada imprensa alternativa e, especialmente, do jornal como *Pasquim*, conhecido pelo seu caráter irreverente, e pela postura de liderança que assumiu no interior dessa imprensa alternativa. Pouco se fala sobre o humor misógino, homofóbico e racista do *Pasquim*, que mesmo se posicionando contra a ditadura militar, o autoritarismo e o moralismo vigentes, não mediu esforços para propalar um humor autoritário, moralista, homofóbico e racista, chancelando, desse modo, uma estrutura ideológica conservadora.

Essa foi uma observação muito bem colocada pela cartunista Laerte, em entrevista dada para a revista *Periquitas*, em que ela afirma que fazia esse tipo de humor e não se dava conta do que estava fazendo e que essa consciência só veio a tona posteriormente quando o poder da ditadura começou a se deteriorar e entrou na pauta política do período temas trazidos por outros agentes políticos.

Nesse processo de esquecimento ou de obliteração do humor produzido por mulheres, houve uma ressignificação do papel do humor gráfico na recente história política brasileira que colocou de fora o engajamento e a participação de um conjunto de cartunistas que atuou, por exemplo, nos jornais feministas e que trazia para o centro do debate não só uma crítica direta contra o autoritarismo da ditadura militar brasileira e dos grupos sociais que a apoiava, mas para o autoritarismo presente na estrutura social brasileira e que cotidianamente se expressava na vida das mulheres, seja na divisão sexual das atividades domésticas, seja na definição dos padrões normativos que deveriam reger as condutas femininas.

Um exemplo do que estou falando é o livro do Bernardo Kucinski, bastante consultado por quem estuda a imprensa alternativa no Brasil. O livro se chama *Jornalistas e Revolucionários* e nele ao autor tenta apresentar um panorama da imprensa alternativa brasileira entre os anos 1960 e 1980, fazendo um levantamento de mais de 150 títulos importantes para a época. Sua compreensão é que a imprensa alternativa foi a última manifestação de utopia no Brasil e que em comum esses jornais apresentavam o interesse no combate político e ideológico a ditadura. Entretanto, quando aborda a imprensa feminista o autor lista 06 títulos que são colocados como uma ala feminina dos alternativos políticos, sem se estender na análise de seus conteúdos e da incorporação do humor gráfico como recurso discursivo também em seu interior.

A esse respeito, Crescêncio (2016) sugere que provavelmente o autor não devia estar devidamente familiarizado com a complexidade do movimento de mulheres e feministas do período. Mas isso não descarta o fato de que a produção feminista, foi colocada de lado num estudo que até os dias atuais permanece como uma importante fonte de referência sobre a resistência da imprensa alternativa do período, enquanto parece ser impossível abordar o jornal *Pasquim* sem mencionar os cartunistas Jaguar e Millôr Fernandes, para ficarmos apenas em alguns cujas participações nesse periódico são verdadeiramente reverenciadas.

De fato, o humor gráfico foi o principal agente discursivo no interior desse jornal, apesar das importantes entrevistas, colunas, ensaios e artigos produzidos por intelectuais e artistas não menos importantes que Millôr e Jaguar. Mas quando se aborda a imprensa feminista, poucos mencionam ou analisam a participação da cartunista Ciça,² por exemplo, que colaborou no jornal *Nós Mulheres* (1976-1978) e, posteriormente, ficou 20 anos publicando diariamente em um dos jornais de maior circulação do país: a *Folha de São Paulo*, sempre pautando política.

Nós mulheres foi o primeiro jornal feminista a promover, ainda em 1977, “uma coluna de humor com a promessa de dar visibilidade a trabalhos com perspectiva feminista e cartunistas mulheres” (Crescêncio, 2016, p. 72), que só circulou nos números 4, 5 e 6. Nas oito edições desse jornal foram publicados 22 quadrinhos/charges/cartuns, sendo 9 publicados por mulheres.

Nesse jornal, Ciça brilhou com os quadrinhos “*Bia Sabiá*” que tematizava um assunto ainda hoje importante para os movimentos feministas: a divisão do trabalho doméstico por gênero. Tema ao qual a esquerda não dava crédito por defender a premissa que a pauta prioritária deveria ser a luta contra a ditadura. Para isso, o cotidiano de uma família de classe média foi tomado como local privilegiado de encenação das histórias protagonizadas pela ave Bia Sabiá.

²Cecilia Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto é paulistana, cartunista, escritora e jornalista. Colaborou nos jornais *Nós mulheres*, *Mulherio*, *Pasquim*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, além de outros jornais do exterior. Dentre seus personagens mais emblemáticos destaca-se Bia Sabiá, publicado no jornal *Nós mulheres* entre 1976-1977, *O pato* publicado na *Folha de São Paulo* entre os anos de 1970 e 1985 e, posteriormente, no *Jornal do Brasil*. Autora de 22 livros infanto-juvenis. Em 2009 publicou “*Pagando o pato*” pela LP&M Pocket.



Fig. 1 - Fonte: CIÇA. *Nós mulheres*. n. 2, São Paulo, set/out, 1976, p. 2.

Essa família de classe média era representada na imagem de pequenos pássaros inocentes que reproduziam nas suas vivências cotidianas, de forma quase banal, constrangimentos aos quais as mulheres são frequentemente submetidas. Pode-se presumir que se tratou de uma estratégia para despolitizar as histórias, afinal vivíamos sob uma ditadura. Mas também é possível argumentar que ao empregar esse sutil recurso, a artista expôs de forma didática um problema comum entre a maioria das mulheres, obviamente com uma ênfase diferenciada segundo a raça e a classe ao qual pertença, práticas cotidianas de opressão e de invisibilidade.

O tema da divisão sexual do trabalho doméstico, mais especificamente sobre o trabalho doméstico, esteve presente de forma incisiva nos debates promovidos, sobretudo, pelas intelectuais feministas marxistas as décadas de 70 e 80, seguindo dois esforços: caracterizá-lo como produtivo ou improdutivo (produtor ou não da mais-valia) e em articular a exploração do trabalho doméstico com a exploração capitalista do trabalho. Ao lado do debate sobre a divisão do trabalho doméstico por gênero e sua invisibilidade, as histórias de Bia Sabiá lançam luz sobre o machismo e a misoginia, ambos velados, mas ao mesmo tempo naturalizados, expressos nas práticas comportamentais cotidianas do personagem Heitor, que era o companheiro da protagonista Bia Sabiá. Em artigo publicado em 2019, analiso a participação de Ciça no *Nós Mulheres*, discutindo três aspectos que, a meu ver, assinalam a importância dos seus quadrinhos no interior daquela publicação.

O primeiro aspecto pontuado refere-se ao fato que as histórias de *Bia Sabiá* compreenderam 25% dos quadrinhos publicados no jornal. (Crescêncio, 2018), algumas vezes dividindo o editorial de abertura, como na primeira edição do jornal onde não figuram como simples ilustração do texto. Essa observação é importante para que não incorramos no equívoco, comum aliás, de abordarmos o humor gráfico como mera ilustração dos jornais. Nesse editorial, os quadrinhos de Ciça figuram como uma forma

imagética de pautar e participar da discussão central promovida pelo editorial, através de outros recursos narrativos, no caso os quadrinhos.

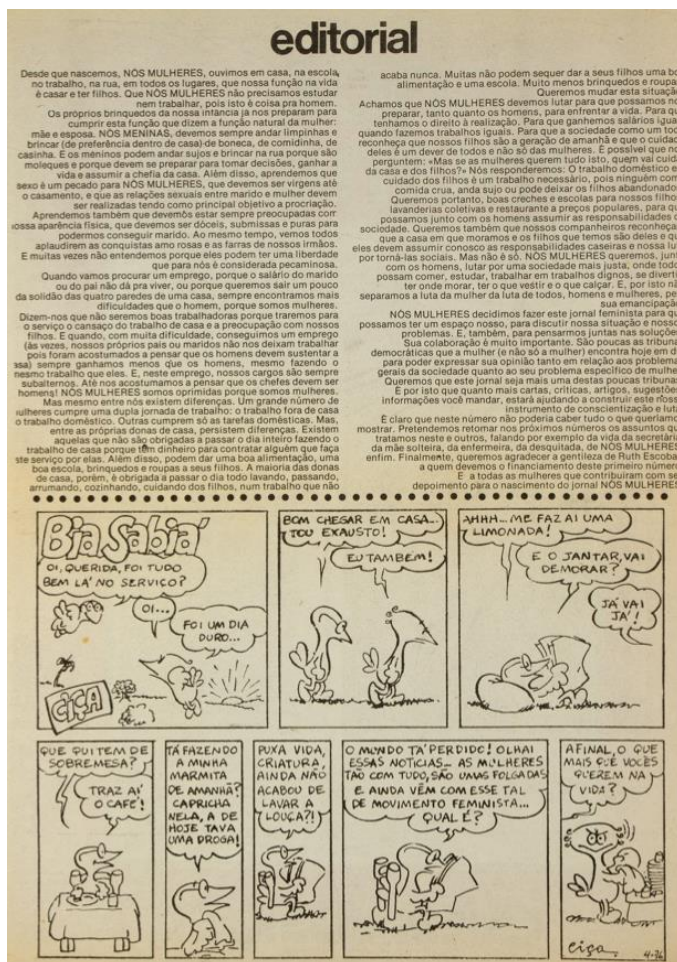


Fig. 2 - Fonte: CIÇA. *Nós mulheres*. n. 1, São Paulo, jun, 1976, p. 2.

A segunda questão a ser assinalada é a eleição por parte da cartunista das condutas comportamentais da classe média brasileira como alvo de sua análise. Assim, foi possível demonstrar como machismo e misoginia estão diluídos e misturados em práticas corriqueiras do nosso cotidiano.

Um terceiro ponto no que tange aos quadrinhos de Ciça publicados no jornal *Nós Mulheres*, é que tais quadrinhos expressam a primeira inserção do humor gráfico no interior da produção feminista nos anos '70/80, apesar das inegáveis limitações da época. Naquele veículo de comunicação, ao lado dos artigos, ensaios, matérias publicadas, o humor gráfico tornou-se um recurso importante para motivar o imaginário de suas leitoras e leitores, dando-lhes voz e dramatizando de forma inabitual e que, até aquele momento, parecia não ter maior significação a realidade vivida e um conjunto de experiências partilhadas por mulheres.

Finalmente, mas não menos importante, é relevante enfatizar que ao mesmo tempo em que fortalecia a crítica feminista sobre a naturalização dos padrões e estereótipos hegemônicos, Ciça focou em dimensões subjetivas e individuais dos grupo viventes daquele período histórico, ao abordar emoções e representações.

O aspecto crucial que envolve o humor gráfico feminista é a autorreflexão empregada como uma estratégia textual para proporcionar um efeito de distanciamento e de desfamiliarização com a realidade vivida, gerando condições para que este humor transcendesse o senso comum e adquirisse um caráter político. Por outro lado, o caráter auto reflexivo atuou como um exercício regenerador na medida em que vinha acompanhado também da dessacralização e da exorcização do medo.

A partir dessa sucinta exposição, defendo a premissa que na disputa de memórias e narrativas que envolve a produção do conhecimento histórico, sobretudo a que se desenvolveu no Brasil pós ditadura militar, houve a predominância de uma memória/narrativa bem específica - branca, heterossexual, masculina e representativa da classe média intelectualizada - e que dentre as memórias/narrativas que foram obliteradas, se destaca a narrativa e a luta da imprensa e das cartunistas feministas, assim como do empenho desse grupo para inserir na pauta das esquerdas as questões caras aos movimentos feministas, sobretudo a crítica as construções simbólicas e os sistemas de representações consolidados.

Por isso, é importante enfatizar que os jornais brasileiros feministas que circularam entre a ditadura militar e o período de redemocratização (1964-1988) também se mostraram atentos as questões políticas, sobretudo porque tinham uma compreensão mais ampla do político inserindo nesse espectro as relações sociais privadas e cotidianas. Foram três jornais que se destacaram nesse período: *Brasil Mulher* (1975-1980), *Nós Mulheres* (1976-1978) e *Mulherio* (1981-1988), embora dentro dos limites desse artigo tenha me explorado apenas o segundo. Divergentes no que tange a defesa do que entendiam como temáticas prioritárias a serem discutidas em seu interior, os três empregaram o humor gráfico como recurso para se aproximar das leitoras e viabilizar temáticas complexas e importantes.

Ao utilizar os quadrinhos como instrumento apto a discutir as formas plurais de opressão das mulheres, Ciça demonstrou ter clareza da importância que seu trabalho ocuparia na imprensa alternativa do período, assim como do potencial crítico que ele abarcava. Os quadrinhos feministas de Ciça funcionaram, portanto, como uma forma discursiva de se opor aos sistemas de dominação hegemônico, fazendo eco as demandas feministas. Nesse caso a luta se deu contra as exclusões e interdições impostas as mulheres na esfera social, política e econômica, permitindo também que se enxergue como tais exclusões e interdições reverberaram um processo de exclusão e interdição mais ampla e que envolve, de forma distinta, outros atores sociais que tentaram contornar – ou se desviar – a forma discursiva dominante.

Em geral, o alvo central contra o qual se dirige o humor feminista aqui analisado são as formas hegemônicas de opressão de gênero, raça e classe, por isso que entendo que ele estimula um riso emancipador e libertário, ou seja, capaz de se mostrar avesso aos sistemas de dominação e aos modos de sujeição vigentes. Por outro, aponta para vias alternativas de relações sociais e políticas, que alterariam as formas de organização sociais fundadas no patriarcalismo, se mostrando com um potencial revolucionário. Ao apostar na sublevação dos padrões e modelos sociais e morais estabelecidos, sobretudo aqueles voltados para as práticas e os padrões de comportamento das mulheres, bem como de qualquer forma de sujeição, seja de gênero, raça ou classe, o humor feminista se torna também revolucionário e político.

BIBLIOGRAFIA

CRESCÊNCIO, Cintia. L. Bia Sabiá em “o pessoal é político”: (re)invenção do político no humor gráfico feminista de Ciça (Nós Mulheres, 1976-1978). *Fronteiras: Revista de História*. v. 20, n. 35, Dourados, MS, jan/jun, 2018, p. 117 – 136.

CRESCÊNCIO, Cintia. *Quem ri por último, ri melhor*: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988). Tese (doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2016.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba. 2016. Tradução: Jessica Oliveira. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acessado em: 05 de dezembro de 2019.

LE GOFF, J. O Riso na Idade Média. In: Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

NOCHLIN, Linda. Por que não Houve Grandes Mulheres Artistas? SP: Edições Aurora, 2016.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Derrisão e ironia cínica no humor contemporâneo: os limites entre o politicamente incorreto e o incorretamente político. *História* [online]. 2014, vol.33, n.2, pp.470-488.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Outras mulheres, outras condutas: feminismos e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres. v. 21 n. 39 (2019): ArtCultura.

SALIBA, Elias Thomé. Treze Obras para conhecer a história cultural do humor. In: FARIA, J. R. (Org.). *Guia Bibliográfico da FFLCH-USP*. v. 1, São Paulo, 2016. p. 19-24.

WOOLF, Virginia. Um Teto todo Seu. SP: Ed. Tordesilhas Livros, 2014.

A CONVENIÊNCIA DA CULTURA VISUAL NA PRODUÇÃO DA MEMÓRIA E DA POLÍTICA NO BRASIL: Reificação, Pós-verdade e Pós-fotografia¹

Sergio Luiz Pereira DA SILVA²

Resumo: Esse texto apresenta uma reflexão sobre a conveniência da cultura visual e sua função crítica no processo de evidência da memória social e política. Seguindo uma linha de reflexão sociológica interdisciplinar, que se funda na fronteira entre os estudos visuais e os estudos culturais, procuramos refletir sobre as novas configurações sociais e mecanismos de controle e poder da presente cultura visual. Esses mecanismos, na verdade funcionam como dispositivos de relações de poder muito em voga nos dias atuais. São esses: a) o papel da imagem técnica nos processos de reconhecimento social das identidades políticas e; b) o dispositivo imagético dessa imagem técnica ligado a criação de identidade e memória. A produção fotográfica e a hipervisualização massiva na esfera pública das redes sociais têm se constituído como um dos principais dispositivo de poder cultural e tem proporcionado, por meio de uma linguagem visual, uma colonização da opinião pública. Com isso, desenvolvemos uma reflexão crítica que visa mostrar, como o processo de aceleração dos usos da fotografia é transformado em dispositivo de poder, dentro de uma nova lógica de operação da indústria cultural, a partir da qual a pós-fotografia e a pós-verdade tende a reificar e alienar a conscientização das relações sociais no cotidiano da cultura visual da sociedade Brasileira.

I. INTRODUÇÃO

Partiremos do campo da filosofia, para analisarmos, de forma reflexiva e crítica, os conceitos em questão, pós fotografia, cultura visual, memória e política. Porém, de antemão não podemos criticamente falar sobre a pós-fotografia sem falarmos do que a antecede, que é a própria fotografia, seu surgimento, sua linguagem e seu campo interdisciplinar. Da mesma forma não podemos tratar a cultura visual, política e memória sem os seus referentes conceituais fundamentais assim como as relações desses conceitos com o aspecto de conveniência no campo mais amplo da cultura.

O termo fotografia, apresenta um amplo espectro de abordagem, ele é muito amplo e possibilitou que fosse difundida várias análises tendo como pano de fundo o referente e o real, a indexalização e suas novas formas de remetermos a imagem a um plano autônomo da realidade, etc. Da mesma forma, a cultura é um termo ainda mais amplo,

¹ Esse texto foi apresentado em 2019 na conferência de encerramento do Colóquio da Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na França – APEB-FR.

² Sociólogo e fotógrafo, professor associado III do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

que é carregado de significados e tem muito mais referência conceitual, dependendo da perspectiva teórica.

O nosso problema de análise é inferir uma sustentação crítica em relação as mudanças processuais provenientes da cultura visual, na esfera pública eletrônica, crítica proveniente de um fetiche dos artefatos visuais dessa cultura em questão.

Essa é uma questão que nos surge com o advento da hipermodernidade, e de todo o seu processo de mudança frente as novas condições materiais de produção da sociedade contemporânea. Essas mudanças criam novas contradições no modo de desenvolvimento do capitalismo atual promovendo transformações no plano das relações sociais, culturais, políticas e estruturais, sobre as quais incidem os mais altos câmbios das tecnologias e sua forma de alienação globalizada. Argumentamos que esse novo processo de alienação social é reforçado com a ajuda do fetiche das imagens técnicas da fotografia nas relações sociais, na medida em que há um distanciamento entre a imagem, seu produtor e o produto como mercadoria, com valor de uso e de troca, tanto de forma simbólica como de forma material.

Nossa premissa básica é que as imagens técnicas e pós-técnicas, na cultura visual globalizada, têm funcionado como elemento de reificação com poder de estabelecer cada vez mais um distanciamento entre o real e o humano, do ponto de vista ontológico. Por ontologia, entendemos a forma de interpretação da metafísica que aborda a natureza do real sobre o ser, a partir da qual a existência do gênero humano de vida se faz existir. A ontologia do ser social (Lukács, 2003, 2011, 2018) trata do ser humano do ponto de vista crítico, com base na sua capacidade subjetiva de produzir consciência e coisas materiais e simbólicas, com base nessa natureza comum que está presente em todos.

A questão que destacamos é que as imagens, dentro desse contexto de cultura globalizada, não possuem esse poder de autonomia propagado pelas ideologias comuns presente na cultura visual. Elas são produtos com valor de uso e de troca, assim como possuem também um valor de exposição, pelo seu caráter de reprodutibilidade técnica, como afirmou Benjamin (1996) que só foi possível pelas mudanças tecnológicas promovidas com a modernidade promovido no século XIX. A fotografia e o cinema, que são produtos visuais que se propagam como fenômenos reprodutivos dentro da cultura visual como mercadoria com valor de uso, de troca e de exposição, que sofreram mudanças significativas, que consideramos ser câmbios pós-processuais de pós-produção, no contexto da sociedade hipermoderna, qual estamos vivendo.

De acordo com esses câmbios, entendemos que os fenômenos conhecidos como pós-fotografia dentro da atual cultura visual, são resultados de um processo de transformação pós-produtivo que tem provocado um outro fenômeno muito marcante nas relações sociais, que é o fenômeno da reificação cultural do modo de vida cotidiano das sociedades, periféricas e centrais, no contexto global.

A pós-fotografia assim como a cultura visual é resultante dessa hipermodernidade e todo o seu poder de inferência direta e indireta nas relações sociais, tem um caráter ligado a questão ontológica do ser social e sua inevitável relação com os processos de reificação.

Por outro lado, essa ontologia marcada nesse ser se projeta nas formas estéticas de visibilidade dessa cultura visual. Nesse caso, deixamos de antemão exposto que os conceitos de ontologia e estéticas irão nortear nossa análise crítica sobre a cultura visual. E partiremos das discussões estéticas e ontológicas com base em Lukács (2003, 2011, 2018) e Adorno (2012), para não restar dúvida sobre os nossos interesses críticos.

A estética, como forma de percepção na arte visual é um caminho que nos leva a ontologia, no qual a criação como expressão da liberdade incide no ser, sua imagem e suas dimensões políticas, como nos cita Lukács (2003, 2018). Esse ser, ao mesmo tempo visual, fotográfico e pós-fotográfico, é fruto de uma imagem técnica e pós-técnica, que agora na hipermodernidade se transforma em uma espécie de síntese dialética que resulta numa imagem fetiche, dentro dos novos processos de alienação visual globalizado.

Partimos do conceito Imagem Técnica (Flusser, 2002, 2008), para definirmos o lugar conceitual da fotografia e sua ontologia estética. Flusser (2002) apresenta a fotografia como um processo de operação programada, no qual o ser fotógrafo (operador) e o objeto fotográfico, cena decodificada em imagem técnica, é uma operação estética programada, no qual a ontologia deve ser dimensionada, como parte da criação estética.

A partir desta questão ampliamos o nosso foco de análise para discutirmos a questão da cultura visual e seu processo de hipervisualização (Virilio, 1994) dessa imagem técnica, no qual o homo-imago (Fontcuberta, 2016) é um referente reificado por esse processo agudo de programação visual do capitalismo eletrônico vigente. Na cultura visual, o processo de programação fotográfica da imagem digital visual é determinado pelo caráter de hipervisualidade da mensagem visual. Argumentamos que o conceito de hipervisualidade, como define Virilio (1994) transforma o nosso modo de ver programado pela imagem técnica, na modernidade, em uma espécie de hipervisão nessa alta modernidade que vivemos nos dias atuais, marcado pela reificação da consciência visual, como nos afirma Lukács (2003, 2011).

O homo imago, vive para a estética e consumo visual no qual sua ontologia se forma nos modos da cultura visual, onde se pronuncia afirmações do tipo, fotografamos e somos fotografados logo existimos.

SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICA, MEMÓRIA E ONTOLOGIA

Deixemos evidenciado desde já, que as referências para nossa análise vão transitar de forma transversal por conceitos e fronteiras disciplinares, buscando analisar fenômenos culturais como processos de atividade da consciência social contemporânea. A exemplo

disso, os conceitos de fotografia e cultura visual serão vistos assim como fenômenos que estão diretamente ligados a consciência da atividades do olhar, como ação de uma consciência visual e cultural subjetivada.

Segundo Adorno (1970), a subjetividade, condição necessária ao fazer da arte, não é uma qualidade estética em si, a subjetividade se torna elemento da estética quando se objetiva no objeto artístico. “*A estética contemporânea é dominada pela controvérsia sobre sua forma objetiva e subjetiva*” (Adorno, 1970).

Lukács em certa medida corrobora essa premissa defendida por Adorno e afirma que a consciência estética deriva da arte, em especial da arte materialista. Para Lukács (2003), a história da consciência estética tem a função de retirar os sujeitos do processo reificador de alienação social. Segundo sua perspectiva, a consciência dos sujeitos de classe está determinada pelos mecanismos de alienação da sociedade capitalista e seu modo de reprodução, cultural, estético, econômico e político da sociedade burguesa. Para Lukács, a “consciência”, quando reificada, é tratada como coisa, mercadoria alienada. A consciência segundo ele tem que está associada ao processo criativo intersubjetivo para produzir liberdade e assim despertar a ontologia do ser político através da arte e das formas de lutas sociais modernas. Por outros caminhos epistemológicos, Benjamin (1996) e Lukács (2003) corroboram as mesmas premissas.

No que diz respeito a fotografia, como um artefato estético da modernidade, Benjamin (1996) afirma que ela deve ser considerada como um processo de ação e consciência estética que tem um papel político como arte reprodutiva. E por esse motivo, essa consciência estética pode se desdobrar em formas de ações revolucionárias na modernidade. A fotografia do ponto de vista estético e ontológico, funciona como uma forma subjetiva de inconsciente ótico (Benjamin 1996) que se traduz como ação de consciência política testemunhal da história. Tanto a fotografia quanto o cinema, são na visão benjaminiana um objeto de arte e ao mesmo tempo um modo de fazer história e política, pelo seu poder de projetar uma consciência imagética da luta de classe. Com isso, a fotografia pode se traduzir numa estética da reprodutibilidade documental e testemunhal, funcionando assim com um propósito político e artístico.

Mas, mesmo com essa configuração a própria fotografia (re)significa e (re)contextualiza esse caráter testemunhal e documental proposital desse inconsciente ótico. Como afirma Barthes (1980), a fotografia na condição de artefato visual do passado, é, no presente um “*isto foi*” do passado, mas ela se transforma numa significação imagética da experiência vivida, na qual a imagem tende a se agarrar ao seu referente simbólico. A questão é que para Barthes assim como para Benjamin a foto dá a experiência passada, é um referente visual presente. Isso pode constituir uma forma de ler o passado com os olhos do presente, dando a esse passado uma referência visual que pode fazer acionar memórias e experiências de significados ontológicos da história.

A intercessão entre fotografia e memória, tem um caráter transdisciplinar e visa contribuir para a compreensão da transposição de limites epistemológicos e metodológicos entre as áreas que definem cada um desses campos de saber e de poder, dentro do aspecto histórico. A fotografia é vista como captura testemunhal e seletiva do olhar e se inscreve no campo de saber/poder da memória. A memória por sua vez, é um processo de seletividade de lembranças e experiências sociais de saber e poder, que se inscreve no campo de identidade histórica.

Por outro lado, o contrário também é possível, tanto a memória quanto a fotografia estarem inscritas em uma relação do campo da imaginação, ficção, invenção, etc. Pode-se atribuir significados imaginários a fotografia e a memória de acordo com as objetivações que se fazem presentes na interpretação imaginativa e subjetiva relativas à faculdade do juízo, como afirmou Kant (2012). Por esse motivo, cabe sempre um certo grau de questionamento no processo da interpretação da memória enquanto artefato visual da fotografia, na sua dimensão crítica estética.

A fotografia é um misto de vivência e evidência, assim como também é um processo de testemunho e criação. Essas características presentes nas fotografias, seja qual for sua natureza, nos leva a compreensão de que a fotografia é uma ação social do olhar que resulta na produção de testemunhos e memórias visuais.

Parafraseando Pedro Meyer, fotógrafo de nacionalidade espanhola, radicado no México, “*fotografamos para lembrar*” ou podemos ampliar sua assertiva complementando que fotografamos para, dentre outras coisas, ocultar o que não queremos no referente da imagem, e com isso transformamos a fotografia em uma ação social seletiva do olhar que oculta ao apresentar.

A fotografia com isso, pode também nos oferecer um certo sentimento de memória e identidade, com o qual podemos produzir um certo sentimento de pertença, a medida em que a superfície da imagem fotográfica, em tela ou papel, nos remeter a evidências do “eu” de experiências passadas, transformando a foto num “*isto foi*” com o qual eu me identifico, como afirma Barthes, ao se referir ao caráter identitário da fotografia, “*Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.*” (Barthes, 1980, p.25).

Relativo a essa questão, os conceitos de *punctum* e *studium* desenvolvidos por Barthes (1980) evidenciam a sua singularidade e nos serve como elemento de leitura para decodificarmos mensagens presentes nas imagens fotográficas passadas e seus referentes identitários.

Com isso, uma fotografia não é meramente um conjunto de coisas relativa à imagem; ela é o seu todo, ou seja, a própria imagem técnica envolvida em seu contexto. Essa relação está presente na função epistemológica do *studium* e do *punctum*, que faz com que a fotografia oculte ao mostrar e mostre ao ocultar, o que configura uma espécie de dialética

estética subjetivada pela ação social do olhar do fotógrafo (Barthes, 1980).

A fotografia é um tipo de arte que se transforma pelo seu valor de exposição, “*Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função da arte se transforma.*” (Benjamin 1996, p.171) em fazer político. Essa transformação relativa a fotografia, passa ter uma função política de transformação social, operando na consciência da classe trabalhadora. A esse respeito, Benjamin reconhece o poder da fotografia do cinema de Chaplin como um instrumento político de transformação, assim como reconhece no cinema de Walt Disney, uma função mimética e reificante que aliena a consciência social.

Tanto Chaplin como Disney reconhecem o valor de exposição que seus trabalhos possuem e a influência que a imagem técnica, dos mesmos, produzem sobre o comportamento social. Eles fazem parte de uma indústria de cultura da imagem massificada e com isso produzem uma arte massificada. Ou como afirma Adorno (2002), uma arte reificada da indústria cultural de exposição ideológica para a massificação da consciência.

O valor de exposição da fotografia, tem um caráter ontológico, onde a consciência do ser é representada em sua imagem e não reificada como coisa. Nas palavras de Benjamin,

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. (...) A aura acena pela última vez na expressão fulgaz de um rosto (...). (1996, p.174).

Assim, podemos afirmar que no retrato se insere a ontologia visual do referente humano, na técnica reprodutiva da qual é feita a arte fotográfica. Aqui o conceito de “*aura*” discutido por Benjamin se aproxima do conceito de *punctum* discutido por Barthes, ambos se caracterizam por uma singularização de evidência da imagem técnica da fotografia em sua totalidade.

Partimos quase sempre da suposição de que a fotografia é uma evidência com um referente, seja como tentativa de retratação da realidade ou invenção de uma nova realidade visual, seja como documento testemunhal ou expressão de arte, essa evidência referenciada da fotografia é sempre algo que foi, que existiu num passado e que nos serve como artefato de um instante vivido.

Isso era bem mais claro no período da fotografia analógica, mas não deixa de ser verdade com o advento da fotografia digital, através dessa cultura visual, dentro de um processo massificador da cultura globalizada, ou seja, a cultura como recurso de produção, circulação e consumo, conveniente aos nossos dias como afirma Yúdice (2006) e sobre a qual afirmamos surgir a cultura visual.

Essa evidência cultural e testemunhal da fotografia trata sempre de se entender o artefato fotográfico como um elemento de documentação material, uma cultura material, que é arquivada em forma de películas fílmicas, arquivos digitais ou papel. Reiterando mais uma vez a afirmação de Barthes (1980), a fotografia trás sempre presente, como referência, sua realidade impregnada na imagem simulada, que jamais se separa do que ele representa. Na foto haverá sempre um referente da imagem colada a ela, seja essa analógica ou digital dentro dessa cultura material.

A DOXA IMAGÉTICA NA CULTURA VISUAL: pós-verdade e insegurança ontológica.

Em tempos de cultura visual nessa alta modernidade, a crença na razão técnica e na imagem que essa razão propaga não é algo meramente alegórico. A imagem e seu poder de manipulação informativo se traveste de novas formas de ideologia, como veremos com o conceito de pós-verdade.

