

# VI COLÓQUIO DE HISTÓRIA E ARTE

HERANÇA, MEMÓRIA, PATRIMÔNIO



A infanta e Aglaupí. Lou Borghetti. (Releitura a partir de Velázquez e Picasso)

01 a 03 de outubro de 2013

LOCAL: AUDITÓRIO DO CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS - CFH DA UFSC



Universidade Federal de Santa Catarina

Anais do VI COLÓQUIO DE HISTÓRIA E  
ARTE  
HERANÇA, MEMÓRIA, PATRIMÔNIO

Florianópolis  
UFSC/CFH/NUPPE  
2013

2013, LABHARTE - Laboratório de História e Arte, LAMAP - Laboratório de Memória, Acervos e Patrimônio, UFSC

ISBN: 978-85-60501-14-4 (e-book)

UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Labharte e Lamap  
Bloco B, 2º andar, sala 318  
Florianópolis, SC, 88040-970  
(48) 3721-8212  
<http://labharte.paginas.ufsc.br/>  
<http://lamap.paginas.ufsc.br/>

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da Universidade Federal de Santa Catarina

C719a Colóquio