Desse modo, o poder de reificação da consciência social nessa cultura visual, ajuda no processo de coisificação dos sujeitos e suas representações imagéticas. A crença nas imagens e no seu poder de hipervisualização, a partir da cultura visual, eleva o nível de insegurança ontológica, a partir da qual os sujeitos estão perdendo a capacidade de tomarem consciência da realidade e com isso o posicionamento crítico sobre as informações nessa alta modernidade. Contingência, incerteza, ambivalência, e liquidez promovida pelas consequências perversas da alta modernidade, como nos afirma Giddens (1991) e Baumann (1998, 2000) são características das formas de alienação reificada dos sujeitos, nesse processo super dimensionado da alta tecnologia da cultura visual, no qual se ancora a pós-verdade.

A cultura visual é um dos efeitos desses avanços tecnológicos e superdimensionados promovido pela superestrutura social dessa alta modernidade. E os elementos constitutivos relativos a essa cultura, transforma a imagem em dispositivo de manipulação das emoções subjetivas assim como manipula a própria verdade a partir do domínio estético que a imagem técnica tem com o seu poder de circulação acelerado na mobilização da opinião pública.

A transformação do dispositivo da imagem técnica em evidência estética do discurso da verdade (mesmo que a imagem não seja verdadeira), faz a fotografia se aproximar do conceito de pós-verdade, definido pelo *Oxford Dictionary*. Este conceito, tão em voga nos dias atuais, se serve das imagens para mobilizar emoções a partir de valores e crenças subjetivadas, que necessariamente se sobressaem causando um grande impacto nas percepções coletivas. O conceito de pós-verdade pode ser lido também como uma nova forma de alienação e reificação da consciência, citado por Lukács, como veremos mais a frente nesse trabalho.

O que existe como pós-verdade aliena o que existe com evidência da imagem. Nesse contexto, a pós verdade presente nos dispositivos da cultura visual nos impacta emocionalmente, nos mobilizando a tomar posições a partir de crenças e valores compartilhados que estão associados a contextos de verdades que não existem, mas que são auxiliados pela presença da imagem, nas mensagens circuladas na esfera pública eletrônica da internet. O que se vê como fato é *fake* que se replica como mensagem a ser consumida como verdade. A pós verdade é uma reificação dentro da cultura visual. Logo mais adiante voltaremos a apresentar o conceito de pós-verdade e seu poder alienante de reificação da consciência nessa alta modernidade em que vivemos.

Mas, por enquanto, nos manteremos preso ao conceito de modernidade, que foi o momento em que se inventou a fotografia e um modo de ver técnico que é esteticamente determinado pela moldura do olhar, ou seja, *frame*, assim como determina a nossa centralidade visual. A centralidade do olhar e seu poder de percepção centraliza a cultura visual no ocidente e é fruto também dessas tecnologias que incidem sobre os modos de ver o mundo. O modo de visão da fotografia é consequente dessa forma moderna de ver o mundo. Essa forma técnica determina o enquadramento e a percepção da consciência visual, preconizada por Benjamin (1996), com base no que afirmamos anteriormente sobre o inconsciente ótico.

Podemos inclusive demonstrar o valor de identidade estética desse inconsciente ótico, pela forma como o dispositivo câmera formata objetivamente o nosso olhar, a medida em que vemos através de um quadrante a seleção do real, que escolhemos para fotografar através da lente objetiva. Não é à toa que as lentes fotográficas são chamadas de objetivas, elas objetivam e centralizam o foco dos nossos olhares.

As formas do visível guiadas pelo olhar, através da objetiva, é resultado do enquadramento da visão que passa a ser modo programado, seletivo e binário de incluir e omitir o visível. Essa operação programada é realizada pelo operador humano como nos fala Flusser (2002) e Barthes (1980).

Esse operador, como fotógrafo que manipula a lente e o seu poder de foco, oculta expondo e expõe ocultando numa relação dialética entre o *punctum* e o *studium* como citado por Barthes (1980). O mostrar e o ocultar é uma espécie de alienação da imagem em relação a realidade, transformando a fotografia numa espécie de fetiche de realidade reificada como coisa a ser vista. Podemos com isso argumentar que a fotografia é um fetiche da modernidade, no sentido de que o artefato visual da fotografia é uma alegoria do real, que se transforma em objeto pela em imagem técnica.

A fotografia de fato é uma invenção da era moderna, que surgiu pelos idos de 1820, quando Niepce, realizou seus primeiros registros seguido por Louis Daguerre, ambos conseguindo fixar imagens em superfícies fotográficas. O poder de registrar da fotografia no século XIX, surgia como prótese visual dessa modernidade, ou como bem diz Fontcuberta (2012), a fotográfica surgiria como um mecanismo ortopédico da consciência

visual moderna, que passava a ditar a ação social e centralizada do olhar através de imagens.

Começava-se aí a demonstração, através de imagens técnicas, evidências de uma realidade histórica, retiradas de recortes seletivos do olhar sobre o real. A fotografia se transformava assim, em artefato visual de prova e testemunho do real.

Voltar a autores clássicos sobre o tema é sempre importante, nesse caso voltemos a Barthes (1980) que afirma que a fotografia é o registro de algo que passou e que só seria possível porque a partir dali o olho humano tinha uma prótese visual estética, que com base na fotografia instaurava um procedimento ético do olhar, a medida em que produzia verdades visualizáveis e, até aquele momento, incontestáveis. Fontcuberta concorda com Barthes (1980) e com Benjamin (1996) afirmando que na era moderna “*a fotografia tornava-se assim uma ética da visão*” (Fontcuberta, 2012, p.12) a partir de um inconsciente ótico.

A concepção daquele momento inaugural da fotografia, tanto para Niepce ou Daguerre, a fotografia já surgia como uma espécie de verdade posterior da realidade, criada por uma escolha consciente do olhar fotográfico, causando um impacto forte na formação e transformação da opinião pública parisiense e logo em seguida toda a Europa. Nesse sentido, a fotografia nasce com um propósito de verdade autônoma de grande impacto. Ela em sua origem não faz parte de um discurso alienante, ela é um processo de coisificação da imagem do real, através da manipulação técnica. A imagem fotográfica, impressa pela primeira vez no século XIX, causou um impacto, sobretudo emocional, na sociedade europeia de forte influência na opinião pública na modernidade.

Agora na alta modernidade dos nossos dias, o impacto da imagem é bem mais forte sobretudo se tratarmos o *modus operandi* do conceito da pós-verdade presente na fotografia, que é utilizado com fins ideológicos de reificação da consciência, através do conceito de pós verdade.

O termo pós-verdade, segundo *Oxford Dictionary*, se classifica como um substantivo que relaciona ou leva a denotar alguma circunstância sobre as quais fatos objetivos e reais têm menos influência, relevância ou valor que as crenças ou valores pessoais. Nesse sentido, a influência da pós-verdade na opinião pública, apela para o crédito dado aos *fakes*, (mentiras propagadas nas redes com conteúdo imagético, audiovisual e textual que tem por finalidade a manipulação ideológica da opinião pública na internet) na medida em que tais apelos acionam o circuito das emoções e sentimentos de crenças subjetivas, visões de mundo, idiosincrasias e valores subjetivados dos indivíduos. Na pós-verdade as emoções provocadas pelas imagens valem mais que as palavras que explicam a imagem e assim, as imagens valem mais que a própria verdade.

Nessa alta modernidade, os sujeitos reificados pela experiência estética da imagem e pela imagem não tomam consciência do valor de verdade associada a mensagem imagética e

com isso reificam sua consciência visual na reprodução das mensagens. Nesse caso, a experiência estética da imagem calcada no imaginário dessa cultura da informação visual, inibe a função crítica da consciência social e da ação consciente do olhar. Isso fica bem claro na máxima reificada que se diz comumente nas redes sociais que as imagens valem mais que as palavras. Imagem e palavra no contexto da pós-verdade promove uma ambivalência desconexa. O discurso ideológico da pós-verdade (manipulação da emoções públicas) é uma forma de representação sobre o real manipulado, que se expressa num fluxo de exaltação efêmero, condensados numa espécie de gozo estético da cultura visual, que é realizado pelos modos e “*exercícios do ver*” como bem analisado por autores do campo dos estudos culturais como, Martin-Barbero e Ray 2001; assim como analisado pela sociologia simbólica de Bourdieu (1997) em seu estudo sobre a televisão.

A fotografia como uma imagem técnica, dessa cultura visual e digital, em certa medida, ajuda nesse processo alienante de pós-verdade, no seu sentido estético e ideológico, a medida em que as percepções visuais leva-nos a acionar um circuito emocional através da imagem. Assim, a pós verdade age num presente instantâneo, mantido pelo nosso olhar fixo em telas e monitores, numa forma de culto da simultaneidade da informação visual. A presentificação da imagem técnica digital é descontextualizada e emite, a todo instante, projeções de imagens que nos impossibilita um mínimo de noção crítica sobre o que vemos. Ao vermos imagens *fakes*, imaginamos fatos e nos sensibilizamos ao ponto de tomarmos posições políticas, motivadas por valores e crenças.

As imagens relativas a pós-verdade na cultura visual, tem em certa medida o poder de acionar a nossa *doxa* Imagética, compreendendo a *doxa* a partir dos gregos, que nos explica que tal conceito está associado a valores emotivos que nos leva a tomar posição, sem o uso fruto do benefício da reflexão e da racionalidade política. Com a *doxa* perdemos o nosso senso crítico.

A *doxa* é assim visto pela filosofia como um conjunto de juízo de valor que a sociedade cria em determinadas circunstâncias históricas, partindo da suposição de que tais juízos são verdades ou evidências de verdade, mas não passa de crenças ingênuas desprovidas de substância de verdade e conhecimento válido, por um pressuposto de racionalidade.

Tratando-se de redes sociais por exemplo, diríamos mais objetivamente que a *doxa* imagética como pós verdade, na cultura visual, suscita emoções e esses sentimentos emocionais, em tempos de incertezas identitárias, ambivalências políticas e fundamentalmente contingências econômicas e sociais, são mobilizadoras de circuitos afetivos dos sujeitos desprovidos de consciência crítica e reificados na cultura visual.

Devemos considerar aqui que as redes sociais são de fato, nos dias atuais, a nossa esfera pública em versão eletrônica, na medida em que vivemos uma prática política e cultural nessa esfera digital, websites, aplicativos, etc.

O conceito de esfera pública aqui é cunhado pelo argumento Habermas (1984; 1992), o qual ganha novos contornos de efetivação da relação público e privado, ou seja, nessa esfera pública eletrônica e digital da redes o privado se torna público com o intuito de provocar mobilizações emocionais no conjunto da opinião pública e o público é apropriado e utilizado privadamente nas relações de apropriações de sentidos que resultam em ato de influência política de natureza alienante. A exemplo dos *fakes* carregados de imagens técnicas, propalados por governantes como o presidente brasileiro Jair Bolsonaro, através do *twitter* e *instagram*, mobilizando emoções e comoções de grupos que compartilham e defende sua *doxa* imagética, desprovida de ética e verdade.

Dentro desse contexto, a fotografia tem contribuído imensamente para a propagação dessa pós-verdade que tem causado um impacto desastroso na opinião pública. E seguramente podemos afirmar que essa prática teve início com as mobilizações das ocupações durante o ano de 2013 no Brasil, a reboque do que vinha ocorrendo durante a Primavera Árabe!

Vejamos os exemplos do papel da fotografia nas redes sociais durante as mobilizações de junho de 2013 no Brasil, também conhecidas como as jornadas de junho, que resultou num amplo processo de despolitização crítica da esfera pública e desmobilização política de um segmento de atores sociais, que passaram a ser criminalizados, a exemplo dos movimentos sociais urbanos e rurais no Brasil.

A memória política que temos das imagens fotográficas daquele momento de “turba” em junho de 2013, é a de um gigante alienado e despolitizado, que foi acordado pelo barulho turbulento das ruas no Brasil. A reprodução e compartilhamento das imagens das ruas naquele momento causava um impacto nunca antes visto na história da mídia brasileira, sobretudo porque naquele momento, a mídia tradicional estava sendo brutalmente atacada, tendo inclusive seus veículos de cobertura jornalística atacados e incendiados.

Fotografias e vídeos de ataque a jornalistas podem ser acessados em várias redes sociais a todo momento, e se argumentava que a verdade das ruas, presentes nas imagens das redes sociais, eram a verdadeira imagem da indignação popular que naquela altura da história do Brasil se revoltava espontaneamente contra as instituições tradicionais do que se convencionou chamar, no clamor das ruas, de “velha política”.

Logo, bandeiras partidárias, carros de emissoras de televisão, veículos públicos, dentre outras coisas públicas, eram destruídos sistematicamente e incendiados na frente das câmeras fotográficas e celulares de milhares de manifestantes que ocupavam as ruas.

Naquele momento, a fotografia seria um dos poucos, se não o mais relevante, testemunho de uma ação política das ruas que viria a se transformar numa experiência de memória social compartilhada que defasou a legitimidade institucional da política no Brasil. A realidade da imagem presente nas redes sociais, valeria mais que qualquer palavra de qualquer analista político, por mais reputado que esse pudesse ser.

Fotografias e vídeos digitais eram apropriados para todos os fins e se transformavam em pós-verdades que emocionavam as consciências civis da sociedade. As imagens produzidas nas ruas produziam informações numa espécie de jornalismo espontâneo, qual não se fazia necessário a confirmação das fontes. As mensagens e os referentes das imagens fotográficas circulavam livre e serviam a diferentes propósitos. O *slogan* era “sai do face e vem pra rua” posta imagens no face. E nesse sentido uma mesma imagem poderia servir a diferentes propósitos, de esquerda ou de direita. E como se pode ver logo em seguida, servia sobretudo a ideólogos fascistas brasileiros que a partir dali, ancoravam suas pós-verdades na propagação de discursos de doutrinação de muitos grupos na internet.

O conjunto dessas imagens das jornadas de junho no Brasil, configuram hoje um conjunto de experiência de memória, ou seja, um *Corpus* visual que faz parte também da cultura política do país. E nos leva de certa forma a entender como a chamada nova política, que na verdade é a mesma velha política hoje no Brasil, se beneficiou desse legado de pós-verdades das redes sociais se sobrepondo aos canais institucionais do estado e ao legado institucional da democracia e a sua ordem jurídico/política. A exemplo disso, hoje um país como o Brasil é governado através de redes sociais, nos moldes como o faz *Donald Trump* nos EUA.

A *mimese*, nesse caso é um exemplo tosco no qual a prática da pós-verdade se utiliza da cultura visual, como mau exemplo de ação política que se presta a alienação dos atores sociais no espaço público. A pós-verdade tem um caráter de alienação dentro do processo da cultura visual, que deixa os indivíduos alheios a própria noção de verdade provocando com isso uma reificação da opinião pública.

A alienação da pós-verdade está ligada ao modo de produção da informação reificada. Nos valem aqui do conceito de reificação a partir de Lukács (1969; 2003; 2018) qual define o conceito como uma transformação subjetiva da experiência humana produzida pela forma como a força produtiva do capitalismo atua no caráter da consciência dos sujeitos. Nesse caso, a força produtiva das mensagens nessa sociedade da informação, promove uma reificação da consciência crítica, diminuindo a capacidade de reflexão pelo volume massivo de mensagens e informações nesse processo de cultura visual, com base e através de *fakes news*! Os *fakes news* são pós-verdades que, dentre outras coisas, promovem uma memória política alienada, reificada e coisificada, que se cristaliza no processo efêmero de hipervisualidade da cultura visual.

Se como afirma Noberto Bobbio, em termos de uma memória política, que nós somos o que lembramos, como nos cita Fontcuberta (2010) isso pode ser um grande problema, quando o que lembramos, muitas vezes são *fakes* carregados de imagens que não correspondem a uma experiência ontológica fundada na verdade, e sim montagens falsas de imagens criadas e apropriadas que são emitidas por dispositivos óticos no circuito da cultura visual.

Em tempos de pós-verdade, já não mais se fotografa para lembrar, como citado por Pedro Meyer nas linhas iniciais desse trabalho, mas fotografa-se para omitir a verdade e com isso manipular emoções e opiniões causando um impacto sensorial de realidade no imaginário contemporâneo. Ainda segundo Fontcuberta,

Tanto a nossa noção do real, quanto a essência de nossa identidade individual, dependem da memória. A fotografia, portanto, é uma atividade fundamental para nos definir, que abre uma dupla via de acesso para a autoafirmação e para o conhecimento. (2016, p. 38).

É importante afirmar que lembrar, significar selecionar o que esquecer, ou poderíamos também afirmar com base no conceito de reificação e alienação, que o “lembrar” e o “esquecer” dessa memória, produzida pela fotografia na cultura visual, é um processo de alienação da consciência sobre a experiência ontológica, no processo de construção e reconhecimento da memória.

A pós verdade é uma alienação da consciência visual logo, uma reificação da memória e da experiência dentro desse processo de cultura visual que só é possível com o advento da pós-fotografia.

POS-FOTOGRAFIA, REIFICAÇÃO E ALIENAÇÃO: o papel da memória política e do ativismo visual na tomada de consciência política.

O conceito de pós-fotografia é definido como o fenômeno de hipertrofia do uso da imagem na internet com base na interação das redes sociais. Esse processo de hipertrofia está diretamente fixado ao que discutimos linhas acima sobre a cultura visual. A hipervalorização, hiperexposição e hipervisualização de imagens está diretamente ligada à nossa incapacidade consciente de absorver tal volume de informação dentro dessa cultura visual. A forma como o senso comum lida com as razões práticas, segundo Bourdieu (2008) é incapaz de produzir um senso reflexivo e minimamente (?) crítico no que tange conhecer e ter consciência dessa hipertrofia visual.

Há um paradoxo entre a experiência visual superdimensionada e a falta de capacidade cognitiva em lidar com tantos artefatos visuais disponíveis e um conhecimento crítico sobre eles. Paul Virilio (1994) já apontava quanto a isso. O poder que a cultura visual vem adquirindo, dentro de um plano geral da cultura, se consolida pela *hipervisualidade* como afirma Virilio (1994). Tudo no mundo conectado em rede é feito para ver e ser visto e reproduzido imageticamente na esfera do consumo simbólico e material. Essa hipervisualidade sensorial é uma fábrica da presentificação instantânea de um mundo visual reificado, entendendo o quanto essa reificação é em certa medida alienante e promotora de um culto a simulação da imagem.

A imagem digital capturada em alta resolução e manipulada digitalmente, nos possibilita uma outra estética, que não percebemos a olho nu ou mesmo pelos dispositivos analógicos de décadas passadas. Essa estética visual da fotografia compartilhada e hipervisualizada no dia a dia das redes sociais tem um caráter de reificação nos moldes da crítica de uma estética marxista, que foi apresentada por Lukacs (2018), recorrentemente citado aqui, no livro, *Introdução a uma Estética Marxista: sobre a particularidade como categoria estética*.

A experiência da hipervisualidade, é estruturada através da exacerbação da imagem técnica agora eletronicamente produzida e que autonomiza pela sua reprodutibilidade em cópias *pixelizadas* e que são super dimensionadas por acessos instantâneos e muitas vezes simultâneos, em diferentes espaços, na mesma temporalidade. A imagem técnica digital hipervisualizada, produz o extraordinário visual compartilhado.

O conjunto imagético disponível para consumo visual, disponibiliza padrões estéticos de comportamentos que tendem mais e mais a orientar as formas de sociabilidade e interação dos indivíduos na vida social a través e/ou a partir da imagem. Com isso o nosso olhar, ou a forma como olhamos através de molduras fotográficas e quadrantes de visores digitais, dita um certo padrão estético que determina a ação social do nosso olhar.

As formas ideológicas, presente nesse ordenamento da cultura visual é segundo Fontcuberta (2016) marcado pelos fatores da imaterialidade, transmissão e profusão de imagens na estrutura dos novos meios de comunicação pluridirecionais da internet. Isso só foi possível graças a internet de alta velocidade e o desenvolvimento dos dispositivos visuais contemporâneos como os *smartphones, tablets, etc.*, com seus aparelhamentos de capturas em alta resolução de imagem e som.

Esses dispositivos visuais possibilitam formas de interação conectiva de compartilhamento dos efeitos dessa cultura visual, que acelera o processo do consumo de mensagens e imagens, como as fotográficas, em tempo integral nas redes sociais de compartilhamento digital. Fontcuberta (2016) afirma que nessa alta modernidade vemos ser apresentado a uma nova dimensão de espaço e tempo que redimensiona nossa relação com o cotidiano.

As inovações tecnológicas mudaram nossa forma de percepção sobre o real, assim como nossa dimensão estética de tangência das relações sociais no mundo. As formas programadas de busca através de aplicativos, por exemplo, reifica nossa consciência nos dando a sensação de um presente absoluto e uma incerteza entre passado e futuro. O prazer imediato do presente, o fluxo da exaltação expressiva do eu *selfie* e a autorealização estética da vida cotidiana, faz com que a nossa cultura visual se constitua num eterno gozo estético. Um gozo sobre o qual, o real como algo tangível, passa a ser imaginado e constituído em fotografia, obtendo com isso um valor de exposição efêmero, diferentemente daquele citado por Benjamin (1996), quando se referia a fotografia moderna, como tratamos anteriormente.

A auto referência do sujeito e sua representação estética do “Eu”, retratada na sua imagem fotográfica, possibilita a autoconstrução visual reificada, perante o mudo das imagens, essa por exemplo tem sido a função do *selfie* fotográfico, que é forma de se auto representar fotograficamente nas redes sociais. O *selfie* é a reificação consciente da sua própria imagem, na tentativa de criar uma narrativa estética da memória de si, através do auto retrato, auto referente.

Não seria incorreto afirmar que o *selfie*, como artefato visual, tem um acionamento de memória reificante da estética do “eu-imagem”. Nesse sentido, a fotografia se transforma em objeto de memória acionada como dispositivo de testemunho em sua própria singularidade, numa relação direta entre o “eu” e o eu-imagem auto referente.

Argumentamos com isso que a fotografia traz em si uma certo poder simbólico que está marcado na leitura do registro realizado e agora é transformada em objeto de análise sociológica e antropológica numa dimensão simbólica que funciona como um elemento de identificação e interpretação presente na foto, que ajuda a decifrar a imagem e suas marcas de identidade, naquilo que Bourdieu chama de sociograma. Esse conceito de sociograma se aproxima em certa medida do conceito de *punctun* que vimos inicialmente a partir das análises de Barthes (1980). Ambos conceitos expressam ao seu modo, os elementos de coisificação e singularização da fotografia, no que toca aos seus referentes como evidência ou elemento de memória.

É nesse sentido que corroboramos com a citação de Pedro Meyer, com a qual iniciamos essa discussão. Fotografamos para lembrar, e essas imagens alimentam uma imaginação do que foi com a qual buscamos nos identificar. A fotografia assim, se transforma em identidade coisificada em imagem auto referente que na cultura visual tem um poder maior de reificação da consciência social.

Uma outra questão que isso suscita é que os elementos da identidade visual, ligado a imagem técnica da fotográfica digital, em meio a essa cultura visual, tem trazido a tona outros conceitos antigos, já aplicados as interpretações sobre a fotografia pelos filósofos da escola de Frankfurt, como vimos com Benjamin (1996) sobre os conceitos de valor de uso e o valor de exposição e agora incluímos o valor de troca, como valor de alienação da própria imagem, na pós-verdade. Destaco aqui que esse valor de troca é extremamente efêmero e voraz e se transforma instantaneamente em valor de realidade simulada e codificada em cenas compartilhadas por mensagens consumidas cotidianamente. Nesse aspecto, a imagem da pós-fotografia funciona como objeto reificado, que não confronta a realidade, ao contrário, está alienado da própria realidade, deixando assim de ter um potencial crítico de consciência visual.

Na visão de Lukács (1969, 2018) a arte (para nós em especial a arte fotográfica) será um modo de confrontação com a realidade, pois ela é o seu referente, seja qual for o sistema de sociedade no qual se viva. Porém ele destaca que os elementos de uma estética do

cotidiano, na medida em que opera dentro de uma lógica capitalista, reduz o campo de reflexividade crítica da arte, fazendo com que os elementos de uma estética marxista, perca o seu conteúdo ontológico.

O ser ontologicamente constituído nessa dimensão cotidiana, é um ser que só se constrói por um processo de relações sociais. O universo da vida cotidiana, do seu ponto de vista marxista de Lukács, deve ser visto por um prisma ontológico e crítico, nesse sentido libertador, que deve servir como parâmetro para a o confronto, por mostrar as contradições pela perspectiva crítica do artista, como sujeito que ler a realidade através da estética do real.

Um ser em sentido estrito não existe e, por isso mesmo, o ser que estamos habituados a chamar de cotidiano é uma determinada fixação bastante relativa de determinados complexos no âmbito do processo histórico” (Lukács, 1969, p. 19).

Para Lukács, a dimensão estética ligada a dimensão ontológica do sujeito, promove autoconsciência e com isso,

(...) uma reprodução do processo mediante o qual o homem compreende a própria vida que se refere a ele mesmo (...) por isso a arte – e isso é de extraordinária importância para a ontologia – não está separada de sua gênese em sentido desantropomorfizador.” (Lukács, 1969, p. 29).

Não existiria autoconstrução humana sem a incorporação da arte em sua dimensão libertadora. Nesse sentido, a arte cria consciência e inibe o processo de reificação do cotidiano dos homens, do ponto de vista subjetivo. A arte expõe e revela um sentido que está na consciência do ser. A catarse da arte, segundo Lukács, deriva da relação de confronto presente na consciência dos indivíduos relativo em duas dimensões, primeiro, na dimensão da totalidade das experiências vividas por cada indivíduo no cotidiano e; segundo, a dimensão da totalidade que se representa na arte de cada tempo.

A arte quando colonizada pelo contexto burguês, se tornará um campo de representação estética alienante e reificado que irá influir na reprodução de uma lógica de significação subjetiva da estética, ou seja, inibirá a relação de consciência da criação libertadora que é ontologicamente mediada pela subjetivação estética.

Segundo Lukács, a dimensão estética da arte,

(...) eleva a autoconsciência humana; quando o sujeito receptivo experimenta uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do

desenvolvimento da humanidade. (2018, p. 269).

A arte permite uma compreensão libertadora da vida e faz com que o sujeito, sobretudo esse do cotidiano, crie autoconsciência e autodeterminação, e com isso, a arte estaria a serviço da consciência da realidade, através da sua forma de representação e suas referências.

Voltemos a fotografia e sua dimensão estética e no que isso pode possibilitar uma função política dentro dessa cultura visual.

A reificação é um processo cotidiano, no qual se verifica a totalidade da experiência da vida, na sociedade, dentro desse aspecto, o papel da arte cumpre uma dupla tarefa, a de potencializar a criação estética e a de possibilitar uma autoconsciência que inibe a alienação reificante. A consciência só é possível a partir do caráter ontológico na sua dimensão do fazer social. Benjamin (1996) nos fala que a fotografia opera dentro de um campo do inconsciente ótico, a partir do qual se disponibiliza a potência de uma consciência crítica na era da reprodutibilidade técnica, a partir da fotografia e do cinema.

Logo, nenhuma arte dentro desse contexto é ingênua ela tem a dimensão da consciência do ser, mesmo quando sua intencionalidade esteja forjada num plano intuitivo. A arte opera com conceito e propósitos estéticos que se caracterizam no plano da percepção. Com a arte fotográfica isso não é diferente. A intencionalidade da consciência fotográfica logra decodificar imagens com resultados e neste sentido a fotografia tem um caráter político, que aqui é o que nos interessa.

Essa questão nos remete a Flusser, com quem concordamos, no que concerne ao fato de que a imagem técnica realizada pela câmera fotográfica,

(...) obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodifica-lo em Imagem. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. (...). Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação antes de resultar em imagens. Fotografia são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas. (2002, p. 31).

Ou seja, o ato fotográfico é um ato de consciência ontológica, quando determinado dentro do propósito conceitual e estético, a partir do qual o operador da câmera tem total domínio e discernimento da criação da imagem. Nesse caso, o ato fotográfico funciona como uma ação social determinada pelo consciente do olhar, o ato fotográfico é dotado de sentido e essa ação está caracterizada pelo modo como olhamos a realidade a partir das nossas dimensões subjetivas do fazer fotográfico, relativas a classes sociais, ideologias, visão religiosa, formação cultural, visão de mundo, etc.

Nesse sentido podemos considerar que o ato fotográfico, como ativismo visual, é um modo crítico de fazer imagem como um ato do fazer político, a partir de uma ação estratégica que revele o conteúdo propositivo crítico da imagem fotográfica. Esse ativismo visual, nos moldes da fotografia dá ao fotógrafo um caráter de sujeito político com “consciência de si”. O ativismo visual tem uma postura interventiva diretamente ligada a realidade que nos cerca e essa postura tem sempre um caráter de busca de reconhecimento e afirmação, de alguma forma. É uma ação dotada de sentido objetivo que aciona o dispositivo ótico, como ferramenta de luta, seja de grupos sociais ou sujeitos isolados dentro do cenário da cultura visual. O ativismo visual, com isso promove um olhar engajado que usa as lentes fotográficas como dispositivo de captura e criação de imagens promotora de consciência (des)alienada. Nesse sentido o ativismo visual, quando engajado com propósito crítico, se transforma em contrapoder, entendendo esse conceito como uma forma de ação ou movimento de luta contra os poderes ideologicamente estabelecidos hegemonicamente, ou com caráter de dominação cultural e material.

Um exemplo desse ativismo visual realizado como contrapoder é feito pela artista sul africana *Zanele Muholi*, que através de suas lentes luta, como fotógrafa, na busca de reconhecimento, afirmação política e resistência para que mulheres que se encontram em condição de vulnerabilidade e marginalizadas, assim como mulheres que questionam a identidade de gênero, possam ser visibilizadas socialmente. O trabalho de *Zanele Muholi*, tem um compromisso estético e político pela busca por reparação de injustiças sociais relativas a gênero e sexualidade LGBTI, sobretudo no que toca a questão da violência de gênero com esse público. O ativismo visual dessa artista busca contar histórias diferentes e produzir memória política através das suas lentes fotográficas a partir das histórias de mulheres que foram silenciadas na África do Sul, a reboque da hegemonia cultural do *apartheid*. A cultura das práticas de racismo, machismos e sexismos sofridos por mulheres daquele País, são objeto de ressignificação fotográfica no trabalho de *Zanele Muholi*. Ela constrói um novo olhar para provocar a sociedade heteronormativa que exclui essas mulheres, tanto pelo seu padrão estético, como pelo processo de estigmatização que elas sofreram e sofrem nos seus cotidianos, ainda marcado por uma cultura de caráter fascista, mesmo com o fim do regime de *apartheid*.

No Brasil, esse ativismo visual é bem representado por vários coletivos fotográficos, no qual um dos mais conhecidos é o Coletivo Mídia Ninja (Mídias independentes e jornalismo alternativo). Esse coletivo, atua politicamente dentro da cultura visual e trás para o debate da esfera pública, uma discussão sobre o papel político da fotografia e da videografia na formação contra-hegemônica da informação de notícias.

O coletivo, se afirma não apenas como produtor de imagens técnicas, mas como um grupo que articula trabalhos de vários fotógrafos amadores ou profissionais, com conteúdo questionador relativos a ações sociais, culturais e políticas de mobilização. O Coletivo Mídia Ninja, promove articulações nas redes sociais, segmentadas por interesses de formações de grupos, que atuam dentro de pautas bastante definidas e discutidas coletivamente. Essa segmentação se expressa por exemplo, nos grupos diversos que são caracterizados por categorias identitárias e interesses políticos como os estudantes

@estudantesninjas #estudantesninjas, @professoresninjas, #professoresninjas etc. A indicação do símbolo @ antes do nome dos grupos, quer identificar a rede social do *Instagram* que define a categoria do grupo ao qual se quer seguir contribuir. E a indicação do símbolo #, define o conteúdo que deva ser compartilhado pontualmente pelos grupos. Assim ao por o @ ou # você direciona pontualmente a imagens que quer fazer compartilhar com os seguidores do grupo.

Além disso o Coletivo Mídia Ninja, promove uma rede de articulação que é descentralizada e se espalha por várias partes do Brasil e do mundo. Recentemente foi criada a Mídia Ninja em Portugal, para dar visibilidade internacional as suas lutas a partir de uma perspectiva do Brasil.

Outro grupo de ativistas visuais que trabalham com fotografia engajada é o conhecido Coletivo de Fotógrafos da Maré, que atua politicamente com produções de trabalhos críticos no âmbito de uma fotografia das favelas no Rio de Janeiro. Esse coletivo, que é formado pela Escola de Fotografia da Maré, criada por João Ripper, famoso fotógrafo de atuação na luta contra a ditadura dos anos setenta e oitenta no Brasil. A escola é sediada na comunidade da Maré e tem como lema, promover uma capacitação fotográfica para grupos marginalizados, possibilitando a esse grupos, atividades educativas e cidadãs a partir da fotografia documental, sobretudo atuando com produções sobre o cotidiano de comunidades de favelas, em várias cidades brasileiras. Esse coletivo faz um tipo de ativismo visual que visa restaurar a autoestima dos moradores de favela, que são marginalizados e estigmatizados no contexto de sua própria sociedade, na relação extremamente excludente entre o morro (visto como lugar de favelado desprovido de cidadania e estigmatizado como marginal, o que vive a margem e por isso é visto como delinquente, pelo fato de haver uma semântica perversa que criminaliza, que vive a margem) e o asfalto (definido como lugar do cidadão de classe média, em sua maioria de pele clara).

O ativismo visual, feito diretamente por fotógrafos vai realizar um papel de luta política ligada a movimentos sociais e atores políticos de ações propositivas e afirmações afirmativas. Ao mesmo tempo esse ativismo visual vai em busca de produções visuais, que questiona o *status quo* de valores hegemônicos, ligado a cultura ou a identidade de uma maneira geral. O papel de coletivos fotográficos e ativistas visuais, que atuam como agente de contrapoder dentro da cultura visual, objetivam desmitificar, fundamentar e formular críticas e questionamentos de posições ideológicas travestidas de valores e crenças fundadas em pretensas verdades.

Essa luta é realizada através dos usos políticos das imagens fotográficas que circulam nas redes sociais e sites de ações políticas. O propósito desses atores é potencializar, através da fotografia, lutas políticas alternativas e propositivas.

Vejo no trabalho desses ativistas visuais aquilo que Lukács definiu como crítica do papel estético da arte, no qual o caráter ontológico tem por função promover consciência social e política retirando os sujeitos dos processos de reificação ideológico promovido pela

cultura capitalista. O papel da ontologia crítica, presente na forma apresentada por Lukács, assim como, a crítica política sobre o poder da imagem apresentado por Benjamin, são questões que estão presentes nesses coletivos, como um modo de agir consciente de estética política através da fotografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conveniência da cultura visual, nesse caso aplicado ao ativismo visual crítico, é ativada como fator de mobilização da consciência social. E isso impacta na circulação de mensagens que questionam, interpelam e criticam essa pós-verdade reificada ideologicamente pelo que anteriormente citamos como pós-fotografia hipertrofiada, presente nas mídias sociais.

A fotografia assim pode ser reificada dentro de uma estética alienante no cotidiano dessa cultura visual. Esse caráter tem contribuído para a formação de uma certa hegemonia cultural dessa hipervisualidade que opera na produção de valores e crenças e que incidem ideologicamente sobre a realidade cotidiana, no sentido de reificar a consciência dos sujeitos nos nossos dias. E é dentro desse contexto que se situa a reificação estética e seu processo de alienação contemporânea através da pós-verdade com o auxílio da pós-fotografia.

Hoje mais do que nunca se afirma que a imagem *fake*, vale mais que mil mentiras. Nessa cultura visual, inventamos imagens e com elas inventamos lembranças, com as quais consumimos valores. Isso é um paradoxo que nos leva a refletir sobre esse sentimento de realidade e identidade ligado sobretudo a imagem técnica da fotografia digital, e o seu valor de hiperexposição, alienando o potencial crítico e emancipatório que Walter Benjamin anteviu no seu texto sobre a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1996).

Por outro lado, ao mesmo tempo que vemos um processo alienante e reificado dentro da cultura visual, vemos também surgir formas estéticas que visam ancorar a fotografia a um referente político e crítico, como é o caso conceito de ativismo visual que promove justamente o contrário da alienação, potencializando o valor político e engajado que pode ter a imagem fotográfica no seu fazer estético e político. Nesse processo, a fotografia pode ajudar na conscientização social e crítica da sociedade. Nesse sentido, ativismo visual, tem por função um caráter de apresentar o valor de exposição da fotografia dentro de uma perspectiva crítica e desalienadora, que promove o processo de consciência visual da nossa sociedade.

Para finalizarmos, retomamos ao conceito de ativismo visual associado ao de contrapoder, entendendo que o contrapoder está diretamente ligado as lutas contra hegemônicas, implementas por atores sociais interligados na sociedade globalizada. Esse ativismo visual é uma ação de movimento que vai impor oposição a poderes estabelecidos e cristalizados como dados de realidade inquestionáveis.

Nos resta concluir o quanto esse papel de uma consciência visual crítica, é fundamental para a produção de uma memória e uma cultura política fundada a contrapelo, como cita Benjamin (1996) nos processo de experiência sobre o real, que vai se contrapor objetivamente ao poder da pós-verdade que vem travestida de *Fake News*.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa, Edições 70. 1970.
- _____. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e Ambivalência. Rio de Janeiro. Cia das Letras, 1998.
- _____. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro. Cia das Letras. 2000.
- BARTHES, Roland. A Câmera Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na era de Sua reprodutibilidade técnica. São Paulo, Brasiliense. 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. São Paulo Papyrus, 2008.
- _____. La Fotografia: un arte intermedio. Ciudad del Mexico, Nueva Imagen, 1979.
- _____. Sobre a Televisão: seguido de A influências do Jornalismo e Os jogos televisivos. Rio de Janeiro, Zahar. 1997.
- FONTCUBERTA, Juan. A Câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia. Barcelona, Gistvo Gili. 2012.
- _____. O Beijo de Judas: Fotografia e Verdade. Barcelona, Gistvo Gili. 2010.
- _____. Vidência e Evidência. In, Revista Imagens. UNICAMP. N.7, maio/agosto de 1996.
- _____. FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes* - Notas sobre la postfotografia. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, Relume Dumará, 2002.
- GIDDENS, Anthony. As Consequências da Modernidade. São Paulo, Unesp, 1991.
- HABERMAS, Jurgen. Mudança Estrutural da Esfera Pública. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
- _____. Direito e Democracia: entre a facticidade e validade II. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1992.
- HEGEL, G.D.F. Cursos de estética. In, Duarte, Rodrigo. O Belo Autonomo,: textos clássicos de estética. Belo Horizonte, Autentica. 2012
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. In, Duarte, Rodrigo. O Belo Autônomo: textos clássicos de estética. Belo Horizonte, Autentica. 2012
- LUKÁCS, Geörg. *História e Consciência de Classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Introdução a Uma Estética Marxista: sobre a particularidade como

categoria da estética. São Paulo. Instituto Lukács, 2018.

_____. Para Uma Ontologia do Ser Social I e II. São Paulo, Boitempo, 2011.

_____. Conversando com Lukács. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1969.

MARTIN-BARBERO E RAY, G. Os Exercícios do Ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo, Senac, 2001.

MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

YÚDICE, George. A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte, 2006.

VIRILIO, Paul. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro, Jose Olímpio, 1994.

Entrevista com Sérgio Luiz Pereira da Silva: fotografia, memória e cultura visual

Entrevista realizada por:
Cecília Maria GOMES PIRES¹
Frederico LYRA DE CARVALHO²

Sérgio Luiz Pereira da Silva é autor de diversos livros e professor Associado II do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e professor efetivo do Programa de Pós-graduação em Memória Social - PPGMS/UNIRIO. Nesta entrevista, conduzida por Cecília Maria Gomes Pires e Frederico Lyra de Carvalho, o sociólogo revisita o seu percurso de formação nas ciências sociais e o desenvolvimento das suas pesquisas ao longo de vários anos, especialmente as mais recentes que tem como enfoque o fenômeno das *fake news* e as transformações da cultura visual. Ele também aproveita para apresentar as linhas gerais dos seus últimos livros publicados, além daqueles por vir que são resultados destas pesquisas. Especialista na sociologia da fotografia, Sérgio Luiz aproveita por fim para discutir algumas das suas principais referências teóricas, sobretudo aquelas ligadas à Escola de Frankfurt.

Como surgiu o seu interesse pela fotografia? O que faz dela, segundo você, um objeto possível de ser pensado sob ponto de vista sociológico?

Sérgio Luiz Pereira da Silva - Antes de tudo, gostaria muito de agradecer a oportunidade de participar desse diálogo interdisciplinar e crítico com vocês. É um prazer tentar construir uma reflexão que rompa com as fronteiras do saber colonizado pelos conceitos fixos.

Desde muito novo eu sempre gostei de ver imagens fotográficas, e sempre me encantei com os formatos das máquinas fotográficas, sobretudo com os formatos das lentes. A primeira vez que vi através das lentes de uma máquina, eu tinha oito anos de idade e posicionei meu olho direito no visor de uma Kodak, que meu pai havia comprado para registrar os momentos de festa da família, viagens, etc. E me lembro que pedia para fazer as fotos. Como era uma máquina simples e barata, meus pais me deixavam usar, e de vez em quando eu fazia uns cliques. Me lembro também de ir a lojas de fotografia no Recife, para ficar contemplando máquinas fotográficas nas vitrines.

Fui fazer o curso de bacharelado em ciências sociais e desde o primeiro dia de aula me encantei com as aulas de filosofia e sociologia. Naquele momento, algo naquelas leituras introdutórias me fez despertar e vislumbrar uma carreira acadêmica na sociologia. Durante meus estudos no campo das Ciências Sociais, procurei me especializar em teoria social e minhas leituras me levaram a

¹ Cecília Maria Gomes Pires é doutoranda em história, música e sociedade pela EHESS. Possui mestrado em história cultural pela Université Yvelines et ST-Quentin et em etnomusicologia pela Universidade Paris Sorbonne.

² Frederico Lyra de Carvalho é doutorando em filosofia da arte pela Universidade de Lille. Possui mestrado em musicologia pela Universidade Paris-Sorbonne.

interpretações interdisciplinares desde muito cedo. E muito mais tarde pude perceber a possibilidade de introduzir, de forma também interdisciplinar, os estudos das imagens técnicas, em especial a fotográfica nas interpretações sociológicas. Em particular a esse respeito, meu primeiro trabalho sobre o tema ligando a sociologia a fotografia, foi um artigo que escrevi em 2003, sobre o uso da fotografia como instrumento de luta por reconhecimento nos movimentos sociais brasileiro.

Com a pesquisa que resultou naquele artigo, já se desenvolvia um argumento que aproxima a teoria social da fotografia, pois nele criei uma premissa sobre aplicação do conceito clássico de Ação Social, criado por Max Weber, e utilizado por mim no ato fotográfico. Então eu passei a conceituar a fotografia como uma ação social do olhar, por ser um ato resultante de uma intencionalidade que se tornava possível através de uma forma técnica e teleológica relativa à forma moderna de documentação da visão. Pois sociologicamente a fotografia objetivava uma ação social através do olhar, e o seu resultado produzia uma compreensão de sentidos, como documento racional, social cultural e político. Esse trabalho, sobre a fotografia nos movimentos sociais me introduziu no campo dos estudo interdisciplinares sobre a Cultura Visual.

Mas só aos trinta e três anos de idade, já com o título de doutorado e emprego como professor, tive enfim, a possibilidade de me dedicar de forma mais profunda a fotografia. Desde então, tenho realizados alguns projetos fotográficos, exposições e publicado em algumas revistas e jornais. O último projeto fotográfico que participei, foi o Sertão Noturno, um projeto coletivo desenvolvido na Chapada Diamantina, sobre a coordenação do grupo de pesquisa Culti-vi, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

Voltando ao contexto da minha formação, já se passaram um pouco mais de trinta anos, desde meus estudos iniciais na graduação da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE até o momento onde sou Professor Associado na UNIRIO. E nesse tempo todo, passei a dividir minhas pesquisas e minhas publicações desde artigos até meus livros em dois campos de trabalho que estão quase sempre entrecruzados. Primeiro, os estudos contemporâneos de cunho crítico sobre teoria social, esfera pública e formações identitárias; e segundo os estudos sobre fotografia, memória social, estética e cultura das visualidades técnicas.

Desde os seus primeiros trabalhos a tradição da Teoria Crítica Frankfurtiana se encontra presente, sobretudo na figura de Jürgen Habermas. No entanto, mais recentemente você tem voltado para a assim chamada primeira geração e Adorno, Horkheimer e Walter Benjamin tem se tornado mais presentes nas suas produções. Por que você decidiu por tal gesto de retorno? Quais questões estes autores podem responder e não um pensador como Habermas? Por outro lado, quais os limites dessa tradição para se pensar a mídias tecnológicas que não existiam quando eram vivos?

Bem observado, eu introduzi as interpretações habermasianas desde muito cedo no meu trabalho. A bem da verdade, Habermas foi o autor que eu mais li durante a minha graduação, sobretudo por ele me possibilitar uma visão bastante fundamentada de vários outros autores das ciências sociais, sobretudo dos clássicos, Marx, Weber, Durkheim e Parsons. Lembro por exemplo que em seu famoso livro *Teoria do Agir Comunicativo*, Habermas nos ajuda a realizar uma compreensão crítica e interdisciplinar de vários pensadores, que foram importantes para a consolidação das ciências sociais de uma maneira geral. Mas o que me motivou a me dedicar a leitura habermasiana foi a possibilidade de eu poder realizar um trabalho de pesquisa que envolvia a relação entre os movimentos sociais e o

poder executivo municipal. No caso eu fiz uma pesquisa sobre os processos de estruturação comunicativos na relação Estado e sociedade, a partir do enfoque do programa Prefeitura nos Bairros, na cidade do Recife, realizado na gestão Jarbas Vasconcelos. Minha preocupação era como aplicar a teoria à prática, tendo como foco, os processos de negociações de demandas por parte dos agentes sociais e das representações comunitárias da cidade do Recife. Mas por outro lado, as leituras de outros autores frankfurtianos e a crítica feita a essa escola também foi objeto de meu interesse durante meus estudos iniciais. Por exemplo, lembro da dedicação que tive em compreender o debate crítico entre Adorno e Popper, no ciclo de Viena, assim como, lembro com carinho das aulas sobre política, filosofia e subjetividade, que me levaram a ler Benjamin, Erich Fromm e Marcuse, ainda na graduação.

Os frankfurtianos sempre estiveram presentes e ainda hoje fazem parte da minha formação, dentre vários outros autores. Mas foi a partir de pensadores como Habermas e Arendt que fui levado a compreensão dos estudos políticos sobre racionalidade e esfera pública. Me dediquei também a pesquisa sobre representações sociais, numa perspectiva da psicossociologia, estudos esses que me ajudaram ampliar o escopo de análise sociológica. Associado a isso, incorporei três autores que se tornaram referências importantes para mim: Pierre Bourdieu, Foucault e Norbert Elias. Em dois mil e dezenove, publique o livro *O Lugar do Outro: ação comunicativa, representações sociais e identidade*, que foi fruto de pesquisa que havia realizado sobre esse tema e ainda não havia sido publicada.

Mais recentemente, percebi a necessidade de voltar aos frankfurtianos como Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse, em virtude de uma crítica necessária a ser feita sobre os fenômenos políticos da atualidade. Nesse sentido, acredito que esses autores e toda base epistemológica que eles representam, é de fundamental importância para entendermos o tempo presente, a partir de uma perspectiva a contrapelo, como afirma Benjamin. Com isso, creio que Habermas teria menos a me dizer que Adorno e Benjamin. Assim como acho que Foucault é um autor que retomo leituras, para também me ajudar a pensar o contemporâneo e seu contexto de biopolítica e relações de poder, tão marcadamente presente nas relações sociais e institucionais brasileiras.

Uma outra dimensão que me faz retomar autores como Adorno é a necessidade crítica de refletir sobre mídia e as novas formas de indústria cultural e política de massa. Não obstante, ainda temos muitos lugares para a alocação do pensamento clássico, como Karl Marx e Max Weber, por exemplo. Os clássicos são clássicos, dentre outras coisas, por serem atemporais!

Recentemente foi lançado o seu novo livro *Gozo Estético na Cultura Visual*, onde você trata do problema da cultura visual sob diversas perspectivas conceituais e onde você mobiliza toda uma série de autores de diversas tradições. Gostaríamos de insistir em dois conceitos que incidem mais diretamente no presente volume e que são tratados em maior detalhe respectivamente no sexto e sétimo capítulos do livro: excesso e memória. Por um lado, o conceito de excesso é tratado em conjunto com o conceito de cultura visual, presente no título do livro. Por outro, o conceito de memória vem associado à fotografia e à arte. Como você trata desses dois conceitos? Por que você escolheu tratá-los nesta configuração conceitual acima descrita? Por outro lado, seria possível inverter e pensar a arte e a fotografia pela chave do excesso? Ou ainda, a memória do ponto de vista da cultura visual? E por fim, quais os traços gerais de uma cultura virtual? No que ela se diferencia de uma cultura não-virtual mais tradicional?

O livro *Gozo Estético na Cultura Visual* é o meu quarto livro, os livros anteriores deram origem a uma série de questões que me levaram a escrever esse último. A primeira delas deriva da necessidade de intercambiar conceitos a luz de reflexões teóricas, por exemplo, o conceito de memória e toda a gama de explicação que há sobre esse termo, como o de memória social. A esse respeito, eu parto do pressuposto que a memória está relacionada ao tempo e ao valor de identidade imaginativa que damos a esses registros de memórias, em particular a social. Eu associo ao conceito de memória o de cultura da imagem e as percepções estéticas que estão ligadas a essa imagem. Particularmente defino a memória social como um projeto de identidade, marcado pela experiência vivida, decupada e registrada, que se transforma em um projeto monumental e patrimonial.

Nesse processo, o documento fotográfico passa de um mero registro a um dispositivo de identificação da memória. As evidências das imagens são acionadas como dispositivos de memória, a medida em que esse projeto dá às imagens técnicas um certo poder de “memorificar” (se essa palavra não existir, acabei de inventá-la) testemunhos. Com isso, defendo a ideia que a memória é um projeto do presente, e o passado é apenas uma peça desse projeto. A medida em que o excesso de projeto de memória, de todas as formas, exerce um poder de pressão política, social, cultural, religioso, etc. o valor estético dessa memória é acionado como mecanismo ou instrumento de reconhecimento e é aí que a imagem, em particular a imagem técnica, apresenta seu papel fundamental.

Nesse contexto, a arte, a fotografia, dentre outras coisas, passam a ser instrumentos de conveniência e justificativa para a restauração ou invenção de memórias imaginadas. Todos esses elementos passam a ser operados como ícones de identificação de alguma evidência de memória. Hoje em dia se vê memória em tudo e ao mesmo tempo, isso se combina ou é fruto desse processo de convergência da cultura do excesso. Essa sociedade do excesso, sobretudo das informações, passa a determinar as condutas sociais, as quais são muitas vezes mimetizadas por imagens, dentro da cultura visual. As imagens transbordam no cotidiano como um fenômeno catártico de representação da figura do eu e do nós, assim como elemento de identificação do espetáculo da experiência dos indivíduos. Com isso, não só a memória passa a ser excessiva, mas tudo que esteja ligada a ela.

A memória é um projeto de uma experiência vivida no passado, que passa a ser editada no presente com o intuito de se transformar em projeto de identificação e reconhecimento de algo ou alguém. A memória é uma ilha de edição, como afirmou Wally Salomão. E nesse contexto de virtualidade, ou de cultura virtual, as edições da memória funcionam a todo vapor. Não costumo me referir ao conceito de realidade virtual, sou adepto de uma outra perspectiva sociológica que defende a ideia de uma virtualidade real. E nessa virtualidade real os efeitos das ações provocados em redes tem um alcance muito grande, promovendo consequências das mais variadas formas. Com isso o próprio conceito de sociedade em rede ou sociedade da informação, etc. atenta para uma mudança epistemológica sobre o conceito de cultura, que a algum tempo figurava de forma cristalizada nos dicionários de ciências sociais. O termo cultura, sempre foi um termo com vários pesos semânticos, com significados distintos que atendiam a bases teóricas distintas, por exemplo, do ponto de vista antropológico, esse termo sofre variações em outras áreas do conhecimento humano, ampliando seu escopo conceitual.

Você está trabalhando em um novo livro que tem como objeto principal as *fake news* e a *pós-verdade*. Poderia nos detalhar um pouco alguns aspectos que lhe levaram a investigar este objeto polêmico e como você tem de (pretende?) tratá-lo conceitualmente?

A medida em que me dediquei a estudar mais a fundo as novas tecnologias e seu funcionamento na configuração de novas esferas públicas, globais e locais, me dei conta que o papel da ressonância ou reverberação das fragmentações sociais identitárias seriam fundamentais para o reaquecimento dessa mesma esfera pública, sem isso não haveria emancipação alguma. Mas, ao mesmo tempo percebi que os instrumentos tecnológicos informacionais dessa esfera pública são igualmente fragmentários e proporcionam uma desconexão da opinião pública, na medida em que o excesso de informação não possibilita uma síntese e conseqüentemente um diálogo, porque não havia mais informação, mas desinformação em forma de *fake news*. Foi aí que constatei o poder que as *fake news* encontraram nessa nova configuração de esfera pública: desinformar e fragmentar o tecido social que já muito fragmentado. Em dois mil e treze, com as chamadas “jornadas de junho” vimos surgir com um pouco mais de efetividade esse poder da desinformação e, como consequência, a deslegitimação do poder das grandes mídias, a medida em que os *mass media* eram atacados violentamente.

Mas foi particularmente em dois mil e quinze para dois mil e dezesseis com a questão do Brexit e as mobilizações da campanha de Donald Trump, que vimos esse fenômeno de forma mais clara. O “ovo da serpente” da extrema direita mundial, estava sendo chocado novamente em vários outros países. O fascismo nunca deixou de se fazer presente por exemplo em países como a França e a Áustria.

É dentro desse contexto conservador e anti civilizatório que fenômenos como pós-verdade e *fake News* se fazem efetivamente presentes, orquestrados por grupos capitalistas regressivos que se ancoram em discurso moralistas e conservadores e influenciam os sujeitos do senso comum a dar vazão ao discurso de ódio e a suas ressonâncias emocionais e obscurecidas muitas vezes por religiões fundamentalistas e neopentecostais, que agrupam atores obliterados por uma ideologia perversa.

Conceitualmente, acredito que a associação da *fake news* com a pós-verdade, possibilitam um fenômeno de pânico moral, que mobiliza uma identificação de pessoas comuns, que estavam alijadas dos processos políticos, mas que são impelidas a crer que o discurso conservador, é mantenedor de uma ordem social fictícia, supostamente necessária e atrelada ao discurso da identidade ou aliança nacional. São sobre essas questões que tento tratar nesse novo livro, que pretendo publicar no próximo ano.

O que a chegada da extrema-direita no poder, na figura de Bolsonaro, implica para uma sociologia da memória?

A figura do Bolsonaro representa justamente esse caráter conservador, travestido em uma suposta liderança que o cidadão médio e pouco esclarecido acredita ser o salvador. Figuras como Bolsonaro, apostam na ressonância emocional do senso comum. Ou seja, em pessoas que acreditam que suas crenças, visões de mundo e valores religiosos ou de outra natureza, são mais relevantes que fatos reais e verdade. Além desse contexto, o esvaziamento político nas instâncias da esfera pública, dentro e fora do estado, dão o tom de desafinamento político de países como o Brasil frente a uma crise estrutural interna e externa. Simbolicamente, mais de cinquenta e sete milhões de brasileiros apostaram em um messias que se impôs com um discurso doutrinário, que mobilizou o coração nacionalista de uma camada predominantemente mais jovem e de uma camada predominantemente mais velha da sociedade.

A juventude bolsonarista, parecia ter um comportamento político semelhante a juventude hitlerista e passava a defender o discurso moralista como um discurso de verdade, ao mesmo tempo os mais velhos e de camadas mais populares, encontraram ressonância emocional nas bravatas discursivas da

figura que esse messias representava. Mas Bolsonaro é só a ponta do iceberg, nesse mar do neoliberalismo perverso que se associa as várias instâncias da ideologia conservadora mundial. Essas figuras de governo que ele, assim como Donald Trump representam, são alegorias de um ridículo politicamente aceitável, com o qual grande parte da população desses países se identificam. Mas por trás disso, há uma operação ideológica no qual as novas tecnologias e as manipulações algorítmicas estão a serviço de interesses muito mais estruturais. As *fake news* estão aí para provar que a infraestrutura tecnológica, termina por alienar e obliterar grande parte da população mundial, para manter intocável os limites de expropriação capitalista da superestrutura. E acredito que isso se faz no nível local e global.

Nesse sentido, paradoxalmente, a memória dentro desse campo de poder, restaura o que há de mais perverso na experiência histórica das sociedades e em nome dessa perversão coletiva se busca projetos de identidade e reconhecimento de criminosos e torturadores que passam a ser visto como heróis nacionais. Dentro dessa cultura excessivamente alienada, o poder discursivo tem atuado de forma cada vez mais reificante. Com relação ao exemplo de torturadores heróis, que até então poucas pessoas conheciam, seus nomes passaram a reverberar na opinião pública de forma paradoxalmente controversa.

A manipulação dos afetos passa a ser com isso, um instrumento de objetividade política muito eficaz, coisa que conservadores e religiosos como Bolsonaro sabem lidar muito bem, infelizmente!

MARIA GRAHAM NA CORTE DE D. PEDRO I: UMA GOVERNANTA INGLESA PARA AS PRINCESAS IMPERIAIS.

Denise G. PORTO¹
Mary DEL PRIORE²

Resumo: O artigo apresenta como centralidade temática e temporal, os desdobramentos da vida da escritora e educadora Maria Graham (1785-1842), quando da sua estada no Rio de Janeiro nos anos de 1823 e 1824. Desde o dia em que ela retornou ao Brasil procedente do Chile, seus amigos na corte mobilizaram-se para indica-la ao cargo de governanta das filhas dos Imperadores D. Pedro I e D. Leopoldina. Em consequência, o casal real consentiu que a inglesa assumisse no ano de 1824, a posição de governanta das princesas na corte do Império do Brasil. Entretanto, Maria Graham viu seus objetivos educacionais serem frustrados pelos ciúmes da antiga corte palaciana, inviabilizando sua permanência no Paço.

Palavras-chave: Maria Graham; Escritora; Governanta.

Abstract: The article presents as thematic and temporal centrality, the unfolding of the life of writer and educator Maria Graham (1785-1842), when she was in Rio de Janeiro in 1823 and 1824. From the day she returned to Brazil from Chile, her friends in court mobilized to appoint her to the post of governess of the daughters of Emperors D. Pedro I and D. Leopoldina. As a result, the royal couple consented to the English woman taking over in 1824 the position of governess of the princesses at the court of the Empire of Brazil. However, Maria Graham saw her educational goals frustrated by the jealousy of the old palatial court, making it impossible for her to stay in the Palace.

Keywords: Maria Graham; Writer; Governess.

1· O DESAFIO DE UMA VIÚVA SOZINHA EM TERRAS ESTRANHAS

Em março de 1823, o brigue inglês *Collonel Allen* comandado pelo Almirante Lord Thomas Cochrane fundeu ao largo do porto do Rio de Janeiro. A nau procedente da cidade de Valparaíso no Chile trazia a bordo, a escritora e educadora inglesa Maria Graham (1785-1842).

¹ Denise G. Porto é doutoranda no Programa de Pós - Graduação Stricto Sensu em História, da Universidade Salgado de Oliveira (PPGH-UNIVERSO). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História, na mesma Instituição. Colaboradora do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro – IHGRJ e Sócia Honorária do Instituto Histórico e Geográfico de Niterói-IHGN.

² Mary Del Priore é historiadora e escritora. Pós-doutora pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris (EHESS). Docente do Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu em História da Universidade Salgado de Oliveira (PPGH-UNIVERSO). É sócia titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro- IHGB e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro- IHGRJ. Integra, igualmente, o quadro de sócios do Pen Clube do Brasil e da Academia Carioca de Letras. É membro da Academia Portuguesa da História, da Real Academia de la Historia, na Espanha.

Ela que já conhecia a capital do Império do Brasil, olhava mais uma vez, agora com melancolia, a paisagem tropical que tanto a emocionara em tempos pretéritos. No ano anterior, a escritora havia permanecido por 90 dias na cidade do Rio de Janeiro. Naquela ocasião, ela era tripulante da fragata de S.M.B. *Doris*, comandada pelo capitão Thomas Graham, que na época era o seu marido. A longa travessia marítima da missão diplomática e militar que a fragata *Doris* empreendia à América do Sul, começara em Portsmouth, Inglaterra, em 31 de julho de 1821. Em setembro do mesmo ano, a *Doris* chegou a costa do Brasil, permanecendo por algum tempo nos portos brasileiros de Recife, Salvador e Rio de Janeiro. No dia 10 de março de 1822 a embarcação rumou o sul do continente, para alcançar, por fim, no Oceano Pacífico, a cidade chilena de Valparaíso.

Tais viagens militares de cunho diplomático, tinham como objetivo, dar segurança militar e jurídica aos comerciantes e cidadãos ingleses residentes nas cidades americanas. A bordo da *Doris*, Maria Graham tinha como função ser a professora da escola dos guardas-marinha, futuros oficiais da Armada Inglesa: “A escola dos guardas-marinha vai muito bem[...]as observações astronômicas[...]o estudo da História, das línguas modernas, e a atenção em observar tudo o que se passa, enchem completamente o nosso tempo” (GRAHAM,1990, p.118). Entretanto, o destino de Maria Graham mudaria para sempre, quando seu marido veio a falecer durante a viagem de ida para o Chile. Agora, de volta ao Brasil, ela estava viúva, sozinha e em terras estranhas.

Na noite de 9 de abril, pude despir-me, e ir para a cama pela primeira vez desde que deixei o Rio de Janeiro. Estava tudo acabado; dormi longamente; descansei; quando acordei foi para tomar consciência de que estava só, e viúva, com um hemisfério entre mim e meus parentes. (GRAHAM,1990, p.251-252).

A inglesa que chegara ao Rio de Janeiro, como a única tripulante feminina, na embarcação que trouxera o Almirante Cochrane, para assumir o comando da Esquadra Imperial,³ tinha diante de si inúmeros desafios pessoais a enfrentar, “estou de novo sem ninguém a quem me arrimar, e sozinha no mundo, com minha carga de melancolia” (GRAHAM,1990, p.265). Ao regressar, a escritora encontrou um Brasil independente, contudo, politicamente fragmentado. Durante os anos de permanência em terras brasileiras, Mrs. Graham escreveu o *Diário de uma viagem ao Brasil* (1990). Logo, esse documento atesta que nada escaparia ao seu olhar e à sua pena; escreveu e desenhou o que viu e viveu na corte do Palácio de São Cristóvão; descreveu com desenvoltura sobre os ardis políticos que movimentaram os interesses das elites econômicas, tanto no Rio de Janeiro, como nas províncias que visitou nos anos de 1821,1823, e 1824; denunciou os abusos cometidos pelo regime escravocrata, e o conseqüente comércio de escravos africanos no Império do Brasil; traçou incansáveis linhas sobre a convocação da Assembleia Constituinte por determinação de D. Pedro I, e sobre o agravo político causado pela

³ Rodolfo Garcia informa que das *Notícias Marítimas do Diário do Governo*, de 15 de março de 1823, consta: “Entradas. Dia 13 da corrente: Valparaíso, 60 dias, B. ingl. Colonel Allan, M. Bartholomew, equipagem: carne salgada, a May & Lukin; passageiros Lord Cochrane com 6 criados, 11 oficiais ingleses e espanhóis e 1 mulher” (LACOMBE,1997, p.12.In:GRAHAM,1997).

efêmera vigência da mesma; analisou criticamente, os desastrosos impactos econômicos e sociais, advindos sobretudo, pelas reivindicações das oligarquias regionais na manutenção de seus poderes locais, contra o governo central do Rio de Janeiro:⁴

Nunca tive muita fé em novas constituições, feitas para se despirem como vestidos, sempre que os homens se sentem cansados das antigas formas[...]. Contudo, pensei ser possível que livre das ordenações Portuguesas e do direito colonial costumeiro[...]uma tal constituição pudesse ser mantida[...]e pudesse regular tudo o que o país estava necessitando: criação de tribunais imparciais, impulsionamento da indústria e do comércio, abolição da escravidão e seus males consequentes, e acima de tudo, a manutenção da paz. (GRAHAM,1997, p.78-79).

O Rio de Janeiro que a escritora agora encontrava, era uma cidade diferente daquela que a viu partir em 1821. Tudo parecia estar em movimento, e o encontro entre o arcaísmo e a modernidade,⁵ deu um novo sentido, às inúmeras mudanças ocorridas nos espaços urbanos, atentamente observados pelo olhar de Maria Graham. Desde o tempo de sua partida para o Chile, a antiga cidade adquiria agora, um maravilhoso ar de polimento europeu:

Novos chafarizes se inauguraram, repararam-se aquedutos; todas as fortalezas e outras obras públicas melhoraram visivelmente e as ruas foram calçadas de novo[...].Mesmo durante os doze meses de minha ausência do Rio, vejo que um maravilhoso polimento se processou e tudo está adquirindo um tom europeu. (GRAHAM, 1990, pp. 265-327).

Talvez por estar só, sentindo-se deprimida pela sua viuvez, a escritora tenha continuamente mencionado no *Diário* (1990), um estado melancólico que a invadia, desde que desembarcou do navio com o seu primo Glennie, para morar em Botafogo. Entretanto, o tom de sua escrita tornar-se-ia mais otimista, no momento em que ela conseguiu mudar-se para uma casa no outeiro da Glória. Lá, Maria estava mais próxima da sociedade inglesa residente na capital da corte, “sinto-me tão isolada, que penso ter que abandonar meus hábitos sedentários e fazer algumas visitas aos vizinhos” (GRAHAM,1990, p.269). Embora estivesse próxima aos seus compatriotas ingleses, Maria, limitava-se a encontra-los socialmente nos finais de semana: “não há muitas visitas formais entre os ingleses[...]meus conterrâneos formam aqui um grupo discreto e sóbrio [...]vão regularmente à igreja nos domingos e[...]encontram-se depois da igreja para almoçar ou falar” (GRAHAM,1990, p.310).

⁴ Emília Viotti da Costa elucida que: “Durante o período que decorre da Proclamação da Independência até a Abdicação, a luta, travada em nome das reivindicações liberais, visava combater o poder real, o absolutismo em suas bases: os “corcundas”, na sua maioria comerciantes, militares, e funcionários portugueses. Outro tema central das discussões liberais seria o federalismo, a revelar outro nível dos conflitos: a luta entre as várias oligarquias regionais pelo poder local e contra as tendências centralistas” (COSTA,1987, p. 126-127).

⁵ Mary Del Priore observa que “o mesmo olhar panorâmico de estrangeiros e viajantes enxergaria entre nós, não só o encontro de culturas, mas, também o de tempos: arcaísmo e modernidade, permanências e mudanças se deram as mãos nestas primeiras décadas dos Oitocentos. Se o público era o espaço das transformações no cotidiano, o privado, seguia o lugar da tensão entre a repetição e a novidade” (DELPRIORE, 2008, p.70.In: IPANEMA,2008).

2·NOVAS POSSIBILIDADES E A PROXIMIDADE COM A VIDA PALACIANA

Ela sentia-se só e em terra estranha. Contudo, secretamente, Maria alimentava a esperança de permanecer no Brasil, por mais tempo do que o inicialmente previsto. O que a teria motivado a esta escolha? Ela mesma, já teria declarado anteriormente, que “eu não pensava comprometer-me em cousa alguma fora da Inglaterra” (GRAHAM,1990, p.380). Alguma coisa, entretanto, havia mudado. Talvez por nutrir certa simpatia pelo casal de Imperadores, nesse momento a escritora tenha vislumbrado para si, a possibilidade de ser útil à família Real – ofereceria então, seus serviços para ser governanta das princesas! – Na leitura do *Diário* (1990), constatamos, que com o passar dos dias, a escritora foi traçando uma inteligente estratégia, que possibilitasse sua aproximação à vida palaciana, pois “confesso que quanto mais via a Família Imperial, mais queria servir a ela” (GRAHAM,1990, p.265). A despeito das imensas dificuldades políticas enfrentadas pelo governo de D. Pedro, Maria Graham descreve o Imperador como um monarca querido pelo povo. A escritora evoca o sentimento de “simpatia” para com as figuras dos Imperadores, ao narrar o fato para ela extraordinário, de um jovem casal de monarcas colocar-se à frente de uma decisão política de tamanha complexidade e controvérsia diplomática, como a causa da independência do Brasil.

Segundo todos os depoimentos, Suas Majestades parecem ser extremamente populares. A mocidade, a graça, a situação singular em que estão colocados, tudo interessa. É raro que um príncipe herdeiro ouse pôr-se à frente da causa da libertação ou independência, e o fato de um filho da Casa de Bragança e uma filha da Casa D'Áustria encaminharem para o caminho da independência este grande império, não pode senão excitar tanto o amor quanto a admiração de seus felizes súditos. (GRAHAM,1990, p.264).

Seu estratégico plano, previa pedir a proteção da Imperatriz, enquanto estivesse em terras brasileiras, e aproximar-se dos antigos amigos, que já a conheciam desde a sua primeira viagem ao Brasil, época em que ainda era casada com o capitão Thomas Graham. Logo que se instalou na sua nova casa na Glória, Maria Graham escrevera uma carta para José Bonifácio, externando seu desejo de prestar as honras e homenagens devidas à Imperatriz. Nessa mensagem, a escritora teve a oportunidade de apresentar formalmente uma breve autobiografia e a sua genealogia familiar, afim de provar uma linhagem “antiga e honrosa, ainda que não de origem nobre” (GRAHAM,1990, p.294).

Ao chegar como estrangeira à Capital do Brasil, reconheço que devo ter dado a impressão de falta do respeito devido à S. M. a Imperatriz, por não ter a mais tempo solicitado a honra de me ser permitido prestar-lhe minhas homenagens[...]confio que serei perdoada por fornecer os seguintes dados acerca de minha pessoa. Meu marido era capitão de carreira da Armada Britânica, da classe mais antiga e, portanto, mais elevada quanto ao nível[...]meu pai, que era almirante na Inglaterra reivindicava uma ascendência igualmente antiga e honrosa, ainda que não de origem nobre. Quanto a mim[...]tive a infelicidade de ficar viúva e sou hoje uma estrangeira no Brasil, onde espero passar alguns meses antes de voltar à Europa. É, pois, como estrangeira e como

viúva que queria colocar-me especialmente sob a proteção de sua Augusta e Amável Imperatriz. (GRAHAM,1990, p.294).

Na carta para José Bonifácio, a escritora manifestou que desejava ter o apoio e a proteção da Imperatriz Leopoldina enquanto estivesse no Brasil. Revelou ainda para o ministro, que embora não a conhecesse pessoalmente, tinha por ela grande admiração. Bonifácio que prontamente atendeu ao seu pedido, comunicou a intenção à S. M. Imperial, e recomendou a Maria Graham, que ao chegar no palácio, procurasse por sua irmã, a Camareira–Mor da Imperatriz⁶, que a apresentaria formalmente à Princesa. A atenção de Leopoldina à solicitação de Maria Graham foi a maior possível:

Logo depois que cheguei aqui, em março, ou, antes, logo que meu parente Glennie me deixou, senti que, na qualidade de estrangeira, e na posição em que me encontrava, estava extremamente desamparada; por conseguinte, falei ao ministro José Bonifácio, narrando-lhe meus sentimentos, e mostrando o desejo, dado o temperamento sensível da Imperatriz, de ter permissão para contar com o apoio dela e considerá-la minha protetora enquanto permanecesse no Império. Em consequência, ela me prometeu marcar um dia para receber-me [...]marcou-se para isso o dia de depois de amanhã. [...]cheguei na hora marcada; e, tal qual me recomendaram, procurei a Camareira–Mor, irmã de José Bonifácio e fui encaminhada à sala de recepção[...]A Imperatriz chegou pouco depois, com um belo vestido de manhã, de cetim púrpura com enfeites brancos e uma aparência muito boa. (GRAHAM,1990, p.300).

Esse encontro marcaria o início de uma verdadeira e longa amizade entre a Imperatriz e a escritora, que duraria até os últimos momentos de vida da jovem princesa. Maria Graham descreveu com a delicada sensibilidade que lhe é peculiar, o tom afável do primeiro diálogo transcorrido entre as duas:

Falou comigo com a maior amabilidade, e disse, da maneira mais lisonjeira, que há muito me conhecia de nome, e diversas outras coisas que ditas por pessoas de sua categoria se tornam agradáveis pela voz e pela maneira de dizer. Deixei-a com a mais agradável das impressões. Ela é extremamente parecida com diversas pessoas que vi da família Imperial da Áustria, e tem uma expressão notavelmente doce. (GRAHAM,1990, p.301).

A escritora apenas começava a conhecer aquela Imperatriz que viria a tornar-se sua grande amiga e protetora. A reciprocidade afetiva registrada em seus textos, antevia a dimensão que essa amizade ocuparia na sua vida. Daquele dia em diante, a sorte de Maria Graham no Brasil estaria definitivamente entrelaçada, às oportunidades que alguns de seus bons e influentes amigos lhe proporcionariam, afim de aproximá-la da vida palaciana.

⁶ Marina de Andrada Procópio de Carvalho esclarece que: “D. Maria Flora Ribeiro Andrada (1764-1851), nomeada Camareira-Mor em 1822, deixou o cargo ao deixarem os irmãos o governo e retirou-se para a sua terra natal, onde faleceu solteira. (CARVALHO,1942, p.581).

Sir Thomas Hardy⁷, o almirante então comandante da estação naval britânica da América do Sul e a Viscondessa do Rio- Seco esposa de Joaquim José de Azevedo, o Visconde do Rio Seco⁸ um dos homens mais ricos do Brasil, eram exemplos de verdadeiros amigos que apreciavam as qualidades morais e intelectuais da Maria Graham, e estavam interessados em introduzi-la ao convívio palaciano, e ao melhor da sociedade carioca. Desde a sua chegada ao Rio de Janeiro, a escritora era sempre vista ao lado da amiga Viscondessa, que gentilmente a convidava para o seu camarote no Real Teatro de São João,⁹ e a requisitava a comparecer às concorridas festas, nos magníficos salões dos seus suntuosos palacetes.¹⁰

Em seu Diário, Maria Graham relata que a segunda oportunidade que teve de encontrar-se a sós com o casal de Imperadores e ver de perto a princesinha Maria da Glória, que viria a ser sua pupila, aconteceu quando ela se dirigiu ao Palácio de São Cristóvão: “Havia algum tempo que eu prometera à Imperatriz desenhar um esboço de São Cristóvão; hoje resolvi levar-lho” (GRAHAM,1990, p.316). A escritora inglesa foi recebida com cortesia pelo Imperador “que me perguntou pelo quadrinho[...]avistei as princesinhas que são extremamente belas especialmente a mais velha, D. Maria da Glória, que tem uma das caras mais inteligentes que já vi” (GRAHAM,1990, p.316). Quando mais tarde, finalmente encontrou-se com a Imperatriz, notamos que sua escrita foi tomada por uma incomum emoção. Maria Graham estava finalmente em contato com alguém com quem poderia compartilhar a sua ilustrada cultura, e o refinado domínio dos saberes que possuía, referentes ao mundo das letras, artes, ciências naturais e filosofia: “Pondo de parte a consideração pela sua alta categoria, não foi pequeno o meu prazer em encontrar uma mulher tão bem cultivada e bem-educada” (GRAHAM,1990, p.317).

Ela é, sob todos os pontos de vista, uma mulher amável e respeitável. Nenhuma pessoa miserável jamais recorre a ela em vão; e seu comportamento, tanto público quanto privado, inspira justamente a admiração e o amor de seus súditos a sua família; suas atividades pessoais exortariam a posição de qualquer dama particular; sua paciência, prudência e coragem, tornam-na digna de sua alta posição. (GRAHAM,1990, p.317).

A roda da fortuna havia girado para a escritora, e no dia 12 de outubro de 1823, durante as comemorações do aniversário do Imperador, no Palácio de São Cristóvão, “a viscondessa

⁷ Sir Thomas Marteman Hardy (1769-1839), Almirante inglês. Teve celebridade nas campanhas de Nelson, a cujas ordens imediatas serviu. Foi desde agosto de 1819 comandante em chefe da estação naval na América do Sul” (GARCÍA,1997, p.32.In:LACOMBE,1997).

⁸ Joaquim José de Azevedo, Barão, depois Visconde, com grandeza, do Rio Seco, por fim Marquês de Jundiá. Nasceu em Portugal a 12 de setembro de 1761 e faleceu no Rio de Janeiro a 07 de abril de 1835. [...]Era, se não o homem mais rico, certamente um dos mais ricos do Brasil do seu tempo” (BARROSO,2000, p.50.In: SCHLICHTHORST,2000).

⁹ Sobre o Real Teatro de São João, Vasco Mariz ressalta: “A construção demorou quatro anos e só ficou pronta em 1813, tomando o nome de Real Teatro de São João, em homenagem ao príncipe regente. O teatro era magnífico para a época e se encontrava no chamado Rocío do Rio de Janeiro, hoje praça Tiradentes[...]durante cerca de treze anos o Real Teatro foi uma luz que iluminava o Brasil, encantava o público e surpreendia os viajantes estrangeiros que aqui aportavam. Infelizmente, tudo terminou na noite de 25 de março de 1824, já depois do regresso de D. João VI, com o incêndio do teatro” (MARIZ, 2008, p.256. In: IPANEMA (Org.). 2008).

¹⁰ Segundo Gustavo Barroso: “O Visconde do Rio Seco possuía no Rio de Janeiro três palácios luxuosamente montados: um no centro da cidade, outro em Mata-Porcós, e o terceiro no Campo dos Ciganos ou Largo do Rossio, na atual praça Tiradentes” (BARROSO,2000, p.50.In: SCHLICHTHORST,2000).

contou-me então que estivera falando a meu respeito com a Imperatriz” (GRAHAM,1990, p. 380). Maria Graham foi tomada pela surpresa desta conversa, e em seu *Diário* registrou que: “Isso me surpreendeu[...]Seis meses antes, de fato, eu havia dito que estava tão encantada com a Princesinha que gostaria de educá-la” (GRAHAM,1990, p.380). Enfim, Maria Graham teria se aproximado da Imperatriz, e seria por meio da prática educacional, que seu objetivo iria concretizar-se: “eu fiquei admirada com a sorte que me oferecera uma oportunidade tão diversa de tudo que eu havia previsto[...]Se é verdade que eu anteriormente lhe ficara grata, fiquei desta vez encantada” (GRAHAM,1990, p.379).

Mrs. Graham era uma intelectual, excepcionalmente preparada para o seu futuro cargo. A escritora, que era poliglota (LAGO,2000), havia recebido desde tenra idade uma excelente educação, que a distinguia da maioria das mulheres de sua época. Frequentou aulas de desenho e pintura; conviveu com artistas e literatos proeminentes de seu tempo como, o pintor inglês Sir Thomas Lawrence (1788-1830), ou o poeta irlandês Thomas Campbell (1777-1844), dentre outras celebridades, que se hospedavam na casa de seu tio paterno, Sir David Dundas, em Richmond. Assim, cercada por muitos livros, pincéis, música e elaborações metafísicas, a jovem escritora passaria parte de sua ilustrada mocidade. Ela preparou-se culturalmente estudando a literatura europeia, e os clássicos Ingleses; leu os principais filósofos da antiguidade clássica e os pensadores modernos. Toda essa vivência pretérita, ampliaria extraordinariamente sua visão de mundo, influenciando a originalidade representativa da sua escrita (CAMPOS,1996).

Era também uma excelente educadora. Conforme o século XIX avançava, uma nova classe de professores chegava ao Brasil. Os educadores viajantes ocupavam cada vez mais, o lugar da instrução doméstica, nas casas da elite brasileira. Para Miriam Moreira Leite, as educadoras viajantes, formavam um grupo, “cuja profissão permitiu uma sensível penetração dos inter-relacionamentos familiares dos vários grupos sociais do Brasil” (LEITE,1993, p.27). Às Governantas, cabia a responsabilidade pela educação dos filhos e filhas das famílias abastadas. Saber ler e escrever, contar e fazer as quatro operações, além da iniciação na doutrina católica, eram os primeiros ensinamentos dados para crianças de ambos os sexos. Com o passar do tempo, entretanto, conforme cresciam, algumas distinções entre os gêneros apareciam: “para os meninos, noções de matemática e geometria; para as meninas, as prendas domésticas, do bordado e da costura” (LOURO,2015, In:DELPRIORE,2015).

Contudo, Maria Graham era diferente. Ela não era uma governanta - viajante. Deixou indícios da sua disciplinada obediência ao ofício docente: “Mas como não somos viajantes por curiosidade, mas estamos em serviço [...]devemos observar a mais estrita obediência aos nossos deveres” (GRAHAM,1990, p.114). Para ela, o papel de governanta que estava prestes a representar, significava algo muito distinto. Suas jovens alunas eram as princesinhas imperiais e isso por um momento, a assustou: “não sei se terei coragem de propor-me para uma tão árdua e importante posição” (GRAHAM,1997, p.32.In:LACOMBE.1997):

É estranho, mas verdadeiro: nunca soube como ou quando surgiu a ideia de me tornar governante das princesinhas. Quem primeiro me perguntou se eu aceitaria o cargo foi

Sir Thomas Hardy, que então comandava a esquadra inglesa da região da América do Sul. Sem imaginar que ele estivesse no segredo, eu respondi: “certamente”. E acrescentei: “que coisa deliciosa, salvar essa linda criança das mãos das criaturas que a cercam, educa-la como uma dama europeia — ensinar-lhe, já que ela terá de governar este grande país, que o Povo é menos feito para os Reis, que os Reis para o Povo”. Se estas palavras foram repetidas a algum dos Andradas como um sério plano de minha parte, não sei. É certo que desde então recebi da parte deles, uma grande consideração, e finalmente, através de algumas de suas relações, uma intimação direta. (GRAHAM,1997, p.78.In:LACOMBE(Trad.).1997).

Logo, os Imperadores aceitaram a proposta e ordenaram que Maria Graham “requeresse formalmente o cargo que eles já haviam predeterminado conceder, a fim de nomear-me sem demora governante das Princesas Imperiais” (GRAHAM,1997, p.8.In:LACOMBE.1997). Agora tudo já estava acordado. A escritora não poderia voltar atrás: “vim para casa para escrever uma carta a Sua Majestade Imperial e imaginar o que deveria fazer em seguida”. Na manhã seguinte, a futura governanta entregaria sua carta à Imperatriz D. Leopoldina:

Carta de Maria Graham à Imperatriz Leopoldina

13 de outubro de 1823— Rio de Janeiro

Ainda que vivamente interessada em falar a Vossa Majestade Imperial com referência ao importante negócio iniciado ontem pela Viscondessa do Rio – Seco, por sugestão, segundo ela me informa, do meu conterrâneo Sir Thomas Hardy, não sei se terei coragem de propor-me para uma tão árdua e importante posição. Desde que se tratou disso, peço licença para assegurar a Vossa Majestade Imperial que é minha maior ambição tornar-me governante das Imperiais Crianças do Brasil.[...]Gosto imensamente de crianças e dedicaria todos os meus pensamentos e sentimentos ao meu encargo, se ele me fosse confiado, com o maior ardor, porque não tenho agora nem mesmo os apelos do dever para dividir meu coração ou pensamento.[...]Ofereço-me a Vossa Majestade Imperial, certa de que uma princesa tão perfeita deve ser a verdadeira diretora dos pontos principais da educação de suas filhas: mas posso prometer ser uma zelosa e fiel assistente[...]vossa majestade Imperial tem o direito de fazer as mais minuciosas investigações a meu respeito[...]e envaideço-me de que na Inglaterra, onde sou realmente conhecida, tais investigações darão resultado satisfatório. Nada direi das aptidões e conhecimentos que deve possuir a pessoa tão altamente honrada em ser colocada tão perto das pessoas das jovens princesas: Vossa Majestade Imperial é um juiz competente e eu, e bom grado, confio na opinião de Vossa Majestade Imperial, e se houver algum ponto em que eu seja deficiente, ousa crer que o compensarei com o estudo, a que me levam meus hábitos. Caso o grande desejo de meu coração se realize, de ficar com as princesinhas, talvez seja vantajoso eu vá para à Europa escolher os livros e outras coisas essenciais para o desempenho de minha interessante missão, satisfazendo assim, não só aos augustos pais de minhas discípulas, mas às esperanças desta nação, que olha para a família Imperial como o Paládio do Estado, e que há de considerar como um encargo da maior responsabilidade a direção, em qualquer grau, da educação de seus filhos. (GRAHAM,1997, p.32.In:LACOMBE(Trad.).1997).

Ao analisarmos esta carta, verificamos que logo no início da correspondência, Maria Graham induz os Imperadores a acreditarem que a sugestão de seu nome para o cargo de governanta das princesas teria partido do seu amigo Thomas Hardy. Ao contrário, como descrito nas fontes, originalmente a ideia teria sido da própria escritora. Mais à frente, ela confessa seu temor em

tomar para si uma missão de tamanha importância. Contudo, logo em seguida, contraditoriamente, assegura que sempre quis tornar-se governanta das princesas. Aqui mais uma vez, encontramos divergências entre o tom de insegurança do que foi escrito na carta e as características marcantes de sua personalidade resolvida. Em outro trecho do documento, a futura governanta atesta que, por ter uma vida extremamente solitária, poderia dedicar-se inteiramente à sua missão educadora. Continuando a leitura da fonte, verificamos que a escritora quando enaltece as raízes culturais da Imperatriz austríaca, e a coloca como a verdadeira provedora da educação de suas filhas, o faz afirmando ao mesmo tempo, as suas próprias aptidões e idoneidade, e publicamente se declara envaidecida por ser uma escritora reconhecida na Inglaterra. Por fim, ela revela aquilo que secretamente tanto desejava: ser a governanta das princesas imperiais. Maria Graham sentia-se intelectualmente preparada para educá-las, qualquer que fosse o grau exigido. Considerou importante que os livros e outros materiais utilizados na sua nobre missão, fossem providenciados na Europa. Para isso aludiu sobre a necessidade de ir à Inglaterra antes de tomar posse de seu promissor cargo. A resposta da Imperatriz à carta de Maria Graham, foi imediata:

São Cristóvão, 15 de outubro de 1823.

Senhora Graham.

Recebi vossa carta de ontem, à qual tenho o prazer de responder que eu e o Imperador estamos ambos muito satisfeitos em aceitar o vosso oferecimento para ser governante de minha filha; e como expusestes que desejais ir a Inglaterra antes de começar a servi-la, o Imperador não pôs dúvida em permiti-vos esta ida e diz que sereis nomeadas governante de minha filha; e como expusestes que desejais ir à Inglaterra para agradar-vos e mostrar-vos minha grande estima.

Vossa afeiçoada, Maria Leopoldina.

(GRAHAM, 1997, p.32. In: LACOMBE (Trad.). 1997).

Maria Graham embarcou para a Europa, no dia 21 de outubro de 1823, apenas seis dias após a resposta da Imperatriz à sua carta. Ela teria a partir desta data, uma licença de até um ano. Voltaria apenas em setembro do ano de 1824. A futura governanta retornou à Inglaterra com a missão de encontrar e selecionar o melhor que a moderna educação europeia pudesse oferecer, e para isso providenciou traduções em português, pois acreditava que assim a princesa teria os ensinamentos nas três línguas fundamentais para a boa instrução, o português, o francês e o inglês. Para ela, a educação deveria ter bases sólidas, contando que seguisse os valores científicos e filosóficos do Iluminismo, onde ciência e os valores humanistas coexistiam:

Carta de Maria Graham à imperatriz Leopoldina (sem data)

Senhora

Tenho a honra de remeter com esta carta, um exemplar do *Jornal de uma residência na Índia*, que Vossa majestade Imperial se dignou desejar possuir. [...] Eu tudo farei de modo a apresentar-me na corte Imperial no mês de outubro, quando termina a licença que gentilmente me foi concedida pelo Imperador. Entrementes, aplicar-me-ei com afinco em obter um perfeito conhecimento da linguagem portuguesa e em colidir com todos os elementos, tais como livros em português, inglês e francês, que me permitam empreender a instrução das princesas imperiais com as melhores esperanças de ser bem-sucedida, para satisfação de seus augustos pais. Estou

plenamente consciente da grave incumbência que me foi confiada, e ousou prometer que farei tudo o que o zelo e o desencargo consciencioso do meu dever possam exigir, contando firmemente que vossa Majestade Imperial me conceda a confiança que me dará autoridade aos olhos de minhas alunas. Isso é absolutamente necessário para que a pessoa incumbida da sua instrução possa ensinar com proveito. Não consegui encontrar livros elementares de português, mas comecei a tradução de um, de lições bem fáceis para minha ilustre aluna, que pretendo fazer imprimir em bons tipos, pois penso que é exigir demais da criança que lute com mau papel e má impressão, além das naturais dificuldades do ensino[...]. Ninguém estará mais convencida de que a beleza e utilidade do edifício dependem principalmente das fundações. (GRAHAM, 1997, p. 33).

3-A DESILUSÃO DA GOVERNANTA ESTRANGEIRA NO PALÁCIO DE SÃO CRISTÓVÃO

No dia 4 de setembro de 1824, a bordo do brigue *Rynald*, Maria Graham chegava ao Brasil, retornando da Inglaterra. Ao fim da licença de um ano, ela estava pronta para ocupar o cargo de governanta das princesas imperiais. Logo que chegou a São Cristóvão, o seu primeiro e inesperado encontro foi com o próprio Imperador, e ele a encaminhou diretamente a Imperatriz, afim de apresentá-la. A escritora descreveu a “sua caminhada cerimoniosa pelo Palácio”, até encontrar finalmente a mãe das suas pupilas. Depois desse dia “não vi mais D. Pedro até que me tornei moradora do Paço” (GRAHAM, 1997, p.86).

Ela observava com um misto de inquietação e cautela seus primeiros momentos no Paço, “encontrei meu apartamento bem no alto da ala ocupada pela Imperatriz e sua filha mais velha. Moravam elas no andar mais alto (antes do sótão). Ocupava eu o sótão que ficava sobre os quartos de Dona Maria” (GRAHAM, 1997, p.86). Entretanto, a despeito dos desejos dos Imperadores quanto à condução da educação da princesa ser dirigida pelos preceitos estabelecidos por Maria Graham, havia um grupo constituído pelas amas portuguesas responsáveis pelas crianças desde pequenas, que sentiram imensos ciúmes da nova governanta, por ela ter liberdade e autonomia com relação aos seus métodos de educação e, sobretudo, por ser estrangeira, o que para estas cortesãs significava uma ameaça à manutenção de seus espaços de influência, confortavelmente acomodados em suas rotinas cotidianas. Assim que se instalou no apartamento, Maria Graham percebeu que estava em território estranho. Ela, repentinamente, viu-se cercada pelas criadas lideradas por Plácido Antônio Pereira de Abreu, o barbeiro de D. Pedro, factótum do Imperador, seu confidente, além de mordomo e tesoureiro da Casa Imperial, diretor de cozinha e almoxarife do Paço.

Logo que a governanta começou a se inteirar de sua nova realidade palaciana e a participar da vida cotidiana das princesas, suas expectativas metodológicas logo foram frustradas. Era inequívoca a impossibilidade de sustentar os princípios didáticos que pretendia aplicar, sobretudo, com a primogênita D. Maria da Glória. Aqui começamos a observar os fatos que impediram o êxito da jornada de Maria Graham como governanta da princesa no Palácio Imperial. As criadas portuguesas a rejeitaram. Estava claro que se tratava de uma situação

perigosa para a governanta. Ademais, era inconcebível para ela, aceitar certos costumes impostos pelas damas portuguesas para com a pequena princesa:

Mas logo na manhã seguinte, nossos aborrecimentos começaram. Em primeiro lugar, quando fui para os apartamentos da Princesa, encontrei as criadas lavando-a, não no banheiro, mas numa sala aberta, por onde passavam os escravos, homens e mulheres, e onde a Guarda do Imperador sempre estacionava. Não pude achar direito que ela fosse assim exposta, completamente nua, aos olhos de todos os que aparecessem. As criadas recusaram a mudar esta prática impropria, até que eu obtivesse uma ordem escrita pelo Imperador. (GRAHAM, 1997, p.88).

Como narra Maria Graham, a partir de sua chegada, foi aos poucos, introduzindo na rotina das princesas novos hábitos de comportamento e estudos, de alimentação e de brincadeiras, que eram considerados mais adequados aos padrões da educação moderna de então. Entretanto, ao contrário da governanta, aquelas damas palacianas não entendiam outra língua que não fosse o português, tinham pouca instrução e não gostavam da ameaça da intrusa inglesa, que reproduzia as novas mentalidades europeias do liberalismo e do Iluminismo, que repudiava a escravidão praticada no Brasil, que acreditava que todas as pessoas deviam ser tratadas como iguais, incluindo os escravos e subalternos e que, sobretudo, ignorava as regras já anteriormente estabelecidas por elas. Portanto, para Maria Graham, não havia na corte do palácio, quem estivesse à altura de conduzir os estudos da princesa.

Contudo, a escritora não sabia o quanto sua presença incomodava as cortesãs. Assim, o grupo formado pelas amas e liderado pelo barbeiro Plácido criou e implantou uma rede de regras próprias, e sem que os Imperadores soubessem, a noite, quando a ala da Imperatriz era fechada e todos se recolhiam aos seus quartos, o barbeiro em companhia de alguns outros amigos subiam as escadas às escondidas, para jogar cartas na antecâmara do quarto da princesa noite adentro. Decidida a contar o fato para a Imperatriz, esta agradeceu e respondeu-lhe “que daí por diante deveria olhar toda a cambada como inveterada inimiga”:

Uma tarde fiquei muito surpreendida com um pedido de uma dama da princesa, uma das que dormiam no quarto, no sentido de permitir que o Barbeiro e um ou dois outros amigos subissem pelas escadas particulares à antecâmara da princesa para poderem jogar cartas confortavelmente, quando ela já estivesse na cama. Disse-lhe que não poderia dar tal permissão, havendo prometido tanto ao Imperador quanto à Imperatriz solenemente que nunca permitiria nada que se parecesse com jogo à vista da princesa. (GRAHAM, 1997, p.96).

Esse e outros hábitos chocaram-se com os princípios éticos, morais e culturais de Maria Graham. Para o barbeiro e suas seguidoras, a permanência da governanta inglesa no Palácio, seria um grande problema. Os dias da inglesa no Palácio de São Cristóvão, tornavam-se cada vez mais difíceis. Ela não imaginava o que estava por vir. A partir desta proibição, Maria Graham havia estabelecido uma barreira intransponível para as práticas das atividades escusas do grupo. Agora o confronto entre eles seria explícito, e não tardou, para que a autoridade da governanta fosse novamente desafiada, iniciando “o que pretendiam ser uma severa punição à insolência de uma estrangeira” (GRAHAM, 1997, p.98). O cerco estava se fechando para a

governanta e, inadvertidamente, ela viu-se enredada por um perverso plano, do qual, não escaparia.

Certa manhã, Maria Graham dirigiu-se ao apartamento de D. Maria da Glória, “como de costume na hora do jantar da princesa”, e encontrou a princesa com apenas algumas criadas que serviram a sua comida, “logo após a refeição todo o mundo desapareceu”, deixando a princesa a sós com a governanta. Procurando em vão pelas damas, para que auxiliassem nas demandas de D. Maria da Glória “não ousei deixa-la por um momento[...]não podia leva-la comigo para fora de seu apartamento”, até que a própria princesa desse as ordens para chama-las:

Quando esta chegou perguntei como se explicava aquela desobediência às ordens do Imperador[...]respondeu que as ordens imperiais exigiam apenas uma criada de cada vez[...]olhou-me de face, cuspiu no chão e disse-me que estava olhando para a mais “indigna de suas criadas”[...] quando chegou o jantar da princesa não apareceu ninguém para pôr a mesa, levar-lhe as mãos ou trazer-lhe o bife, até que depois de repetidos recados, consegui uma preta para pôr a mesa; depois, não havia nem faca, nem garfo, nem colher. A criança tinha fome[...] e ela começou a chorar[...]depois de esperar meia hora, resolvi ir ver se encontraria, ao menos, alguns dos servidores[...]vi por uma porta aberta[...]as meninhas[...] e suas amas dando-lhes de comer, e a um canto, todas as criadas do serviço de Dona Maria, juntamente com as da Imperatriz, a velha ama do Imperador, e, ainda que de início não o tivesse visto, o Barbeiro[...]pulando para dentro da caixa do relógio[...]O Imperador e a Imperatriz haviam sido forçados pelo tempo a voltar para casa. Não preciso pelo dizer quão depressa foi servida a mesa da Princesa, nem quão rapidamente foi posta na cama para sua sesta. (GRAHAM, 1997, p.99).

Entretanto, antes mesmo que Maria Graham pudesse reportar para a Imperatriz “as loucuras daquele dia”, o grupo de criados, antecipou-se, e informou ao Imperador a ousadia praticada pela estrangeira. Nas palavras deles, ela havia deixado de cumprir as funções para com a sua pupila. Maria Graham sabia “que o conciliábulo pilhado por mim no apartamento das princesinhas havia inventado alguma coisa destinada a irritar o Imperador”. Eles mentiam e triunfavam, enquanto, a governanta percebia “que me era impossível exercer a função que pretendia”. Por fim, vencida, o Imperador ordenara-lhe que “me confinasse ao meu próprio apartamento, a não ser quando fosse chamada a dar lição à princesa, ou a passear com as irmãs pelo jardim”. Isso era inconcebível para ela. Para Maria Graham era demais; “Meu ânimo esgotado pelas desagradáveis ocorrências do dia, foi completamente ultrapassado; sentei-me e chorei” (GRAHAM, 1997, p.99). Após as determinações do Imperador, e por recear, a perversa e desmedida astúcia do barbeiro e seu grupo, Dona Leopoldina alertou Maria Graham, de “que inimigos dela, tanto quanto os meus, estavam utilizando alguma influência secreta, mas muito poderosa e[...]que a melhor coisa a fazer fosse eu deixar o Palácio”. Mas a perseguição à Maria Graham era implacável e o grupo cortesão não pararia por aí.

O episódio determinante para a saída de Maria Graham deu-se durante um passeio de carruagem em que ela estava sentada com a princesa, que querendo trocar de lugar, sentou-se no lugar destinado a preceptora. Isso foi motivo suficiente para suscitar a ira das damas contra a inglesa, que segundo elas, Maria Graham estava em desacordo com o que era estabelecido como a

etiqueta de uma “*criada de palácio*”. Foi então que as damas se dirigiram aos aposentos de D. Pedro sabendo que ele estava na sesta e que se fosse acordado ficaria furioso. A líder portuguesa do grupo “Dona Maria Cabral, era a mulher mais bem-nascida de todas as damas de Dona Maria da Glória e foi escolhida como instrumento para me atacar” (GRAHAM,1997, p.102). Ela então acordou o Imperador propositalmente e aproveitando seu momento de fúria, reclamou sobre como uma governanta inglesa poderia exercer com “tirania” sua influência sobre a princesa, em detrimento deles criados portugueses, que haviam abandonado seu amado país, para servir aos Imperadores no Brasil. D. Pedro furiosamente levantou e exclamou: “que saia do Paço, imediatamente! Não quero minha família abalada, nem meus velhos aderentes afrontados, nem os herdeiros de minha casa insultados!” (GRAHAM,1997, p.103). Logo, a influência cortesã sobre o Imperador resultou no afastamento precoce e definitivo de Maria Graham da corte. De longe, a ex-governanta olhava pela última vez, e com tristeza o Palácio de São Cristóvão. Entretanto, a inglesa ainda teria que permanecer por mais um longo e melancólico ano no Brasil. Finalmente, em setembro de 1825, ela pode retornar definitivamente para a sua casa. Era hora, portanto, de rever a saudosa e querida Inglaterra e despedir-se para sempre do Brasil.

4-CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse breve estudo vimos que desde o seu retorno ao Brasil em 1823, Maria Graham desejou servir a família Imperial como governanta das princesas. Constatamos da mesma forma que a articulação da intriga cortesã que culminou com a saída da estrangeira Maria Graham do Palácio, denunciou a fragilidade das relações cotidianas existentes na corte de D. Pedro I. Em meio a manipulações, dissimulações e hostilidades intencionais das antigas e fiéis amas portuguesas sob o comando do barbeiro de D. Pedro I, Maria Graham se viu impossibilitada de permanecer como preceptora da princesa D. Maria da Glória. A presença da estrangeira, além de evidenciar as profundas limitações culturais das cortesãs portuguesas, inviabilizou a manutenção das práticas escusas sob a liderança do barbeiro. Demos a ver nesse artigo, que na corte do Palácio de São Cristóvão imperava uma mentalidade conservadora em oposição ao momento de grandes transformações econômicas, sociais e políticas, pelas quais o mundo estava passando. Naqueles primeiros anos do século XIX, o paradigma Iluminista, tanto quanto, a ideologia do Liberalismo econômico, pressupunham liberdades individuais e avanços sociais, que estavam longe de serem seguidos no Brasil. A corte portuguesa sentindo-se protegida pelo Imperador, não permitia que suas posições sociais fossem ameaçadas por quem quer que fosse, estabelecendo com a reprodução de antigos hábitos cristalizados da Coroa portuguesa, a intencionalidade de manter-se isolada das influências modernizadoras, resultando, por conseguinte, no afastamento precoce e definitivo de Maria Graham do Palácio de São Cristóvão.

FONTES:

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Tradução de Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GRAHAM, Maria. Escorço Biográfico de Dom Pedro I. In: LACOMBE, Américo Jacobina. *Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina*. Tradução de Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, pp.27-150.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROSO, Gustavo. Apresentação. In: SCHLICHTHORST.C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*. Tradução de Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal,2000, pp. 1-8.

CAMPOS, Raymundo. *Viagem ao Nascimento de uma Nação*. São Paulo: Atual Editora, 1996.

CARVALHO, Marina de Andrade Procópio de. A família Andrada. *Revista do Instituto Heráldico-Genealógico*, nº9,1942-43, p.581.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: Momentos Decisivos*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

DEL PRIORE, Mary. Cotidiano, Permanências e Rupturas à época da chegada da Família Real. In: IPANEMA, Rogéria de. (Org.). *D. João, e a cidade do Rio de Janeiro 1808-2008*. Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, 2008, pp.67-79.

FERREZ, Gilberto. Introdução. In: HAMOND, Graham Eden. *Os Diários do Almirante Graham Eden Hamond*. Rio de Janeiro: Ed. JB, 1984, pp.3-4.

GARCIA, Rodolfo. Explicação. In: LACOMBE, Américo Jacobina. *Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina*. Tradução de Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 1997, pp.11-26.

LACOMBE, Américo Jacobina. *Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

LAGO, Tomás. *La Viajera ilustrada -A vida de Maria Graham*. Santiago: Editorial Planeta, 2000.

LEITE, Miriam Moreira. *A condição Feminina no Rio de Janeiro - Século XIX*. São Paulo: Hucitec-EDUSP, 1993.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2015, pp.443-479.

MARIZ, Vasco. A música no Rio de Janeiro. pp.251-263. In: IPANEMA, Rogéria Moreira de. (Org.). *D. João, e a cidade do Rio de Janeiro-1808-2008*. Rio de Janeiro: IHGB, 2008.

ESTRATÉGIAS DO INCONSCIENTE NA OBRA DE ARTE: O CASO DA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA.

Eva LANDA¹

Resumo: A joalheria contemporânea, forma de arte que questiona os códigos tradicionais da joalheria convencional, é de um especial interesse para a psicanálise pois permite perceber, de maneira particular, o trabalho do artista enquanto «estrategista do inconsciente». A análise do desejo inconsciente expresso nas obras de quatro criadoras permite destacar diferentes declinações do feminino.

Palavras-chave: joalheria contemporânea; psicanálise; feminino; estranheza inquietante; Ego alter; arrebatamento criador.

Résumé : Les bijoux contemporains, forme d'art qui renverse les codes traditionnels de la haute joaillerie, intéressent d'autant plus la psychanalyse qu'ils laissent entrevoir de façon particulière le travail de l'artiste en tant que « stratège de l'inconscient ». L'analyse du vœu inconscient qui s'exprime dans les œuvres de quatre créatrices permet d'en dégager différentes déclinaisons du féminin.

Mots-clés : bijou contemporain ; psychanalyse ; féminin ; inquiétante étrangeté ; Ego alter ; saisissement créateur.

*Pois na travessia do mundo o corpo é nossa nave, e a joia sua figura de proa.
(Catálogo da exposição Précieux Passages, 2013)*

I. UM OFÍCIO IMPOSSÍVEL?

Os desafios encontrados pelos criadores de joalheria contemporânea parecem fazer dessa forma de arte um novo «ofício impossível», no sentido de uma *vivência* de estar confrontado a

¹ Eva LANDA é psicanalista, Doutora pela Universidade Paris VII e faz parte do comitê de redação da revista de psicanálise *Le Coq-Héron*. Publicou vários artigos, entre os quais « De la religion à l'athéisme: un parcours de femme » in *Les Lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne* n.º 36, *Sources et parcours du religieux*, 2016, p. 157-173. Organizadora do número 241 da revista *Le Coq-Héron, Peut-on encore parler de sexualité féminine?*, junho de 2020. evalan@orange.fr

exigências paradoxais às quais seria em princípio impossível - ou quase - fornecer uma boa resposta.

Entre arte e joia, a ser portada no corpo ou nem sempre «portável», ou mesmo reconhecida enquanto joia, resistindo às tentativas de ser relegado ao artesanato ou à bijuteria comercial, o criador busca encontrar uma via original, frequentemente marcada pelo humor. Um exemplo disso é o broche conceitual da artista portuguesa Cristina Filipe: um simples quadrado de alumínio onde se lê a frase: *Isto é uma joia* - com uma piscadela, certamente, ao *Ceci n'est pas une pipe* («Isto não é um cachimbo») de Magritte.

Na França, a joalheria contemporânea encontrou dificuldade para estabelecer-se no domínio artístico, contrariamente a outros países onde é reconhecida e exposta em museus há décadas.²

Do que se trata? Como afirma Michèle Heuzé, historiadora da joalheria, «como reação contra a preciosidade, a relação ao corpo ou ao belo que a dominavam [...] veremos emergir uma verdadeira vaga, uma *avant-garde* que caracterizo como joalheria de autor. Da mesma forma que existe um cinema de autor [...], uma joalheria definitivamente artística que implica uma abordagem e a personalidade de um autor»³.

Esses criadores utilizam materiais comuns ou desprovidos de valor econômico, por vezes insólitos, em oposição aos metais e gemas preciosos da joalheria convencional que conferem valor aos objetos. A partir desses novos materiais - vidro, madeira, plástico, argila, gesso, mas também jóias antigas, perdidas ou quebradas, resíduos diversos, elementos enferrujados - nascem obras singulares: «Formas geométricas que evocam nossas emoções, lenços carregados de lembranças, joias abandonadas ou perdidas. Pedras para lembrar nossa fragilidade, flores plásticas para lutar contra a morte, impressões humanas»⁴. Sem excluir completamente o uso de materiais valiosos, pode-se dizer que o que há de fundamentalmente precioso nessas joias reside em outros aspectos.

Solange Thierry, colecionadora e antiga redatora-em-chefe de uma revista de arte, conta ter descoberto nos ateliês «um universo mágico»: «Havia uma espécie de transgressão do conformismo; pouco a pouco, a audácia tornou-se uma evidência»⁵. No entanto, são poucas as

² Na Holanda, por exemplo. Em Paris, a criação em 2011 da associação «D'un bijou à l'autre», cujos membros representam, em alguns casos, outras associações (Corpus, La Garantie, Contrepoint, GLA), tem tido um papel importante no desenvolvimento atual desse movimento na França.

³ M. Bauwens, « Le bijou contemporain. L'art du coup d'éclat », em *Parcours Bijoux 2017, BeauxArts (supplément)*, 2017. As traduções para o português das citações do presente artigo são todas feitas pela autora.

⁴ Catálogo da exposição *Précieux Passages*, 2013, p. 2.

⁵ M. Bauwens, *Ibidem*.

galerias de arte francesas⁶ expõem essas joias que, segundo Frédéric Bodet, conservador da Cité de la Céramique de Sèvres, «fizeram voar pelos ares os códigos tradicionais da joalheria, da beleza, do perene e do precioso».⁷

II. E A PSICANÁLISE?

Jóias como essas, que subvertem os códigos tradicionais, interessam especialmente à psicanálise, na medida em que permitem vislumbrar o que Murielle Gagnebin descreve como sendo o trabalho do artista enquanto «estrategista do inconsciente»⁸.

A obra permite dar forma a pulsões e conflitos, com suas defesas e lutos, fantasmas e angústias, ecos entre masculino e feminino, tentativas de destruição e reconstrução, domínio e reparação, em busca de uma possível superação e construção de um novo sentido.

O que caracteriza a joalheria contemporânea é sua capacidade de despertar ressonâncias inconscientes no receptor da obra (o primeiro sendo o próprio artista): inquietantes ou disruptivas, provocando rejeição em um primeiro momento, mas também um possível esforço de elaboração; ou como retorno de sensações provenientes de um infantil agradável, lúdico, cujo conteúdo desconhecido ou perturbador nunca se encontra muito longe.

Podemos interrogar-nos sobre a escolha da joia como quadro de expressão do ato criador. A importância da joia como símbolo, seus vínculos ao infantil e repercussões sobre o inconsciente, não necessitam ser demonstrados. Lembremos, por exemplo, o papel das jóias no célebre caso Dora, circulando entre o pai, o senhor K., suas esposas e a jovem Dora, até uma célebre aparição em sonho (a «caixa de jóias de mamãe»). Freud afirma em substância que, neste sonho, o elemento «caixa de jóias» resulta, acima de qualquer outro, de deslocamentos e condensações, constituindo um compromisso de tendências opostas⁹ cuja fonte é ao mesmo tempo infantil e atual.

A criança se vê frequentemente fascinada pelas jóias dos pais, prerrogativas e símbolos do poder e dos jogos sexuais dos adultos. Algumas podem pertencer-lhes: desde os pingentes protetores dos recém-nascidos, que servem como talismãs contra o «olho gordo», até as jóias de brinquedo, cópias dos diademas, braceletes e cetros de reis e rainhas dos contos de fadas, representantes

⁶ Em Paris: Gallerie Bettina, L'espace d'Art Alma, Gallerie Objet Rare.

⁷ M. Bauwens, *Ibidem*.

⁸ M. Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Paris, PUF, 1994.

⁹ A caixa de jóias oferecida pelo senhor K. a Dora corresponde, segundo Freud, a uma imagem frequentemente utilizada para representar os órgãos genitais imaculados, intactos, da mulher, ou seja, sua virgindade (S. Freud (1905e[1901]), *Cinq psychanalyses*, PUF, 1992, p. 68).

idealizados dos pais no imaginário infantil. Para a criança, brincar com elas participa dos processos de identificação e de antecipação do vir-a-ser adulto. A joia pode representar um dos pais ou alguns de seus atributos e mesmo a própria criança, identificada a esse objeto precioso apegado ao corpo materno.

Tais elementos atuam nos bastidores quando o artista faz a escolha de criar joalheria contemporânea e passa a «brincar» com seus códigos, regras, proibições e supostos poderes.

A psicanálise pode também lançar-se numa reflexão sobre as articulações entre o artista, o espectador e um terceiro e novo elemento, no caso da joalheria contemporânea: o espectador, que é também ator-portador da obra, investido de toda sua aura sagrada, mágica, subversiva e transferencial em relação ao criador¹⁰. Tendo-se em conta que, atualmente, a definição da obra não se limita ao objeto exposto, mas pode incluir as interações entre este e seu público.

Quanto ao espectador, as joias clássicas tenderiam a produzir um efeito confortador, com sua beleza que não contraria os cânones estabelecidos, seu valor assegurado, sua função de prótese capaz de preencher lacunas e aproximar do ideal; já as joias contemporâneas, influenciadas por abstracionismo, *art brut* e arte conceitual, produziriam sobretudo um efeito de estranheza inquietante (a *inquiétante étrangeté* de Freud), levando o receptor a reagir com fascinação ou rejeição, entre outras possibilidades.¹¹

É preciso reconhecer que a leitura do livro de visitas da exposição *Précieux Passages* de 2013 deixou, por sua vez, uma impressão inquietante em alguns artistas...

Os comentários eram extremados: entre apoio entusiasmado («Quanta criatividade! Que os resmungões se danem»), expressões de decepção, desprezo («Eu esperava outra coisa...»), «Mesmo nível daquilo que nossas crianças fazem na escola, não se sabe o que fazer disso») e até crueldade («É por isso que os artistas estão desempregados»). O que levou um grupo de artistas joalheiras, durante o *Parcours Bijoux 2017*, a intitular sua exposição *Eu esperava outra coisa*, antecipando a rejeição et recorrendo ao humor e à criatividade contra a ferida narcísica.

Cada um, é claro, tem direito a suas próprias preferências em termos de arte. Entretanto, certas reações agressivas podem ser encaradas como uma resposta defensiva à estranheza inquietante emanando dessas joias que escapam a toda definição estrita, exploram novas fronteiras potencialmente angustiantes e evocam o luto, a incompletude, a finitude, o inaceitável e o

¹⁰ Sobre esse tema, ler R. Hushka, «Holding Objects: The Psychoanalytic Mechanisms of Wearing Jewelry», <https://artjewelryforum.org/articles/holding-objects-psychoanalytic-mechanisms-wearing-jewelry>

¹¹ «Quer dizer que o espectador, em todo um jogo de vaivém, de projeções e de introjeções, em suma, de «comércio» com a obra que ele «devora com os olhos» et assimila, vai engrandecer seu Ego (obras clássicas) ou seu Id (obras atuais).» (M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, PUF, 2011, p. 12).

infantil em nós mesmos¹². No entanto, sem chegar à «desapropriação de si mesmo pela arte» (a chamada síndrome de Stendhal), são esses momentos de despersonalização que permitem ao artista e ao receptor uma abertura a aspectos até então inacessíveis, possibilitando momentos de prazer e enriquecimento pessoal: «Instalando um *mundo no mundo*, que faz o artista a não ser abalar convicções e *a priori*, conduzindo o espectador aos confins de pequenas despersonalizações, capazes de propulsá-lo ao encantamento da ficção?».¹³

Para o psicanalista, é necessário precisar ainda: de qual desejo inconsciente ele se propõe como espectador-intérprete? Como afirma em substância Nicolas Abraham, o paciente privilegiado é somente a obra de arte e não o artista.¹⁴

A obra não transmeteria diretamente o inconsciente do artista a seu público; é nas falhas, contradições, excessos, ausências, dissonâncias da *obra* que o psicanalista buscaria o desejo ou conflito inconsciente, ou ainda uma tentativa de resolução que ela exprime¹⁵.

Para Murielle Gagnebin, a obra seria um «ser vivo» com seu inconsciente próprio e uma vida autônoma, dotada de destino e missão. Essa autora levanta a hipótese de um Ego *alter*, que surgiria a um dado momento do processo de criação, graças a um *arrebato criador* (para utilizar os termos de Michel de M'Uzan): «Relembro que é após os tormentos de diversas regressões e despersonalizações, aquém da sublimação, que, para o sujeito e sua obra, o Ego *alter* encontra-se em condições de intervir de maneira decisiva. Suas qualidades nos são agora conhecidas: intrusividade, ingerência, intransigência, impaciência. Suas propriedades também: hábil para forçar o artista a extrair o que há de mais autêntico em si, capaz de transtornar e, ao mesmo tempo, ampliar a sensorialidade do artista, confinando-o à solidão, expondo-o a

¹² Um exemplo extremo desse tipo de reação seria a perseguição das obras expressionistas pelo nazismo, etiquetadas como «arte degenerada», associada à promoção de uma arte nazista caracterizada pela representação de um mundo imutável e de uma aparentemente eterna harmonia. Permito-me enviar o leitor a meu artigo: E. Landa, «L'art *dégénéré* et le projet culturel nazi: finitude et quête de l'éternité», *Le Coq-Héron* n.º 177, 2004, p. 161-165.

¹³ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation...*, op. cit., p. 139.

¹⁴ Citado por J. Derrida, *Fors* in N. Abraham, M. Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976, p. 47.

¹⁵ O artista encontra, evidentemente, benefícios para sua problemática pessoal nos processos que o sobrepõem a partir de um certo ponto da construção da obra: «Da terapia de tais casos, surge que o neurótico precisa primeiro aprender a viver segundo um modo lúdico, ilusório, irreal, num plano de ilusão - antes de mais nada, no plano interno da emoção. Dom que o artista, considerado como um tipo da mesma natureza, parece possuir desde a origem e mesmo em grau mais elevado que a média» (O. Rank, *L'art et l'artiste. Créativité et développement de la personnalité [A arte e o artista. Criatividade e desenvolvimento da personalidade]*, Paris, Éditions Payot&Rivages, 1998, 2014, p. 159).

múltiplas experiências de contiguidades (calmantes ou perturbadoras), ou mesmo ao informe, confrontando-o todavia à esperança do anti-traumático ».¹⁶

Esta abordagem servirá de guia à nossa reflexão a respeito de quatro obras apresentadas na exposição *Précieus Passages*, cada uma delas com sua relação singular ao feminino.

III. DECLINAÇÕES DO FEMININO.

A mulher selvagem.

É preciso notar que o título e a descrição dos materiais utilizados - nem sempre evidentes - participam do impacto produzido pelas joias contemporâneas, modificando a primeira impressão que se tem do objeto e criando ressonâncias inéditas no receptor. *Isto não é um cachimbo...*

Foi o caso de um colar visto na Biblioteca Forney, durante a exposição *Précieus Passages* em 2013¹⁷, constituído de um envoltório semelhante à renda, cheio de «pedrinhas». Lendo a descrição, descobre-se que as «pedrinhas» correspondem a um material bastante insólito: dentes de tubarão. O contraste entre o continente de aparência frágil e a força pulsional primitiva, oral-sádica que deve conter, assegura a fascinação exercida pela obra e fornece chaves para sua compreensão. O colar está associado à série desenvolvida por Babette Boucher, cujo título é «Vovó, que dentes grandes você tem!» («Oh grand-mère, comme tu as une horrible et grande bouche!»)¹⁸.

Segundo a longa análise feita por Bruno Bettelheim¹⁹, a história do Chapeuzinho Vermelho fala dos conflitos inconscientes da menina antes da puberdade, que podem fazê-la expor-se a seduções traumáticas e ao risco de ser «devorada». O lobo-sedutor tira proveito da ambivalência infantil, dividida entre seguir o princípio do prazer, que busca a satisfação imediata, e o princípio de realidade, em que a satisfação é ainda buscada, mas de maneira mais segura, sem ceder à atração ou à «avidez» pelas flores, entre outras tentações, que desviam a menina do «bom caminho». Chapeuzinho Vermelho revela-se uma criança curiosa e observadora, que

¹⁶ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation...*, op. cit., p. 13-4 e 231-232.

¹⁷ No quadro dos *Circuits Bijoux*, organizados pela associação «D'un bijou à l'autre».

¹⁸ Para visualizar as obras de Babette Boucher: http://www.flachware.de/babette-boucher/?fbclid=IwAR249Ki2fF7G9p6mqvAYDnYKHwh_-FXaJJtptOXWt-nzNkDJKvk-XYUuQqs

¹⁹ B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Essai (Poche), 1999.

percebe haver algo estranho nessa «avó» com dentes terríveis, nesse lobo que se faz passar por um bom objeto.

O lobo não se reduz ao sedutor masculino²⁰. Representa igualmente a parte «animal», selvagem, voraz de cada um de nós. Bettelheim assinala um outro elemento interessante: no conto, a avó é apresentada como um personagem fraco, incapaz de proteger sua neta e que, além do mais, satisfazia todos os desejos da pequena e tinha oferecido a capinha vermelha que a tornava tão atrativa (como certas mulheres que, ao envelhecer, renunciam à própria sexualidade e realizam seus desejos por procuração), expondo a criança a situações que ainda não era capaz de enfrentar.

Examinando os diversos colares da série, vê-se que alguns consistem em um envelope de renda que precariamente contém os dentes representando uma voracidade caótica e pouco diferenciada; outros parecem mais estruturados, como uma gargantilha cuja trama - que lembra as golinhas rendadas das vovós - enlaça firmemente longos dentes de tubarão, cujas pontas estão voltadas para o pescoço do portador.

Essa joia representa então o Lobo disfarçado de avó, com sua horrível e enorme boca ameaçando o pescoço do portador, dramatização da cena traumática de uma devoração iminente. No site da artista, aliás, essa variação é ostentada por uma bela e sorridente mulher idosa.

O fato de portar essa joia já implica exorcizar o perigo. Adolescentes e mulheres idosas exibem-se com uma joia extravagante que chama a atenção, sem receio de exercer seu poder de sedução. Não são vítimas, trata-se de um jogo em que podem mesmo ocupar o lugar do lobo, apropriar-se de sua força, dominar o medo e também o próprio aspecto voraz, selvagem.

Quando Babette Boucher descreve seu processo de criação, podem-se entender ecos de um *Ego alter*, esse *outro* provindo da obra que mostra o caminho a seguir : «Cada vez mais, a mulher selvagem em mim se exprime, alimentando-se de minhas zonas obscuras e emoções proibidas, explorando meus limites, flertando com o abjeto e inominável. Aquilo que a fascina me repele; o que me repugna a seduz.»²¹

A mulher-crisálida.

²⁰ O caçador, que salva a menina e sua avó, corresponde a uma figura paterna protetora.

²¹ <https://galerieobjetrare.wordpress.com/2017/11/24/sous-influence/>

A fotografia é intrigante: uma mulher de espáduas nuas, a cabeça completamente bandada com finos tecidos bordados, um fecho prateado ao lado da boca²². Seus traços mal transparecem sob as superposições. Será que ela mesma enxerga algo? Sem dúvida, não muito. Quem ousa chamar isso de «joia»? Quem usaria uma tal joia, a não ser que pensasse apresentar-se a uma festa fantasiada de «Morte Vermelha», como no conto de Poe²³? Passado um primeiro momento - ao risco de uma crise claustrofóbica - a delicadeza e beleza dos bordados, o cuidado quase devoto com que a bandagem parece ter sido aplicada em torno desse rosto misterioso, o enigma do conjunto, despertam a vontade de procurar outras respostas.

Trata-se da joia contemporânea *Habitantes de cajones (Espécimen 02)*, de 2012, da artista espanhola Elvira Hernandez Mateu. O material: tecido, renda, cera para selar, linha, fita elástica, prata; a bandagem mede quatro metros de comprimento! Na apresentação geral do catálogo, Brune Boyer nos explica que a artista «convoca a memória» e «através da técnica utilizada, refere-se à herança das gerações anteriores em que cada ponto de bordado recorda a passagem do tempo e sua influência sobre nossas personalidades»²⁴. Os «habitantes de cajones», «habitantes de gavetas», seriam à primeira vista esses finos tecidos bordados, o fecho de prata - herdados de gerações anteriores desaparecidas, exemplos de um trabalho difícil de encontrar atualmente, feito com lentidão, dedicação e perfeccionismo, algo perdido que evoca o tempo que passa inexoravelmente, deixando traços em nós. Mas trata-se também de objetos de próximos amados, redescobertos no fundo de gavetas, tesouros que os fazem reviver et nos devolvem sua presença. O uso do termo «habitantes» também faz pensar que os próprios objetos são tratados como seres vivos pela artista, esse «povo das gavetas» que pode ajudar-nos a vencer a morte, a perda, a separação.

No entanto a morte continua rondando. A imagem pode dar a impressão que nos encontramos diante de um espectro, que evoca as múmias, ou os sudários que na Antiguidade, diferentemente das mortalhas, envolviam apenas as cabeças dos defuntos²⁵. Além disso, «cajones» na América do Sul e Central significa «caixão», tradução possível igualmente na Espanha (embora não seja

²² «Um arranjo de finos tecidos bordados, pontuados de gotículas de cera para selar. Faixa destinada a ser portada em torno do rosto como uma bandagem integral». Para visualizar a obra:

<https://parisiennetouch.wordpress.com/2013/09/30/precieux-passages-bibliotheque-forney/>.

²³ E. A. Poe, « Le Masque de la Mort Rouge », in *Histoires Extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Le Livre de Poche, 1972.

²⁴ Catálogo *Précieux Passages*, p. 5.

²⁵ Na Espanha, o «sudário de Oviedo» é uma relíquia que se acredita ter coberto o rosto de Jesus depois da crucificação, cuja composição e trama são semelhantes às do «sudário de Turim». Faria talvez parte das referências da artista? https://fr.wikipedia.org/wiki/Suaire_d%27Oviedo

o sentido principal²⁶). O fecho ao lado da boca, como um sorriso de viés semelhante ao das caveiras, parece destinado a impedir a fala. Gotas de cera salpicam a bandagem: outra alusão à morte, traços das velas cercando a morta? Antigas manchas de sangue? A imagem faz pensar no melhor dos casos em uma pessoa gravemente acidentada; de qualquer maneira, uma ameaça à vida e à integridade corporal não parecem possibilidades remotas.

Deixemos porém a palavra à artista: «As peças que realizo, com metais que se transformam com a passagem do tempo e objetos encontrados com vidas anteriores, procuram transmitir [a] necessidade de observar com curiosidade, fascinação e respeito». Seus «habitantes de gavetas» são descritos com poesia e uma certa auto-ironia, como «uma fauna doméstica desenvolvida a partir da memória que se alimenta de heranças familiares materializadas em cortes de retalhos, rendas e tecidos bordados». O «Spécimen 02» encontra-se « em estado de crisálida de hábitos solitários. Selecionando cuidadosamente quais fragmentos, onde e quando serão pacientemente reunidos, elabora uma pele nova onde abrigar-se e alimentar-se, pelo tempo necessário para buscar sua identidade»²⁷. A artista parece incluir-se portanto entre os «habitantes de cajones».

Os movimentos entre vida, morte e ressurreição, que se agitam nessa joia, dizem pois respeito à *metamorfose*: como um inseto em estado de crisálida, a artista compõe, com fragmentos de memória reencontrados em gavetas, sobreviventes de caixões, um casulo que a proteja em momentos vulneráveis de *muda* (e a mesma utilização pode ser feita por outros portadores da joia). Isto se aproxima do conceito de Eu-pele de Didier Anzieu, com seus paralelos entre a pele como envelope do corpo e o Eu como superfície envelopante do aparelho psíquico, o segundo apoiando-se sobre a primeira, a partir de experiências precoces da relação mãe-criança que interrogam as noções de fronteiras, limites e continentes.

As observações da criadora a propósito de duas obras datadas de 2009, que precedem então *Habitantes de cajones*, ajudam a clarificar a natureza desta última. Em *Cadeia desoxirribonucleica*, entre outros materiais, Elvira H. Mateu utiliza cabelos de três mulheres de sua família - avó/mãe/filha - para representar «o pacto que consiste em poderem ser diferentes mulheres, até opostas... e ao mesmo tempo serem uma só e a mesma, que se perpetua no tempo», onde a cera já é empregada para selar esse pacto entre as possibilidades de introjeções, identificações e diferenciações entre as três mulheres. Em *Contra a cegueira*, a artista inspira-se dos cuidados e carícias calmantes prodigadas pela avó ao avô, acometido por uma doença degenerativa dos olhos, para criar uma máscara a partir de elementos que haviam pertencido ao

²⁶ Agradeço a ajuda de José Jiménez Avello para a tradução de «cajones» como «caixões».

²⁷ Para visualizar todo o processo de bandagem e conhecer outras obras da artista e seu grupo: <http://viruthiers.blogspot.com/p/elvira-h-mateu.html>.

casal, capaz de produzir o mesmo efeito calmante, desta vez sobre angústias hipocondríacas em relação à cegueira ou como evasão de um ambiente «pouco amável». Dois círculos de pérolas, «associados ao feminino, àquilo que a mulher oferece», acolhem e estimulam os olhos, a angústia com a possibilidade de cegueira tornando-se evidente como angústia de castração. *Habitantes de cajones* representa um salto ousado em termos de elaboração e de abstração, ainda mais que essa obra não está voltada para o exterior, em um registro fálico ou exibicionista - onde haveria um forte risco de produzir incompreensão. Trata-se de um «casulo», uma joia «curativa», para ser vivida do interior em um registro feminino, retorno a um estado entre morte e renascimento que necessita um continente suficientemente protetor.

Construindo um envelope psíquico simbólico, segunda pele contendo a angústia, reforçando fronteiras em momentos de flutuação identitária, funcionando como para-excitação entre um si-mesmo vulnerável e um entorno potencialmente pouco acolhedor, funções que sabemos corresponderem à interiorização dos bons cuidados dispensados pela mãe à criança, a obra procura apropriar-se de uma força do feminino capaz de apaziguar sofrimentos primitivos e proteger delicados processos de metamorfose.

Pérolas não exatamente como as outras:

Vênus com um colar.

De um dedo indicador masculino aparentemente em bronze, pende um colar de grandes pérolas brancas, com um pequeno fecho dourado. Uma mulher admirando o conjunto pode bem imaginar-se no lugar da Vênus do título, ocupando o lugar vago da destinatária da oferta, que se anuncia valorizante. Vênus, deusa da beleza e do amor, constitui um tema recorrente na arte desde a Antiguidade: Vênus saindo nuas da água, admirando-se em um espelho, reclinadas, algumas com colares, como mais recentemente a *Vênus com um colar* de Maillol. As pérolas, aliás, eram chamadas *lágrimas de Afrodite* na Roma antiga e as famílias romanas abastadas ofereciam pérolas todos os anos a suas filhas, para que estas pudessem ter um colar completo no momento de passar à idade adulta.

Ora, lendo-se a descrição da obra, *descobrimos que as grandes pérolas brancas são de chumbo.*

Nathalie Perret, criadora da joia, fala-nos de sua escolha desse material que não se destaca pela leveza:

Que significa o fato de portar uma joia? Quantos sentidos contraditórios e incontroláveis irradiam da joia quando a pessoa que a porta é uma mulher? Com Vênus com um colar, coloco essa questão pela primeira vez em meu trabalho. Ninguém pode usar uma joia sem sentir o peso do material com o qual ela é feita: o chumbo, neste caso, não foi escolhido de fato pelos problemas neurológicos, problemas de memória e redução das capacidades cognitivas que produz, como é de conhecimento geral, mas simplesmente pela beleza de seu número atômico.

A artista acrescenta outro peso a ser levado em consideração:

os valores antropológicos e sociais representados pela joia. Como uma assinatura masculina que as mulheres devessem portar em seus corpos, a joia é uma espécie de marca estampilhada pelo homem, um elixir estético, um «presente envenenado» e uma beleza de efeito sutilmente analgésico. O homem recompensa e honra a mulher, ele a confina ao perigoso e exclusivo círculo da beleza, onde apenas as mais belas estão autorizadas a penetrar, sempre assinaladas pelo dedo masculino. O mesmo que lhe deu outrora o bilhete de entrada nesse paraíso do qual ninguém pode escapar sem perder uma certa «memória», como no inferno de Dante.

Apesar do desmentido, os efeitos tóxicos do chumbo não são completamente alheios a esse «presente envenenado», sem contar a menção à uma certa perda de memória. Esse colar que «pesa como chumbo» se mostra como um jugo, uma canga que a mulher se dispõe a aceitar e carregar.



Figura 1: Nathalie Perret, *Vênus com colar*, 2013© Matthieu Gauchet.

Acrescentando-se à discussão a dimensão do inconsciente, podemos pensar nas mulheres, descritas por Freud, que encontrariam em um «desenvolvimento para a beleza, um estado em que a mulher se basta a si mesma, o que a compensa pela liberdade de escolha que a sociedade lhe contesta»²⁸. Freud menciona um narcisismo aumentado pela formação dos órgãos sexuais femininos no momento da puberdade, como resposta aos valores sociais da época. Outros autores, como Jacques André, retomam as observações freudianas como uma resposta da mulher à ferida narcísica representada pela ausência de um falo: o corpo todo se tornaria então o equivalente da parte que supostamente lhe falta ²⁹. Mélanie Klein atribuiria sobretudo um tal desenvolvimento a uma defesa contra as angústias relacionadas com o interior do corpo. Essas mulheres inacessíveis amariam apenas a si mesmas e seria seu narcisismo, ainda mais do que sua beleza, que atrairia os homens despojados de auto-estima, em busca do amor do objeto.

Outras mulheres, como as mencionadas por Lilian Rotter, descobrem sua capacidade de seduzir os homens (de produzir suas ereções) e reencontram assim a possibilidade de possuir um falo³⁰. Neste caso, a dependência da resposta masculina - da escolha de seu «dedo indicador», como é mostrado na instalação-joia, falo ereto mal disfarçado - pode torna-las vulneráveis e incapazes de escapar ao paraíso das mulheres «eleitas», sem dar-se conta do preço pago e do peso suportado para corresponder à lógica fálica. A joia-oferenda assume um valor de marca de fábrica dessa dependência da escolha do outro. Às demais (sempre no espírito dessa lógica) restaria apenas uma posição de inferioridade e de exclusão do «paraíso», como convém a um ser «castrado».

Ha bem uma perda de memória nesses funcionamentos: a repressão da percepção precoce, da parte da menina, de seus próprios órgãos genitais. Se certas mulheres (e homens) permanecem fixados a uma lógica em que a diferença é vista como absoluta, isto é, considerada em função de um unico critério - ter ou não ter, o que produz uma desigualdade hierarquizada em termos de inferiores e superiores -, é possível também ter acesso a uma lógica em que as diferenças possam ser reconhecidas em sua diversidade não hierarquizada.

Esta *Vênus com um colar* põe em cena a realização do desejo de ser a *eleita* que recebe a marca distintiva do colar mas permite, ao mesmo tempo, escapar da ilusão fálica, propondo à receptora da obra un presente «pesado e envenenado» capaz de provocar uma tomada de consciência. Se «na travessia do mundo o corpo é nossa nave, e a joia sua figura de proa», a joia contemporânea

²⁸ S. Freud (1914c), «Pour introduire l e narcissisme», *La vie sexuelle*, Paris, PUF, p. 94.

²⁹ J. André, *La sexualité féminine*, Paris, PUF, 1994, p. 34.

³⁰ L. Rotter, «Une contribution à la psychologie de la sexualité féminine», *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 39, n.º 3, 1975, p. 501-508.

é uma figura de proa que resiste à lógica fálica e não teme incompletude nem fragilidade.

Mas há algo mais: Vênus, como sabemos, pode ser uma deusa vingativa. Olhando mais atentamente, podemos observar que o dedo masculino oferecendo o colar, num gesto entre sedução e possível julgamento arrogante, é bem um falo decaído: destacado do corpo - castrado -, afixado na parede como um troféu de caça - ainda uma imagem de castração -, imobilizado à espera do colar que, este, passeia com Vênus.

Uma pérola entre tantas outras.

A instalação compreende uma vitrina cúbica onde, entronizada em um pequeno pedestal negro, vê-se uma única pérola. Na parede atrás da vitrine, um cartaz - que lembra os de um museu de História Natural - mostra uma foto acompanhada de sua muito séria explicação: «Secção longitudinal de uma pérola do molusco *Megalonaias nervosa* (8,79mm). Vista do coração da pérola por microscópio eletrônico, aumentado algumas centenas de vezes. Coleção particular».



Figura 2: *Stella Bierrenbach, Uma pérola entre tantas outras (instalação), 2013© Malgorzata Kasperkiewicz.*

Entretanto, a foto do «coração da pérola» mostra uma espécie de maquete semelhante a uma estranha casa de bonecas de dois andares, de aspecto futurista, vazada, com móveis e objetos dispersos em diferentes escalas e algumas lajotas hexagonais no andar térreo, que lembram uma cadeia de moléculas de carbono. Uma pequena figura humana se encontra sentada à borda do teto/terraço, ao fundo do qual se vê uma mesa com guarda-sol. O conjunto é todo branco. Não

exatamente a imagem que esperaria um especialista de uma amostra de nácar, composta em princípio de camadas de cristais em forma de paralelepípedos, porém algo ainda mais insólito e poético.



Section au travers d'une perle de la moule *Megalonaias nervosa* (8,79 mm)
 Vue du coeur de la perle par microscope électronique de balayage, à un grossissement de quelques centaines de fois.
 Collection privée.

Figura 3: Stella Bierrenbach, Uma pérola entre tantas outras (detalhe), 2013 © Frédéric de Laage.

Sua criadora, a artista franco-brasileira Stella Bierrenbach, por ocasião de uma exposição numa galeria parisiense, assim apresentava sua criação, num tom que lembra os ilusionistas de antanho, tão presentes nos filmes de um Woody Allen³¹: «As pérolas redondas de mesmo tamanho nos dão a impressão de serem idênticas. Porém, apesar do que se pode imaginar a olho nu, as pérolas nunca são iguais. Graças a procedimentos tecnológicos de ponta, é doravante possível constatar a exatidão dessa afirmação. Em jogo, uma descoberta absolutamente excepcional: uma exploração aprofundada do nácar revela-nos indícios de vida no próprio

³¹ O humor é um aspecto importante das obras dessa artista: «Stella Bierrenbach observa com um olhar atento e irônico nossas volumosas produções de resíduos, embalagens quotidianas de nossas mercadorias, cujas formas ela sublima. Um olhar cheio de uma forma de ternura por esses modestos envoltórios das quais ela recolhe a beleza anedótica, transformando-os em materiais cuja cor branca e aspecto acetinado lhes dão um ar virginal e doce, bem distantes de sua presença incômoda. Trata-se de um trabalho lúdico e pleno de um humor entendido, que se ilustra por uma criação rica e facetada». <http://www.galerieobjetrare.com/?p=1214>.

coração dessas pequenas esferas! Pela primeira vez, o público poderá descobrir a maquete de uma pérola aumentada, permitindo a observação de seus diferentes estratos...»³².

Em contraste com o título *Uma pérola entre tantas outras*, trata-se de demonstrar que a única pérola é também uma pérola única, diferente de todas as outras. O «procedimento tecnológico de ponta» que revela o rico e surpreendente mundo interno e íntimo dessa pérola tão humana, é bem o processo de criação, o único a ser capaz de torná-lo visível aos olhos do público.

Além disso, a origem do processo de formação da pérola mostra analogias com a do processo criador: quando um elemento irritante se introduz no molusco, este reage envolvendo o objeto em camadas do material que constitui o nácar. Pode-se dizer que a pérola é o produto de um traumatismo e dos mecanismos de defesa que este desencadeia. Segundo M. de M'Uzan, o processo criador é uma consequência da irrupção do real, da aparição brutal do objeto, ameaçando o estatuto narcísico primário, econômico e psicossomático. Afim de evitar o perigo interno de auto-destruição ou destruição do objeto, um esforço de elaboração se impõe através de «uma encenação da situação que, projetando imagens e formas interligadas entre si em uma ordem significativa, absorve, liga e integra as tensões, de maneira que o fantasma não seja apenas uma experiência passivamente sofrida, mas assuma até um certo ponto a eficácia de um ato»³³. Em suma, um nácar psíquico, que produz no melhor dos casos respostas criativas e mesmo obras de arte, como o nácar produz as pérolas.

A preferência de Stella Bierrenbach por encenações, narrativas, «teatros da memória», é sem dúvida uma herança de sua experiência no cinema³⁴. A artista cria instalações, «outras cenas» onde a joia «vive», quando não está presente no corpo. Essas «outras cenas» permitem por vezes esclarecer um sentido não evidente quando a joia esta sendo usada. No caso do «coração da pérola», a «outra cena» mostra a joia/obra de arte como o «ser vivo» do qual nos fala Murielle Gagnebin, com seu próprio inconsciente e sua vida autônoma, «dotado de destino e missão». Podemos pensar que esta obra coloca em cena a possibilidade de uma existência singular separada do corpo materno, com seu próprio corpo e seu próprio poder criativo.

A questão da singularidade em sua relação ao feminino faz parte das preocupações da artista em outros trabalhos, como *Princesas (2017)*, que procura restaurar a individualidade de peças

³² S. Bierrenbach, para a exposição *Cabinet de Curiosités - L'écho du vivant*, Galerie Mlle Lang, Paris, 2013.

³³ M. de M'Uzan, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Gallimard, 1977, p. 9. Em português: *Da arte à morte: itinerário psicanalítico*, Editora Perspectiva, 2019.

³⁴ Stella Bierrenbach estudou cinema na Universidade de São Paulo e trabalhou como cenarista e figurinista em vários curtas e longa-metragens, bem como em publicidade, antes de interessar-se pela joalheria e diplomar-se pela Gerrit Rietveld Academie de Amsterdã.

estereotipadas. No caso, embalagens plásticas de joias de brinquedo para meninas, do tipo *made in China* que, num primeiro momento, ela molda em gesso. Como podemos ler na apresentação da exposição *Pink Panthers*: «A leveza plástica, as cores vivas e a impostura são neutralizadas e subvertidas pela sobriedade do gesso e a neutralidade do branco, bem como pela seriedade da apresentação. O processo industrial de fabricação desses objetos, por definição reprodutíveis, é escamoteado pela irregularidade das formas. Stella Bierrenbach coloca em cena uma repetição acidentada, ao termo da qual as peças esparsas e lascadas aparecem em sua singularidade. A cena quase museológica, que evoca a apresentação de frisas ou baixo-relevos, ativa um anacronismo ligando infância e antiguidade»³⁵.

A artista precisa: «Gosto de pensar que uma joia tem sua própria memória e quando não está colocada em nós, encontra-se em um lugar bem dela, sua casa, seu meio próprio impregnado de sua alma»³⁶. A joia se encontra aí no centro de seu mundo e, quando vai para o corpo, leva consigo algo de seu poder simbólico como talismã, fetiche ou relíquia, marca de sua participação na cena inconsciente.

IV. CONCLUSÃO.

Essas artistas joalheiras, finas estrategistas do inconsciente, parecem demonstrar que a criação de joalheria contemporânea está longe de ser um ofício impossível e, ao contrário, afirma-se cada vez mais como uma arte viva de nossos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ANDRÉ, J. *La sexualité féminine*, Paris, PUF, 1994.
- BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fée*, Essai (Poche), 1999.
- BAUWENS, M., «Le bijou contemporain. L'art du coup d'éclat», *Parcours Bijoux 2017, BeauxArts (supplément)*, 2017.
- Catálogo da exposição *Précieux Passages*, 2013.
- DERRIDA, J., «Fors» in ABRAHAM, N., TOROK, M., *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.
- FREUD, S. (1905e[1901]), *Cinq psychanalyses*, PUF, 1992.
- GAGNEBIN, M., *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Paris, PUF, 1994.

³⁵ C. Barbut, exposição *Pink Panthers*, Galerie Alma, Paris, 2017.

³⁶ S. Bierrenbach, texto de apresentação para projetos e exposições.

GAGNEBIN, M., *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, PUF, 2011.

HUSHKA, R., «Holding Objects: The Psychoanalytic Mechanisms of Wearing Jewelry», in: <https://artjewelryforum.org/articles/holding-objects-psychoanalytic-mechanisms-wearing-jewelry>

LANDA, E., «L'art dégénéré et le projet culturel nazi: finitude et quête de l'éternité», *Le Coq-Héron* n.° 177, 2004, p. 161-165.

DE M'UZAN, M., *Da arte à morte: itinerário psicanalítico*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2019.

POE, E. A., «Le Masque de la Mort Rouge», *Histoires Extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Le Livre de Poche, 1972.

RANK, O., *L'art et l'artiste. Créativité et développement de la personnalité [A arte e o artista. Criatividade e desenvolvimento da personalidade]*, Paris, Éditions Payot&Rivages, 1998.

ROTTER, L., «Une contribution à la psychologie de la sexualité féminine», *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 39, n.° 3, 1975, p. 501-508.

TELEDETECTION, SIG ET DYNAMIQUE DE L'OCCUPATION DES TERRES DANS LE DEPARTEMENT DE ZOU

Frédéric Adémola ABIODOUN¹

Patrice M. BOKO²

Drs René A. ZODEKON³

Résumé : Le Système d'Information Géographique (SIG) et dynamique de l'occupation des terres a été abordé dans le département du Zou. L'objectif principal de ce travail est d'étudier la dynamique du couvert végétal du département du Zou avec les techniques de la télédétection et du Système d'Information Géographique. Pour ce fait, il a été développé une approche méthodologique qui intègre les techniques de la télédétection à celle des Systèmes d'information géographique (SIG) ». Les résultats issus des traitements diachroniques ont montré que les unités d'occupation des terres naturelles (forêt Dense, Galerie Forestière, Forêt Claire et Savane Boisée, Savane Arborée et Arbustive, Plantation et Plan d'eau) ont connu une régression au profit des activités anthropique (Mosaïque de culture et jachère et l'Agglomération). Selon l'enquête socio-économique, la population affirme le phénomène de la dégradation des formations végétales au profit des activités qu'elle exerce. L'agriculture participe à 44 % à la dégradation des formations végétales suivit des feux de brousse (25 %), l'exploitation forestière (19 %) et la chasse (12 %).

Mots clés : Système d'Information Géographique, Dynamique, Occupation des terres, formation végétale, action anthropique

Abstract: The Geographical Information System (GIS) and dynamics of land occupation has been addressed in the department of Zou. The main objective of this work is to study the dynamics of the vegetation cover of the Zou department with the techniques of remote sensing and the Geographic Information System. To this end, a methodological approach has been developed that integrates remote sensing techniques with geographic information systems (GIS). Results from diachronic treatments have shown that the land use units (Dense Forest, Forestry Gallery, Forest Claire and Savannah Woodland, Tree Savanna and Shrub, Plantation and Water body) have declined in favor of activated Anthropic (Mosaic of culture and fallow and the Agglomeration). According to the socio-economic survey, the population affirms the phenomenon of the degradation of plant formations in favor of the actives that it exerts. Agriculture contributes 44% to the degradation of plant formations, followed by bush fires (25%), logging (19%) and hunting (12%).

Keywords: Geographic Information System, Dynamics, Land use, vegetation formation, anthropogenic action

¹ Etudiant à l'UAC, laboratoire de cartographie

fredericabioudoun@gmail.com Telephone : (00229) 66 87 60 89/ 64 93 86 16

² Enseignant-Chercheur, Enseignant-Chercheur à l'UAC, laboratoire Pierre Pagney : Climat, Ecosystème, Eau et Développement

³ Etudiant à l'UAC, laboratoire Pierre Pagney : Climat, Ecosystème, Eau et Développement

Introduction

La question de la dégradation de l'environnement est préoccupante par les communautés internationales. Depuis les années 30, on dit que les agriculteurs africains dégradent leurs terres : d'abord à cause de l'agriculture itinérante, ensuite à cause de la croissance démographique provoquée par la « surcultivation » (Mazzucato et Niemeijer, 2000). Depuis longtemps, nous assistons à un événement tragique dans les pays sahéliens : le désert gagne des milliers d'hectares chaque année. On note donc dans ces régions une dégradation du milieu naturel, c'est-à-dire une régression des espaces boisés et une extension des terres incultes (Poda, 2012). Selon le rapport publié en 1992 par la Convention des Nations Unies sur l'Environnement et le Développement (CNUED), la désertification touche 25% des terres émergées du globe. Pourtant, les trois quarts de la population sahélienne tirent leur subsistance de l'exploitation des ressources naturelles.

Le souci de conservation de la biodiversité, avec la prise en compte des besoins et aspirations des populations locales, est devenu réel depuis le Sommet de la Terre en 1992 (Toko, 2008). Il s'en est suivi un besoin urgent de comprendre les effets directs et indirects des activités humaines sur la biodiversité qui sont des questions sujettes à de nombreux débats scientifiques (Larrere & Larrere, 1997). Malgré cette prise de conscience collective, l'érosion de la biodiversité se poursuit et constitue une menace pour l'humanité (Toko, 2008).

Les différentes difficultés observées dans le processus de gestion du couvert végétal et des avantages qu'offrent les nouvelles technologies spatiales dans ce domaine, nous amènent à orienter notre recherche sur : « **SIG et dynamique de l'occupation des terres dans le département du Zou** ».

I- Présentation du milieu d'étude

Cette partie prend en compte la situation géographique et l'aspect physique de la zone d'étude.

1-1 Situation géographique du département du Zou

Le département du Zou partage avec le département des Collines la partie centrale de la République du Bénin. Il comprend les neuf (9) communes d'Abomey, d'Agbangnizoun, de Bohicon, de Covè, de Djidja, de Ouinhi, de Zangnanado, de Za-kpota et de Zogbodomey (figure 1).

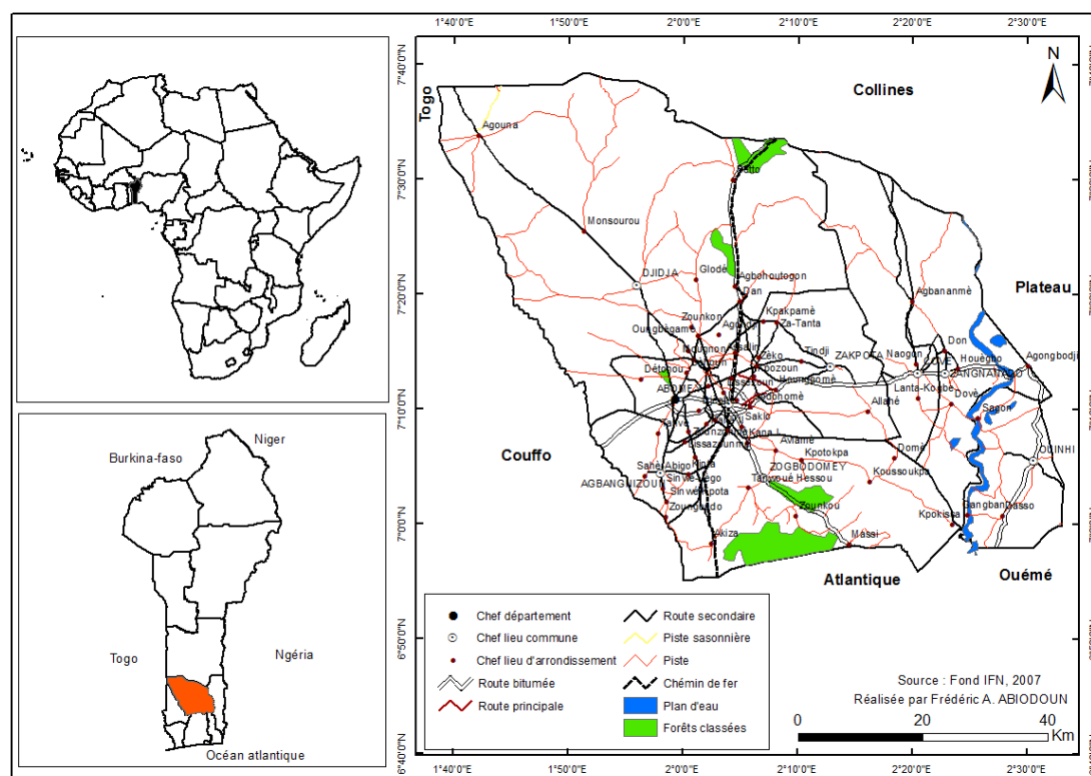


Figure 1 : Situation géographique de la zone d'étude

Le département s'étendant sur une superficie de 5 243 km, le nouveau département du Zou occupe la zone Sud de l'ancien département du Zou, compte 423 villages regroupés en soixante et seize (76) Arrondissements. Il est limité au Nord par le département des Collines, au Sud par les départements de l'Atlantique et de l'Ouémé, à l'Est par le département du Plateau, et à l'Ouest par le Couffo et la République du Togo. Dans le Zou, il y a deux saisons de pluies (Mars à Juillet) et de (Août à Octobre). Le calendrier agricole suit le régime des pluies.

1-3 Caractéristiques démographiques.

Cette figure 2 met en exergue l'évolution de la population du département du Zou de 2002 à 2013 et fait une estimation sur l'année 2025.

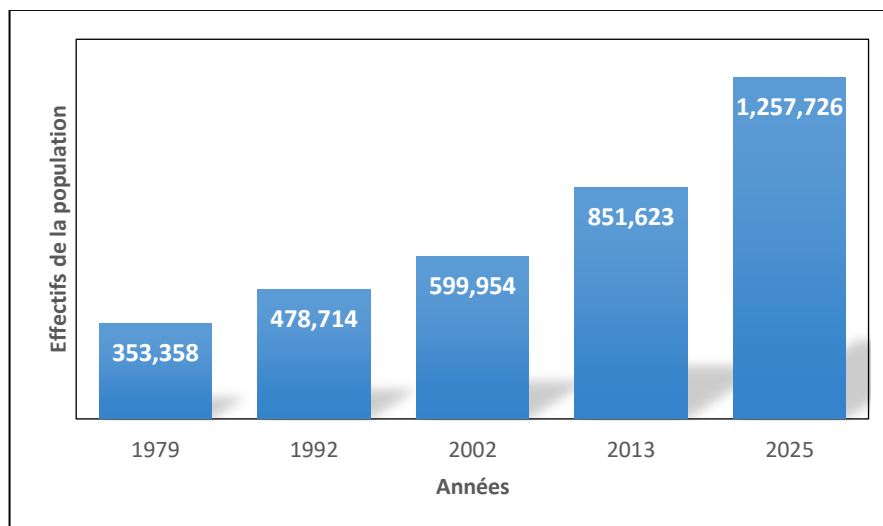


Figure 2 : Evolution de la population du département du Zou (Source : INSAE, 2013)

Selon l'Institut Nationale de la Statistique et de l'Analyse Economique (INSAE), la population du département de Zou accroît sans cesse. En effet, la population de la zone d'étude passe de 353 358 habitants en 1979 à 851 623 en 2013. Estimons qu'en 2025 elle passera à 1 257 726 habitants. Cette évolution de la démographie agit de par les activités anthropiques sur le couvert végétal.

II- Matériels et méthodes

2-1 Matériels et données utilisés

Les matériels et les données utilisés dans la cadre de cette recherche se présentent comme suit :

- Images LANDSAT 8, TM et ETM+ de 1986, 2000 et 2015 ;
- Carte administrative du département du Zou de l'IGN (Institut Géographique du Bénin) ;
- Logiciel Envi 5.1 pour le traitement d'image ;
- Logiciel Arc GIS 10.1 pour la réalisation des cartes ;
- Logiciel Word et Excel 2013 pour la saisie et les traitements statistiques ;
- Evolution de la démographie du département du Zou (INSAE-BENIN).
-

2-2 Traitement des données

Identification des changements d'état de la végétation

L'identification des changements d'état est la mise en œuvre des techniques ayant pour but de repérer, de mettre en évidence et de quantifier afin de comprendre l'évolution temporaire ou le changement d'état d'un objet ou d'un phénomène à partir d'une série d'observations à différentes dates. Il existe plusieurs méthodes de détection de changement d'état de la végétation, mais la méthode de comparaison utilisée par Ismaël et *al* (2014) a été adoptée. Elle a consisté à interpréter une série multi-date d'images satellites et en suite comparer les

superficiés des classes des unités d'occupation des terres. A cet effet, les images Landsats de 1986, 2000 et 2015 ont été interprétées.

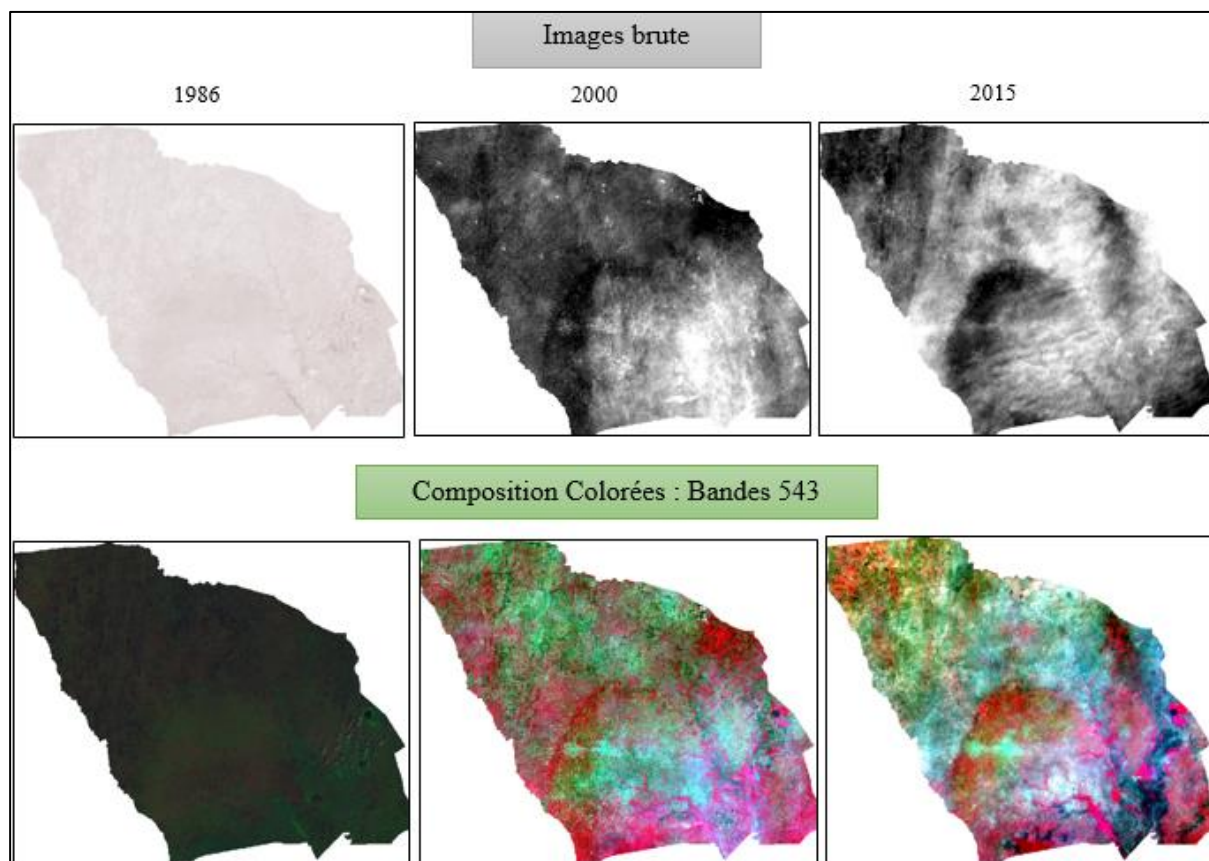


Figure 3 : Processus de traitement d'image

L'analyse des changements d'état de la végétation a été faite à travers le calcul du taux global d'évolution et du taux d'évolution annuelle.

Formules pour le calcul de l'évolution (1986, 2000 et 2015)

$$TC = \frac{Si}{ST} \times 100$$

Où TC = Taux de Couverture, Si = Superficie par Unité et ST = Superficie Totale

$$TAA = \frac{Sf - Si}{Si \times Na} \times 100$$

Où TAA = Taux d'Accroissement Annuelle, Sf = Superficie Finale, Si = Superficie Initiale et Na = Nombre d'année

Cette approche méthodologique a permis d'avoir quelques résultats.

III- Résultats et discussion

Les résultats issus de nos traitements sont présentés comme suit.

3-1 Cartographie et évaluation de la dynamique du couvert végétal entre 1986, 2000 et 2015.

3-1-1 Carte d'occupation des terres en 1986 et 2000

La carte d'occupation des terres de 1986 et 2000 se présente comme l'indique la figure ci-après.

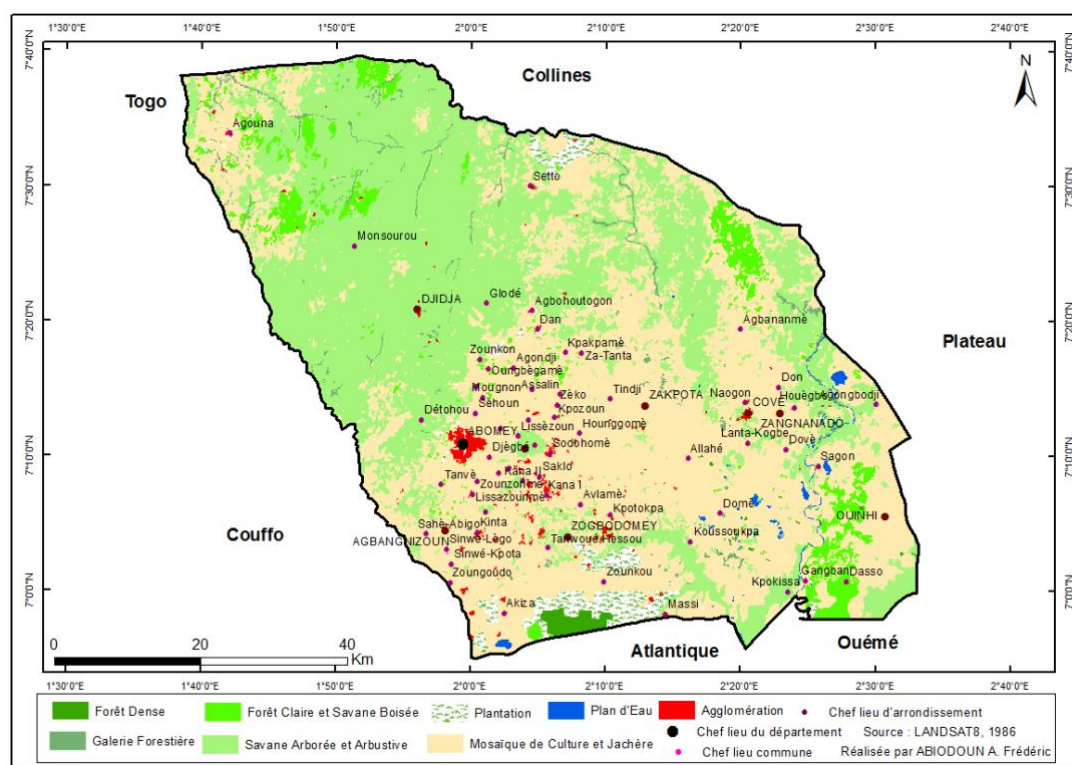


Figure 4 : Carte d'occupation des terres de 1986

L'analyse de la carte d'occupation des terres de 1986 montre que la Forêt Dense occupe une superficie de 2639,66 ha soit un taux de couverture de 0,50 %, la Forêt Galerie est de 6250,00 ha soit 1,20 % de taux de couverture, la Forêt Claire et Savane Boisée se trouvent sur une superficie totale de 23720,19 ha, soit un taux de couverture de 4,58 %, la Savane Arborée et Arbustive occupent une superficie de 211748,45 ha, soit 40,89 % de taux de couverture, la Plantation occupe une superficie totale de 12484,58 ha, soit 2,41 de taux de couverture, l'unité de Mosaïque de Culture et Jachère occupent une superficie de 254818,01, soit un taux de couverture de 49,20 %, le Plan d'Eau se trouve sur une superficie totale de 1970,91 ha, soit un taux de couverture de 0,38 %, et l'Agglomération occupe une superficie totale de 4270,13 ha, soit un taux de couverture de 0,82 %. Ceci est résumé par la figure 4 ci-dessous.

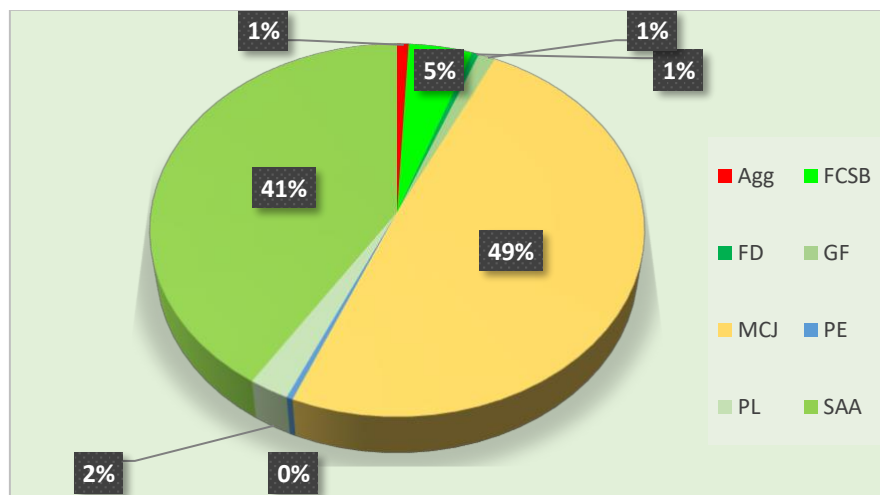


Figure 5 : Diagramme d'occupation des terres en 1986

Legendre : GF Galerie Forestière ; FD : Forêt Dense ; FCSB : Forêt Claire et Savane Boisée ; SAA : Savane arborée et Arbustive ; MCJ : Mosaique de culture et Jachère ; PE : Plan d'Eau
Agg : Agglomération

La figure 5 met en exergue le diagramme d'occupation des terres en 1986.

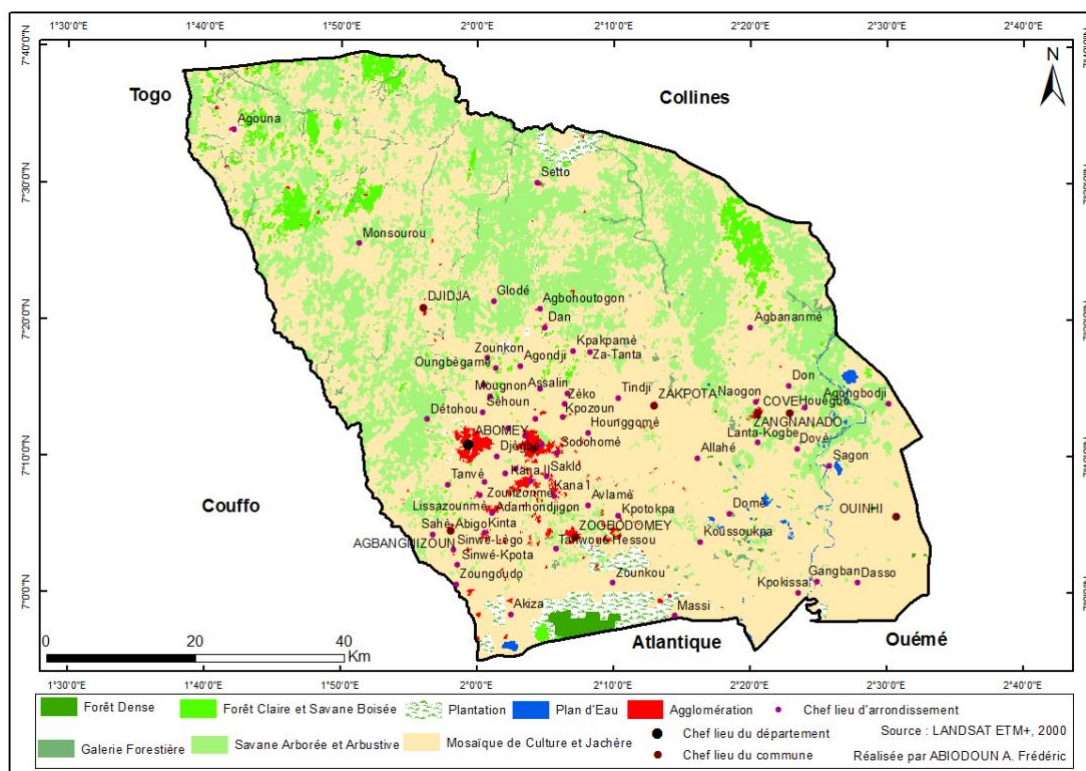


Figure 6 : Carte d'occupation des terres de 2000

L'analyse de la carte d'occupation des terres de 2000 ressort que la Forêt Dense occupe une superficie de 2539,66 ha soit un taux de couverture de 0,49 %, la Forêt Galerie est de 6150,00 ha soit 1,18 % de taux de couverture, la Forêt Claire et Savane Boisée se trouvent sur une

superficie totale de 16191,79 ha, soit un taux de couverture de 3,12 %, la Savane Arborée et Arbustive occupent une superficie de 130404,13 ha, soit 25,17 % de taux de couverture, la Plantation occupe une superficie totale de 12284,58 ha, soit 2,37 de taux de couverture, l'unité de Mosaïque de Culture et Jachère occupent une superficie de 342357,70 ha, soit un taux de couverture de 66,10 %, le Plan d'Eau se trouve sur une superficie totale de 1840,70 ha, soit un taux de couverture de 0,35 %, et l'Agglomération occupe une superficie totale de 6133,35 ha, soit un taux de couverture de 1,18 %. (Figure 9)

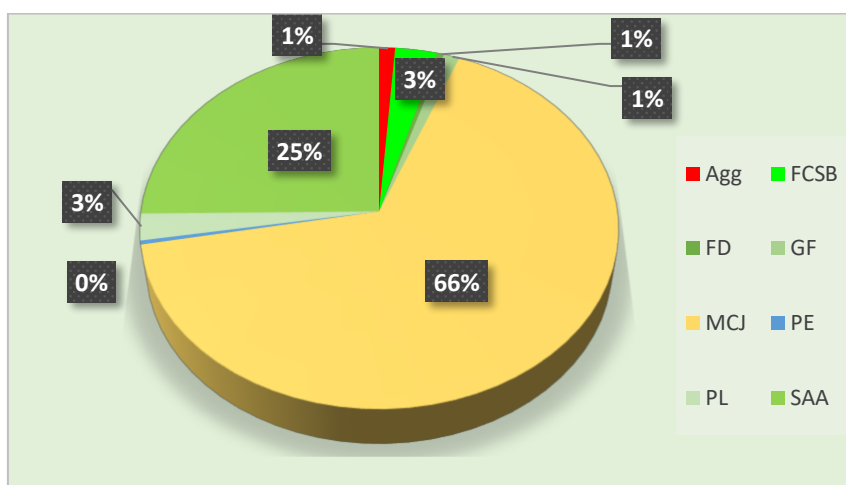


Figure 7 : Diagramme d'occupation des terres en 2000

L'analyse des cartes d'occupation des terres de 1986 et 2000 et des diagrammes desdites années ressort les statistiques présentées dans le tableau ci-après.

Tableau I : Bilan de l'occupation des terres entre 1986 et 2000

Unités d'occupation des terres	1986		2000		Accroissement annuel	Bilan
	Superficie en ha	Taux de couverture en %	Superficie en ha	Taux de couverture en %		
FD	2639,66	0,50	2539,66	0,49	-0,27	régression
GF	6250,00	1,20	6150	1,18	-0,11	régression
FCSB	23720,19	4,584	16191,79	3,12	-2,26	régression
SAA	211748,45	40,89	130404,13	25,17	-2,74	régression
PL	12484,58	2,41	12284,58	2,37	-0,11	régression
MCJ	254818,01	49,20	342357,70	66,10	2,45	progression
PE	1970,91	0,38	1840,70	0,35	-0,47	régression
Agg	4270,13	0,82	6133,35	1,18	3,11	progression

On retient de ce tableau que les unités d'occupation des terres naturelles (forêt Dense, Galerie Foresterie, Forêt Claire et Savane Boisée, Savane Arborée et Arbustive, Plantation et Plan d'eau) ont connu une régression au profit des activités anthropiques (Mosaïque de culture et jachère et l'Agglomération). Le graphe ci-dessous met en relief le bilan d'évolution d'unité d'occupation des terres entre 1986 et 2000.

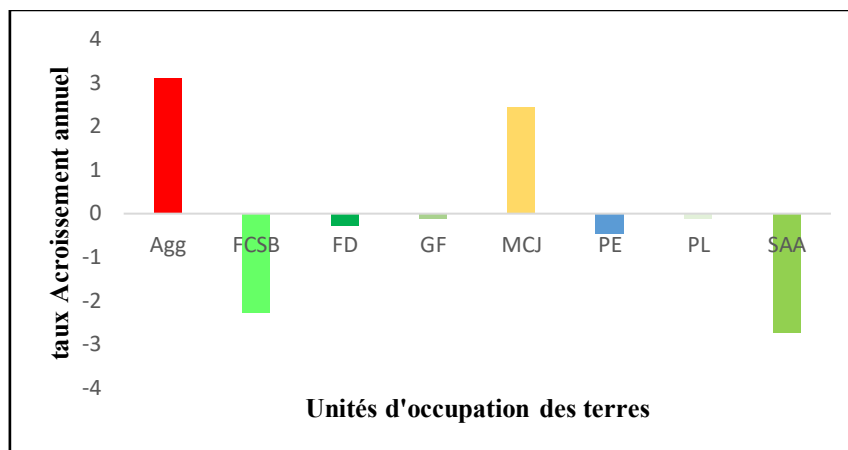


Figure 8 : Diagramme de TAA entre 1986 et 2000

La figure 8 met en exergue le diagramme de taux d'Accroissement Annuel en fonction des unités d'occupation des terres entre 1986 et 2000. En effet, les unités dont leurs taux est en-dessous de zéro ont connu de régression tandis que ceux qui sont au-dessus de zéro ont connu une progression. Ainsi, seuls les Agglomérations et les Mosaïques de culture et Jachère ont connu une progression.

3-1-2 Carte d'occupation des terres en 2015

La figure 9 présente la Carte d'occupation des terres de 2015 du département du Zou.

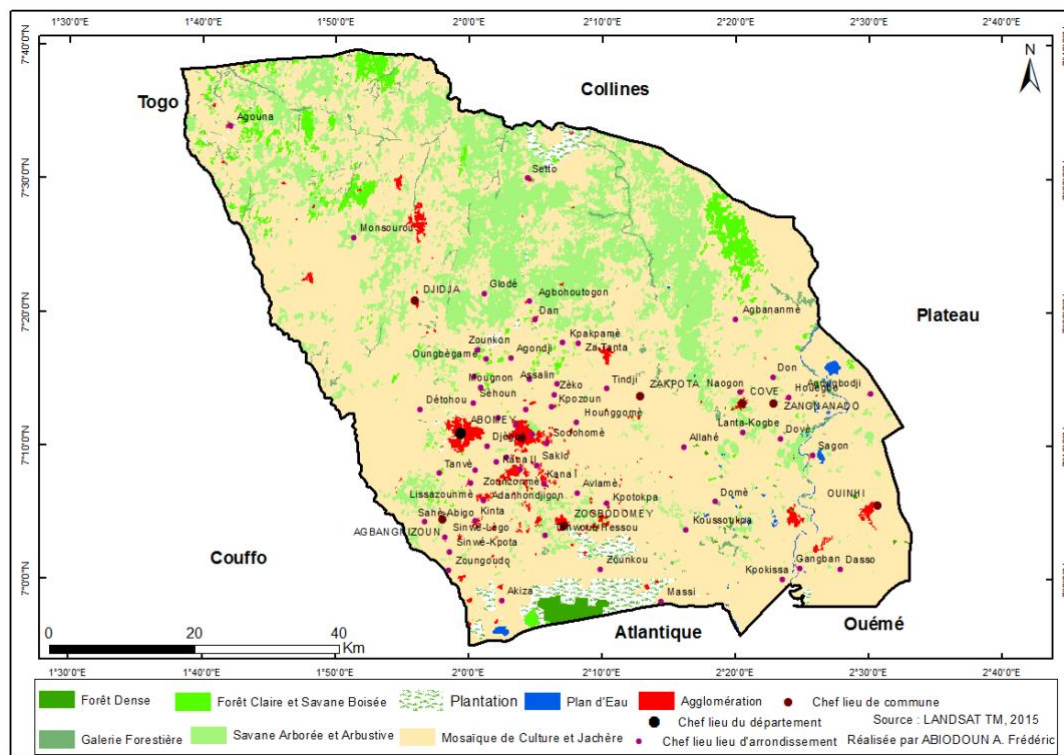


Figure 9 : Carte d'occupation des terres de 2015

L'analyse de la carte d'occupation des terres de 2015 ressort que la Forêt Dense occupe une superficie de 2239,66 ha soit un taux de couverture de 0,43 %, la Forêt Galerie est de 6050,00 ha soit 1,16 % de taux de couverture, la Forêt Claire et Savane Boisée se trouvent sur une superficie totale de 1419,34 ha, soit un taux de couverture de 2,74 %, la Savane Arborée et Arbustive occupent une superficie de 95653,15 ha, soit 18,46 % de taux de couverture, la Plantation occupe une superficie totale de 12184,58 ha, soit 2,35 de taux de couverture, l'unité de Mosaïque de Culture et Jachère occupent une superficie de 379339,02 ha, soit un taux de couverture de 73,24 %, le Plan d'Eau se trouve sur une superficie totale de 1655,14 ha, soit un taux de couverture de 0,31 %, et l'Agglomération occupe une superficie totale de 6584,02 ha, soit un taux de couverture de 1,27 % comme l'indique la figure ci-dessous (Figure10).

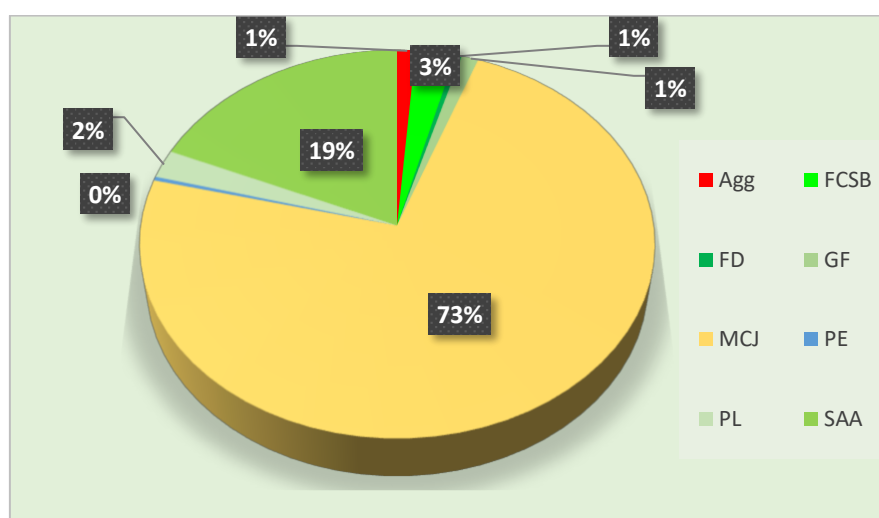


Figure 10 : Diagramme d'occupation des terres en 2015

Le traitement statistique des cartes de 2000 et 2015 se présente dans le tableau ci-après.

Tableau II : Bilan de l'occupation des terres entre 2000 et 2015

Unités d'occupation des terres	2000		2015		Accroissement annuel	Bilan
	Superficie en ha	Taux de couverture en %	Superficie en ha	Taux de couverture en %		
FD	2539,66	0,49	2239,66	0,43	-0,78	régression
GF	6150	1,18	6050	1,16	-0,10	régression
FCSB	16191,79	3,12	14196,34	2,74	-0,82	régression
SAA	130404,13	25,17	95653,15	18,46	-1,77	régression
PL	12284,58	2,37	12184,58	2,35	-0,05	régression
MCJ	342357,70	66,10	379339,02	73,24	0,72	progression

PE	1840,70	0,35	1655,14	0,31	-0,67	régression
Agg	6133,35	1,18	6584,02	1,27	0,48	progression

On retient de ce tableau que les unités d'occupation des terres comme (forêt Dense, Galerie Foresterie, Forêt Claire et Savane Boisée, Savane Arborée et Arbustive, Plantation et Plan d'eau) ont connu une régression au profit des activités anthropiques (Mosaïque de culture et jachère et l'Agglomération). La figure 11 ci-dessous met en relief le bilan d'évolution d'unité d'occupation des terres entre 2000 et 2015.

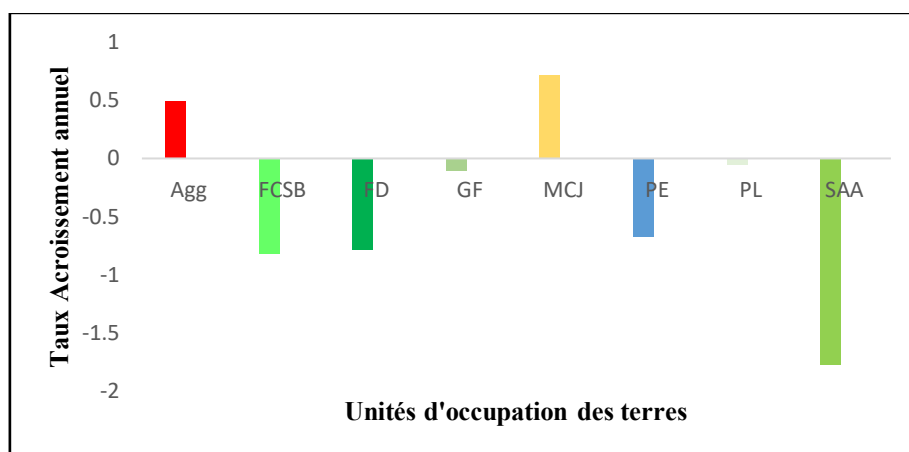


Figure 11 : Diagramme de TAA entre 2000 et 2015

La figure 11 met en exergue le diagramme de taux d'Accroissement Annuel en fonction des unités d'occupation des terres entre 2000 et 2015. En effet, les unités dont leurs taux est en-dessous de zéro ont connu de régression tandis que ceux qui sont en-dessus de zéro ont connu une progression.

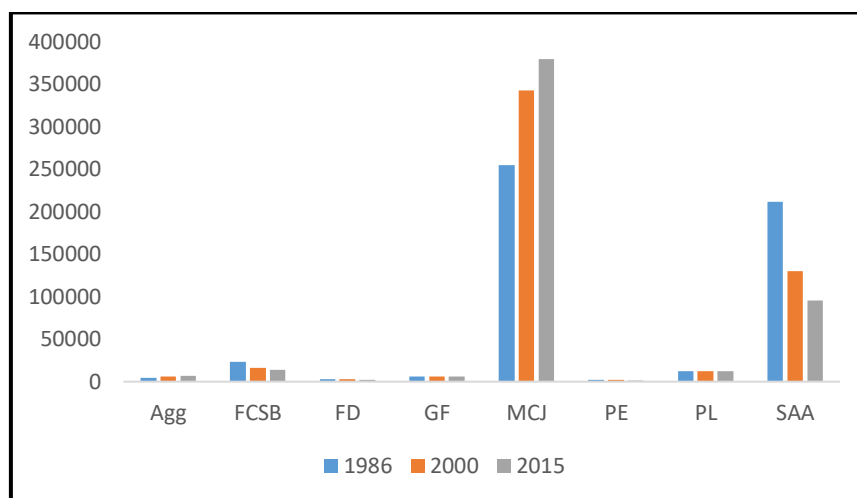


Figure 12 : Evolution comparative des unités d'occupation des terres entre 1986, 2000 et 2015

3-2 Causes de la dégradation du couvert végétal dans la zone d'étude

L'homme intervient beaucoup par diverses actions directes ou indirectes sur la nature, soit en défrichant de manière intensive la terre dans le souci croissant de produire davantage ou en exploitant les forêts en pratiquant parfois des feux de brousse. Mais l'homme détruit plus qu'il ne protège. Ses besoins en bois, les techniques culturales, l'exploitation forestière et la chasse jouent un rôle déterminant dans les modifications de la physionomie de la végétation. Aussi, l'homme se soigne essentiellement avec les plantes et prélève d'importants éléments de l'appareil végétatif pour la médecine traditionnelle et la pharmacopée africaine. Au total, les problèmes de la dégradation du couvert végétal sont regroupés en trois rubriques à savoir :

- L'exploitation forestière ;
- Le défrichement intensif (Agriculture)
- Les feux de brousse, chasse

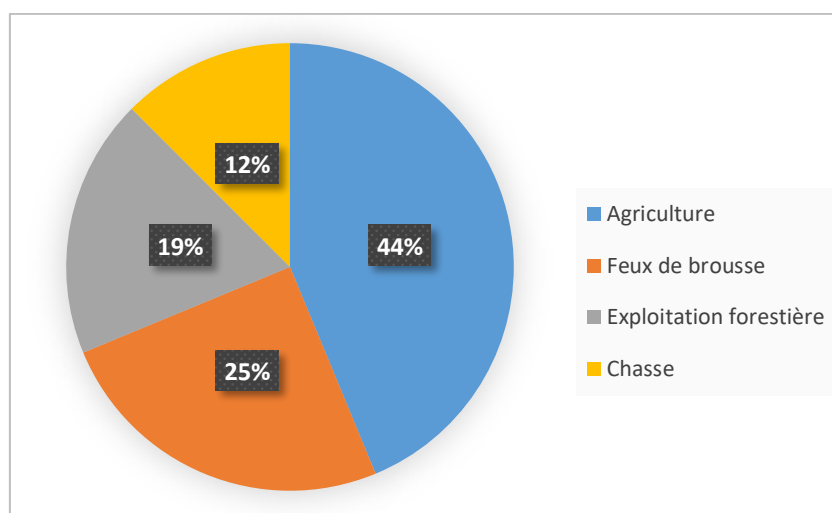


Figure 13 : Diagramme de l'action anthropique qui dégrade le couvert végétal

L'analyse de cette figure montre que l'agriculture participe à 44 % à la dégradation des formations végétales suivit des feux de brousse (25 %), l'exploitation forestière (19 %) et la chasse (12 %).

3-2-1 Défrichement intensif (agriculture)

Pour satisfaire leurs besoins vivriers, les paysans dont le nombre ne cesse d'accroître ont recours à un défrichement intensif par les pratiques impossibles. Les coupes pratiquées dans les forêts pour accroître les terres agricoles contribuent à augmenter la quantité d'oxyde de carbone libérée dans l'atmosphère. L'élimination de milliers d'espèces animales et végétales présentes dans la zone d'étude est due à la pauvreté et aux taux de pressions démographiques. Cette élimination s'explique aussi en grande partie par les besoins sans cesse croissants en bois de feu et en nourriture avec le défrichement de nouveaux périmètres. Le besoin impératif de devises (surtout avec l'introduction des cultures de rente), incite à exploiter les forêts de manière anarchique et à convertir les espaces forestiers en terres attribuées aux cultures. Dans

presque tous les villages de la zone d'étude, l'agriculture reste une activité économique de premier plan.



Planche 1 : Champs de manioc à Zagnanado (a), production du riz dans le bas-fond de Koussin-Lélé à Covè

Prise de vue : Abiodun, Février 2016

3-2-2 Exploitation forestière

D'après l'analyse des photos a et b, il ressort que par nos enquêtes et nos observations sur le terrain, les populations exercent plusieurs activités dans nos différentes forêts. Il s'agit essentiellement de la carbonisation, de l'apiculture, du bois de chauffe ... etc.

3-2-3 Feux de brousse

Dans le département de Zou, les feux de brousse constituent un phénomène culturel et font parties intégrantes de la vie des paysans. Ils sont traditionnellement utilisés pour plusieurs raisons :

- Nettoyer les champs ;
- Faire la chasse ;
- Circuler plus facilement en brousse ;
- Nettoyer le terrain après les récoltes ;
- Faire pousser l'herbe ;
- Protéger les cultures de leurs ennemis (rats, serpents, parasites vivant sur les pâturages).

Mais parfois le contrôle de ces feux échappe aux paysans qui n'arrivent plus à les maîtriser. Ces feux dévastateurs, allumés parfois sur d'immenses étendues embrasent toute la savane. Très souvent les auteurs sont ignorés. Au nombre de ces feux, nous pouvons citer :

- Les feux pastoraux dont le but essentiel est de faire régénérer les pâturages recherchés par le bétail en saison sèche ;
- Les feux rampants, alimentés par un couvert herbacé discontinu, qui lèchent les arbustes :

- Les feux courants ou feux de « fauche » qui sont plus violents et embrasent la plupart des arbustes, limitant déjà leur prolifération ;
- Les feux de buissons ou de cimes qui progressent à la fois horizontalement et verticalement en se propageant dans les feuillages : c'est les plus destructeurs de ligneux.

Cependant, les feux de brousse, qu'ils soient précoces ou tardifs, les "feux de brousse" sont de véritables agents destructeurs de l'environnement. Les dégâts causés ici sont très nombreux :

- Destruction de la végétation ;
- Destruction de la matière organique ;
- Appauvrissement des sols en sels minéraux ;
- Destruction des récoltes ;
- Destruction des habitations.



Planche 2 : Feux de végétation dan la commune de Djidja ,
Prise de vue : Abiodun, février 2016

IV Suggestions

Le constat qui a été fait durant cette étude, est que la dégradation du couvert végétal est un phénomène réel dans le département du Zou. Si les autorités n'y prennent garde, le problème va s'empirer. Dans le souci de trouver des solutions à ce phénomène quelques suggestions ont été proposées à l'endroit des autorités :

- ✚ l'administration forestière devra :
 - tenir régulièrement des rencontres avec les autorités locales sur la gestion des ressources naturelles dans le département de Zou ;
 - définir de commun accord avec les autorités locales un plan de gestion des ressources naturelles ;
- ✚ les autorités locales doivent ;
 - sensibiliser la population à travers des projections, des émissions radios rurales et des affiches ;

- attirer l'attention des populations sur les bienfaits des ressources naturelles dans le département de Zou ;
 - aider l'administration forestière à appréhender et sanctionner les auteurs des infractions ;
- les populations riveraines doivent :
 - éviter les feux de végétations qui dégradent les ressources naturelles;
 - abattre les ressources naturelles avec l'autorisation de l'administration forestière.

Conclusion

Les fonctionnalités du Système d'Information Géographique (SIG) ont permis de déterminer l'évolution de l'occupation des terres dans le département du Zou. Il faut noter que les unités naturelles (forêt Dense, Galerie Foresterie, Forêt Claire et Savane Boisée, Savane Arborée et Arbustive, Plantation et Plan d'eau) ont connu une évolution régressive au profit de l'activité anthropique (Mosaïque de culture et jachère, et l'agglomération).

La télédétection et les Systèmes d'Information Géographiques (SIG) font déjà l'objet d'une importante bibliographie scientifique et technique. Cependant, les applications étant possibles dans des domaines très divers, les documents disponibles sont souvent trop généralistes, ou alors, traitent de la recherche de méthodologie d'utilisation de ces outils pour des applications particulières.

Bibliographie

- Dykstra D. P. « Système d'information appliquée à la foresterie ». *Unasyva* No.189 L'informatique et la foresterie Systèmes d'information appliqués à la foresterie, *Biotechnol. Agron. Soc. Environ.* 1998 **2** (4), pp. 271–279
- Larrere C. & Larrere R., « Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement ». Aubier, Paris, 1997, 355 p.
- Mazzucato et Niemeijer, : « Le Sahel : une dégradation des terres exagérée, un potentiel paysan sous-estimé ». 2000, 25 p.
- Poda D. G. : dégradation du couvert végétal et ses impacts dans le micro bassin versant de korsimoro de 1986-2006 : « Etude par la télédétection et les SIG ». 2012, 77 p
- Toko Imorou I. « Etude de la variabilité spatiale de la biomasse herbacée, de la phénologie et de la structure de la végétation le long des toposéquences du bassin supérieur du fleuve Ouémé au Bénin ». 2008, 241 p.

RELEMBRANÇAS DE LYGIA

Dalma NASCIMENTO¹

Resumo: O IV Congresso Internacional da Nova Literatura Latino-Americana, realizado em Cali, na Colômbia, facultou o encontro de uma professora com a escritora Lygia Fagundes Telles. Daí enraizou-se uma amizade, que este relato apresenta com – fragmentos de memória e afetivas mensagens.

Palavras chaves: Memória, amizade, literatura brasileira.

Résumé : À partir d'une rencontre littéraire dans la ville de Cali, Colombie, en 1974, une écrivaine et une professeure de littérature se sont liées d'amitié. C'est ce que ce récit présente par l'intermédiaire de fragments de mémoire et de messages échangés.

Mots-clés : Mémoire, amitié, littérature brésilienne.

Em 1974, realizou-se em Cali, na Colômbia, o IV Congresso Internacional da Nova Literatura Latino-Americana numa incandescente atmosfera em que o poético e o político se deram as mãos. Do evento, participaram expressivos escritores das três Américas, visando a discutir o intercâmbio da literatura em produção nos territórios americanos. Era o momento do grande *boom* do realismo mágico ou realismo maravilhoso, ou fantástico (conforme o crítico). Era a valorização da escrita dos escritores latino-americanos. Do Brasil, foram convidados Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Walmir Ayala.

À época, eu era correspondente do suplemento literário do *Jornal de Brasília*. Fui designada para cobrir o Congresso, que me incluiu na comitiva brasileira.

Combinei com a amiga Clarice irmos juntas. Marcamos o encontro no aeroporto. No Rio, com o avião, ainda meio vazio, Clarice preferiu ficar sozinha na fileira, com mais espaço. O voo fez conexão em São Paulo e Lygia entrou com aquele sorriso tão doce e contagiante ternura no olhar. Sem me conhecer, gentilmente me perguntou se poderia ocupar o assento vago a meu lado. Fiquei surpresa e honrada com tal incomum deferência, ainda mais vinda de uma escritora tão celebrada e Lygia logo me fascinou.

¹ Dalma Nascimento é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, concluiu um projeto para a Fundação Biblioteca Nacional sobre a obra de Néida Piñon. Atualmente professora associada do Centro de Estudos Afrânio Coutinho da Faculdade de Letras da UFRJ no Grupo de estudos Comparados de Literatura e Cultura nas linhas de pesquisa Estudos Medievais e Cultura e Sociedade.

Já tendo lido *Ciranda de pedra* e alguns de seus contos esparsos, iniciei por aí nossa calorosa conversa. Foi o começo de uma grande amizade. Com simplicidade, acolheu a ainda jovem professora que mal terminara o mestrado na UFRJ e estava partindo para o doutorado.

A viagem foi tumultuada e longa. Uma tempestade apavorante varreu os ares, desviando a rota. O avião dava cada solavanco de fazer medo. Objetos acima dos assentos caíam sobre nossas cabeças. Passageiros, sem falar, olhavam-se, apreensivos. As aeromoças, equilibristas dançarinas, tentavam acalmar os mais alarmados. Lygia e, sobretudo eu, encolhidas em nossas poltronas, rezávamos.

Porém Clarice, gloriosa, extasiava-se com o espetáculo da Natureza em fúria. Talvez se sentisse “Perto do coração selvagem” em “Água viva” ou desfrutando de mais “Uma aprendizagem ou prazeres”². Por fim, terra à vista. O avião pousou em Cali.

Eis aí nossa foto, publicada no *Diario de Occidente*, importante jornal de Cali logo após a aterrissagem no aeroporto internacional de Palmaseca, recebidas pelo presidente honorário do Congresso, o escritor colombiano Gustavo Alvarez Gardezabal. À sua direita está Lygia Fagundes Telles, à esquerda Clarice Lispector e, junto desta, eu.



Pouco depois, com diferença de minutos, chega Mario Vargas Llosa. O flash mostra-o, junto a aeromoças, saudando-o.



² Alusão aos livros de Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*, de 1943; *Água viva*, de 1973; *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969.

Partimos todos para o Hotel Internacional de Cali. Verdadeiramente nababesco. Clarice, convidada de honra, recebeu um aposento especial. O Congresso colocou-me na também requintada acomodação de Lygia. Ali, sua sutil delicadeza de novo se manifestou, ao deixar comigo a escolha das camas, o que evidentemente não aceitei. Mas guardo a lembrança do fato e de tantos outros mais nos sete dias da intensa convivência.

Tive o privilegio de ter, junto a mim, a grande escritora daqueles contos que tanto me falavam à alma. Em pequeninos gestos ou falas – aqueles “nadas” submersos, mas que dizem tudo – a premiada escritora, com singela leveza, demonstrava o requinte de sua educação. Também, ela era prática e rápida pelas costumeiras viagens, pois, assim que chegamos ao quarto, logo iniciou a arrumar seus pertences. A seguir, de sua pequena bagagem foram surgindo roupas de excelente corte, mas nada em excesso. Tudo bem dosado: da roupa de gala ao traje esporte. Eu, novel viageira, transportava enorme e pesada mala. Ao dividir os cabides do armário, vendo tantas vestes minhas sobre a cama, ofertou-me grande parte deles, ajudando-me também a pendurar as toaletes mais finas.

Já era tardinha. Desci para conhecer detalhes do majestoso hotel. Lygia preferiu descansar para o solene jantar da abertura do Congresso. No *lobby* repleto de rumores, expoentes internacionais da narrativa preenchiavam seus dados na recepção. Soube depois ser a delegação da Argentina. Mais distante, sentado numa poltrona da entrada, reconheci, pela lembrança de uma foto, o mexicano Juan Rulfo, o autor de *Pedro Páramo*, livro de que eu tanto gostara, em tradução brasileira.

Maravilhada diante de tudo, retornei ao quarto. Era o momento de preparar-me para o solene jantar. Nova surpresa de Lygia. Ela, com a arrumadeira do hotel, por medida de higiene, flambara a banheira. Por fim, elegantemente vestidas – já íntimas amigas – descemos, ambas de longos, e aguardamos Clarice no *lobby* para, juntas, entrarmos no deslumbrante salão.

A semana do Congresso, politicamente efervescente, foi riquíssima de acontecimentos e de intercâmbios humanos e sociopolíticos. Concorridíssimas foram as sessões no amplo e majestoso auditório da Universidade de Cali. Estudantes assistiam ao evento, intervindo de forma inflamada, oradores discursavam com mensagens libertárias. Jornais estrangeiros em frenética cobertura espocavam flashes. Boa parte dos escritores das três Américas estava em Cali, lamentando-se a ausência de Gabriel Garcia Marques.

Lá estava também Günter Lorenz, o tradutor para o alemão de *Grande sertão veredas*, do magistral Guimarães Rosa. O ambiente estava febricitante. Incandescentes debates sobre a nova narrativa latino-americana se ampliavam, as discussões se estendendo após o jantar no hotel, por vezes indo até altas horas da noite.

Clarice ficara meio distante. O ambiente não era muito a sua praia, embora fosse bastante festejada. Mas preferia recolher-se, afastando-se daquelas candentes questões debatidas no café da manhã, nas diversas refeições, no balcão do bar e até no *lobby*. Conversas literárias e

políticas prosseguiram nos “bate papos”, para mim enriquecedores, neófita naquelas visões de engajamento político. Conscientizei-me do domínio eurocêntrico autocrático a obscurecer o valor dos povos latino-americanos. Percebi a importância da diferença das civilizações ameríndias no aspecto mágico da nova literatura – hoje questão tão corriqueira – que se produzia nos países ibero-americanos. O Congresso representou para mim uma reviravolta intelectual. Em decorrência da ditadura militar no Brasil, eu escrevera minha dissertação de mestrado, justamente sobre *Vidas secas*, obra politicamente engajada do mestre Graciliano Ramos à luz dos pressupostos ontológicos do filósofo Martin Heidegger. Nada, portanto de exegeses sociais proibidas pelo regime ditatorial.

Porém, em Cali, que diferença! Cada palestrante ou conferencista dava o seu recado político a partir da nova literatura da América Latina, sendo sempre muitíssimo aplaudido.

Além disso, à noite, já no quarto, quase sempre entrando pela madrugada, conversava muito com Lygia. Trocávamos ideias sobre os mais diversos assuntos. Analisávamos a apresentação dos conferencistas do dia. Cada delegação dispunha de uma manhã e tarde para expor a conjuntura literária de seu país. Houve sessões bastante polêmicas. Em meio àquela confluência de visões, Lygia desvelava-me intelectuais caminhos.

Mas não só se detinha nas passagens do Congresso. Relatava-me suas viagens internacionais – uma delas, verdadeiro conto de fadas. Na companhia de seu segundo marido o historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, fora à Pérsia, sendo recebida, com as devidas honras no Palácio do Xá, acompanhado de sua terceira esposa Farah Diba.

Contava-me também de seu interesse pelo cinema. Discorria sobre as mudanças da Nova Mulher e a coragem que tivera ao sair da mansão de seu primeiro marido, pelo amor de Paulo Emílio. Sempre corajosa, em plena ditadura militar, ela, driblando a censura, publicara, em 1973, a consagrada obra *As meninas*, texto inspirado, conforme me contou, na vida das amigas de seu único filho Goffredo da Silva Telles Neto. Na ocasião de nossa estada em Cali, ele se encontrava na Europa.

De fato, *As meninas* fora sucesso no Brasil – ganhou o prêmio Jabuti, em 1975. No dia do Congresso dedicado à nossa pátria infelizmente não assisti à sua palestra marcada para o primeiro horário da manhã. Fiquei com Clarice que falaria à tarde. Contudo soube que Lygia com encantadora fala dominou a audiência. Inúmeras foram as perguntas da plateia, sobretudo referentes à literatura engajada. Porém ela soube brilhantemente passar sua mensagem social e responder à altura. Centrou-se nas características psicológicas e intimistas das personagens Lorena, Ana Clara e Lia, de *As meninas*.

Naquela noite, no quarto conversamos muito sobre a maneira de ser destas suas três criações: das suas diferenças no quadro familiar, das opções, dos descompassos entre elas. Contou-me que transcrevera, na obra, exatamente uma carta da mãe de um jovem desaparecido político. Do lado político, acabávamos, quase sempre, no âmbito filosófico. No livro, há momentos em que, em essência, as três meninas buscam Deus por caminhos diferentes, pois na raiz de tudo

estava Ele, ou algo assim. Entrávamos em reflexões metafísicas, mescladas a sociais, analisando a eterna problemática de a humanidade estar inerme diante das forças transcendentais.

Com grande mestria, Lygia transformou em letras o panorama de uma época. Seu livro representa também verdadeiro documento histórico da ditadura militar no Brasil e dos países ibero-americanos em situações similares. Publicado numa época da transição do governo de Médici para o de Geisel, ela foi corajosa. Captou as pulsações de momentos cruciais da História do Brasil e driblou a censura.

Na minha primeira leitura de *As meninas*, julgara que Lorena fosse a personagem mais próxima de Lygia, pela *finesse*, pelas pequeninas delicadezas. Mas, na estreita convivência dos sete dias do Congresso, percebi ser a autora um amálgama das três personagens. Escrevera um livro de tal envergadura com a simplicidade dos verdadeiramente grandes. Eu ia ouvindo e aprendendo muito. Horizontes se me abriam, ao mesmo tempo em que a amizade ia-se fortificando.

Havia entre nós certa cumplicidade, embora fosse eu a “anã” (anão é imagem tão presente em seus livros) diante da “giganta” da escritora nacional. Todavia ia havendo entre nós, o que eu chamo de *philia dialógica*. Refiro-me àquela interlocução em que as ideias de ambas as partes conversam fraternas sem a prevalência de uma sobre a outra.

Ainda naquelas madrugadas Lygia discorria também sobre as correlações entre o discurso literário e cinematográfico. Interessava-se pelo complicado problema da adaptação do texto ao cinema, demonstrando como a escrita se completa na imagem. Com Paulo Emílio Salles Gomes fizera uma adaptação livre do romance *Dom Casmurro*. Falava também de seus textos transmutados em outras linguagens. Eu ouvia encantada suas histórias vividas e seus sonhos também. Ela desejava adaptar *As Meninas* para o cinema, realizar o projeto do diretor David Neves que ficara fascinado com o livro. O evento prosseguia e eu ia absorvendo aquele ambiente tão diverso do meu.

Último dia do Congresso. Jantar de gala. Um grupo dos participantes resolveu andar a pé pela cidade. Todos ainda vestidos a caráter. O escritor argentino Antonio di Benedetti, autor do premiadíssimo romance *Zama*, convidou-nos. Lygia e Clarice declinaram. Várias senhoras esposas dos congressistas aceitaram. No passeio, vi moradores de rua em profusão, em verdadeiro descompasso com a grandeza do Hotel. Já era madrugada quando chegamos. E o voo da comitiva brasileira estava marcado para as seis da manhã. Subi esbaforida para ainda fazer minha mala. No quarto: Surpresa. Toda a minha bagagem estava arrumadinha na mala. Pela doce e sutil magia de Lygia.

A última vez em que estivemos juntas para conversar, como nos antigos tempos, foi numa tarde na Academia Brasileira de Letras. Ela acabara de publicar *Horas Nuas* e me enviara um exemplar logo após seu lançamento. Combinamos, então, um encontro para trocarmos ideias numa lanchonete bem simples em frente à Academia, local mais fácil para nós duas. Ela

participaria do chá das cinco da ABL e eu teria ali perto condução para voltar para a casa, em Niterói.

Na ocasião, eu estava mergulhada na obra de Walter Benjamim, para quem o gato é um tema da Modernidade. Perguntei pois a Lygia o motivo de haver tantos gatos em seus textos.

E apontei-lhe alguns dos que me lembrei na hora, o conto “Os gatos”, de *A disciplina do amor*, o gato Astronauta de *As meninas*, o gato Rahul d' *As horas nuas*, que é um personagem, uma voz narrativa, o livro terminando com a frase: “É um gato”. Perguntei-lhe se seria o gato, por ter vários fôlegos, uma metáfora até da narrativa moderna, que aparentemente está a morrer e, que, de repente, reanima-se, dribla a morte e ganha novo fôlego, novo estatuto estético.

Achou interessante minha observação, afirmando sua sempre paixão por gatos, embora sua infância tivesse sido cercada de cachorros. O gato, para ela seria um ser livre, sensual, independente. O cachorro imita a gente, se seu dono está triste, ele vem e lambe suas lágrimas. O gato é arredo, esquivo, selvagem, distante, altaneiro, driblador.

Porém, como eu estivesse escrevendo sobre a questão dos textos modernos e pós-modernos, desejava analisar mais a fundo o problema, repeti: Em suas “arte e manhas”, além da sensualidade, simbolizaria os novos caminhos estéticos? Lembrei-me até de Baudelaire, um avatar da modernidade estética, que, em *Les fleurs du mal*, onde há três poemas intitulados *Les chats*, os gatos. À época encenava-se em Nova Iorque, com enorme êxito, a peça *The cats*. O escritor gaúcho Érico Veríssimo escreveu romances, tendo o gato já no título – *A volta do gato preto*. Seria o gato mesmo, reafirmei, uma metáfora dos vários fôlegos da nova narrativa?

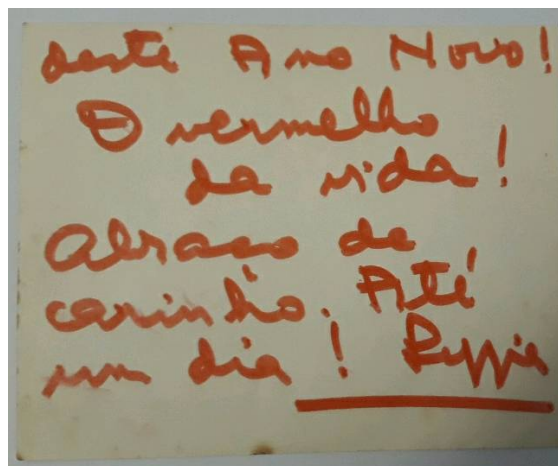
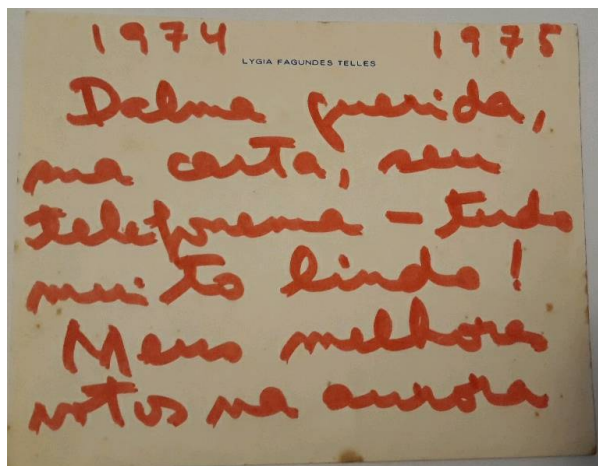
Lygia não pensara propriamente ainda nisso. O seu gato Rahul tivera outras vidas, que se multiplicaram em sua memória. Ele já foi gente, atleta, um menino de roupa de veludo verde e cachos. Agora ele tem de ser homem. Ele diz uma frase de que Lygia gosta e aqui transcrevi: “Eu queria ser homem, sonho em ser homem, assim como o homem sonha em ser Deus”. Representa talvez uma busca de transcendência, de ressurreição, de não aceitar a pressão da morte, como, talvez, a luta da narrativa atual, como eu dissera a Lygia.

Esse encontro com Lygia foi altamente enriquecedor. Tantos foram os temas enfocados naquele tão simples barzinho, que peguei a caneta e comecei a entrevistá-la, Texto publicado em meu livro *Antígonas da modernidade: performances femininas na vida real ou na ficção literária*.

Tudo que escrevi aqui é verdadeiro. Não se trata de autoficção, dessa escrita ainda na moda na literatura contemporânea, em que a realidade abraça a ficção, instaurando ambiguidades. Não são criações do meu imaginário. A correspondência postal e as dedicatórias dos livros abaixo atestam nossa afetuosa ligação. Apenas coloquei algumas, para não ultrapassar o número de páginas. Há aqui mensagens em cartões com o nome de Lygia timbrado, outras, em meras

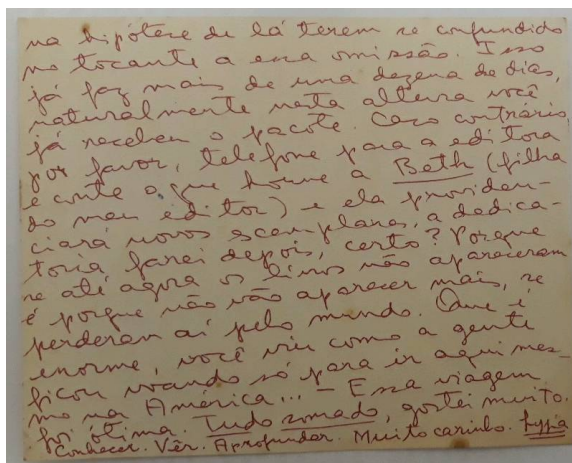
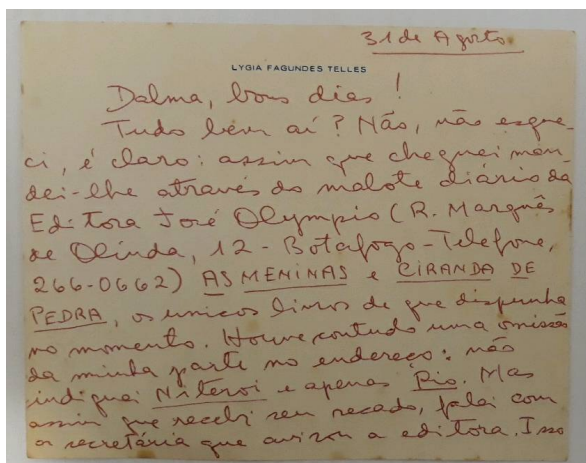
folhinhas de papel arrancadas de bloquinhos. Embora amareladas pelo tempo, foram escritas com afeto e guardadas com carinho.

Passados tantos anos, aquelas conversas noturnas com Lygia, no Congresso de Cali, desvelaram-me caminhos. Além de conhecer, de perto, a dimensão literária da excelente escritora, desfrutei da companhia de uma grande mulher – extraordinariamente humana – que nos pequeninos gestos ou falas, em meio ao inflamado congresso de Cali foi, para mim, luminosa diretriz.

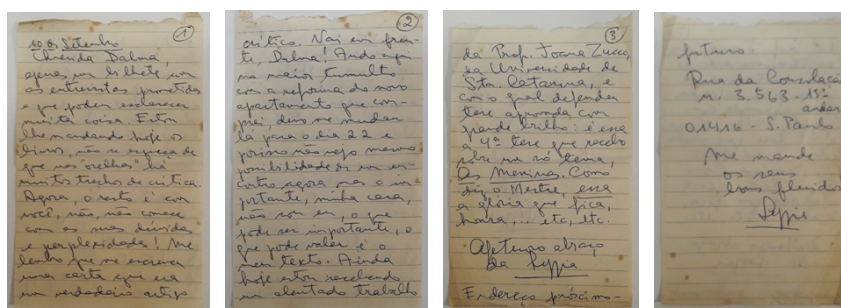


1974 - 1975

Dalma querida, sua carta, seu telefonema – tudo muito lindo! Meus melhores votos na aurora deste Ano Novo! O vermelho da vida! Abraços de carinho. Até um dia! Lygia



<p style="text-align: right;">31 de Agosto</p> <p style="text-align: center;">LYGIA FAGUNDES TELLES</p> <p>Dalma, bons dias!</p> <p>Tudo bem aí? Não, não esqueci, é claro: assim que cheguei mandei-lhe através do malote diário da Editora José Olympio (R. Marquês de Olinda, 12 – Botafogo – Telefone, 266-0662) AS MENINAS e CIRANDA DE PEDRA, os únicos livros de que dispunha no momento. Houve contudo uma omissão da minha parte no endereço: não indiquei <u>Niterói</u> e apenas <u>Rio</u>. Mas assim que recebi seu recado, falei com a secretária que avisou a editora. Isso</p>	<p>na hipótese de lá terem se confundido no tocante a essa omissão. Isso já faz mais de uma dezenas de dias, naturalmente nesta altura você já recebeu o pacote. Caso contrário, por favor, telefone para a editora e conte o que houve a Beth (filha do meu editor) e ela providenciará novos exemplares, a dedicatória farei depois, certo? Porque se até agora os livros não apareceram é porque não vão aparecer mais, se perderam aí pelo mundo. Que é enorme, você viu como a gente ficou voando só para ir aqui mesmo na América... – Essa vigem foi ótima. <u>Tudo somado</u>, gostei muito. Conhecer. Ver. Aprofundar. Muito carinho. Lygia</p>
--	--



10 de Setembro

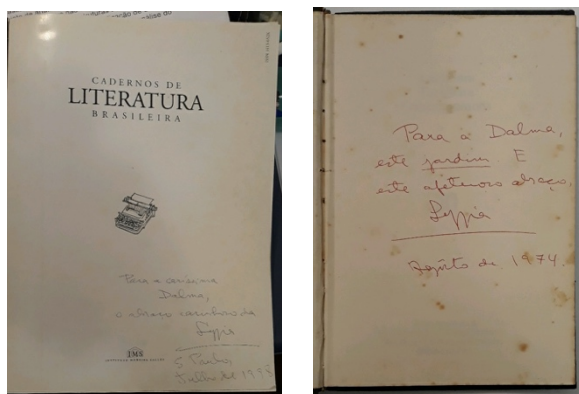
Querida Dalma,

apenas um bilhete com as entrevistas prometidas e que podem esclarecer muita coisa. Estou lhe mandando hoje os livros, não se esqueça de que nas "orelhas" há muitos textos da crítica. Agora, o resto é com você, não, não comece com as suas dúvidas e perplexidades. Me lembro que me escreveu uma carta que era um verdadeiro artigo crítico. Vai em frente, Dalma! Ando aqui no maior tumulto com a reforma do novo apartamento que comprei, devo me mudar lá para o dia 22 e por isso não vejo mesmo possibilidade de nosso encontro agora, mas o importante, minha cara, não sou eu, o que pode ser importante, o que pode valer é o meu texto. Ainda hoje estou recebendo um alentado trabalho da Prof. Joana Zucco, da Universidade de Sta. Catarina, e com o qual defendeu tese aprovada com grande brilho: é essa a 4ª tese que recebo sobre um só tema, As meninas. Como diz o Mestre, essa a glória que fica, honra... etc, etc.

Afetuosos abraços
da Lygia.

Endereço próximo futuro: Rua da Consolação, n. 3.563 – 13º andar 01416 – S. Paulo.

Me mande
os seus
bons fruidos!
Lygia

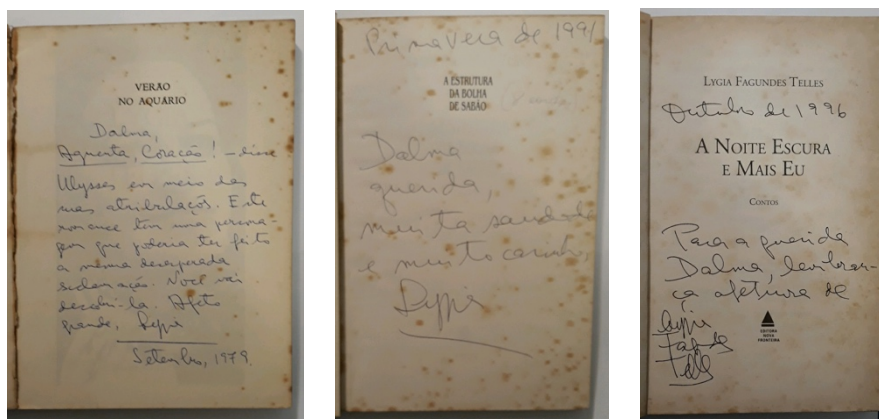


Caderno de Literatura Brasileira.

Para a Caríssima Dalma, o abraço carinhoso da Lygia. S. Paulo, julho de 1998.

Ao lado: Dedicatória do livro *Jardim Selvagem*:

Para a Dalma, este jardim E este afetuoso abraço. Lygia – Agosto de 1974



VETRÃO NO AQUÁRIO

Dalma,

Aguenta, coração! – disse Ulysses em meio das tribulações. Este romance tem uma personagem que poderia ter feito a mesma desesperada exclamação. Você vai descobri-la. Afeto grande, Lygia – Setembro, 1979

A ESTRUTURA DA BOLHA DE SABÃO

Primavera de 1991

Dalma querida,
muita saudade e muito carinho, Lygia

A NOITE ESCURA E MAIS EU

Outubro de 1996

Para a querida Dalma, lembrança afetuosa de
Lygia Fagundes Telles

Retornei da Colômbia impregnada da literatura que desabrochava e esplendia nas Américas. Aprendi nas sessões do Congresso e, sobretudo com as fecundas conversas com Lygia, o que – hoje é mais que óbvio para todos, mas em 1974 ainda era enevoado para mim –, como a nova literatura latino-americano lançava o grito de liberdade do neoimperialismo europeu.

Minha nova amiga normalmente trazia para nossa conversa noturna o pioneirismo ideológico e libertário de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Enfatizava que ambos não assumiram atitude parasitária diante do Velho Mundo, mas valorativa das "coisas nossas". Desde então comecei a pensar que *Macunaíma* teria sido um livro precursor do realismo mágico ou fantástico segundo a nova visão e as diretrizes discutidas no Congresso. Meses antes, eu fizera uma palestra na UFRJ focalizando *Macunaíma* em cotejo com os mitos gregos. Lygia me estimulou a escrever outro texto sobre o livro de Mário segundo meu novo olhar e publicá-lo. Mas ainda sem base teórica para desenvolvê-lo, aguardei momento oportuno.

Com tal ideia dentro de mim, passaram-se os anos. Em 2008, interessada por adaptações cinematográficas, li *Literatura através do cinema*, de 2005, de Robert Stam, professor titular da Universidade de Nova Iorque. Na página 415, no subcapítulo destaca em caixa alta: “A “MÃE” DO REALISMO MÁGICO: *MACUNAÍMA*”, e complementa já no primeiro parágrafo: “embora raramente reconhecido como tal”. Hoje me arrependo de não ter seguido o conselho de Lygia para divulgar meu pensamento, apesar de ainda embrionário. Foi mais uma lição que dela recebi. Não deixar de divulgar um texto para consignar nossa presença.

Quanto à cobertura do Congresso para o *Jornal de Brasília*, redigi enorme reportagem, – hoje preciosa para este meu relato – sobre problemas políticos e sociais da América Latina. Estávamos no regime militar brasileiro da ditadura de 1964-1985, embora, com a entrada do general Ernesto Geisel, os ânimos já começassem, muito de leve, a minorar pressões e prisões. Porém ainda era jogo duro. Na matéria jornalística mencionei a díspar situação daquela cidade na Colômbia: luxo em excesso e miséria gritante pelas ruas, tóxicos vendidos livremente nas bancas de jornais. Escrevi, sem reservas, detalhando minúcias das ocorrências do país e dos debates. No entanto, o texto não foi publicado e perdi até os vínculos com o periódico. Torno a dizer: estávamos em 1974.

Livros publicados de Dalma Nascimento:

Fabiano, herói trágico na tentativa de ser. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1980.

Antígonas da modernidade: performances femininas na vida real ou na ficção literária. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2013.

Mitos e utopias: dos teares literários às páginas dos periódicos. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2014.

Memórias em jornais. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2014.

Idade Média: contexto, celtas, mulher, Carmina Burana e ressurgências atuais. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2015.

Das neblinas e das colheitas de um memorial. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2015.

O Velho, a Mulher, o Imigrante: três vozes na dinâmica atual. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2015.

Nélida Piñon nos labirintos da memória. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2015.

Nélida Piñon entre contos e crônicas. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2015.

Aventuras narrativas de Nélida Piñon. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2016.

Idade Média: contexto, celtas, mulher, Carmina Burana e ressurgências atuais. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2018. 2a Edição.

Charles Baudelaire: um avatar da lírica moderna. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2018.

Brocéliande: a floresta encantada dos celtas, das fadas e do Rei Artur. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2018.

Com Pessoa, estamos em pessoa na pessoa do mistério. Niterói-RJ: Editora Parthenon, 2019.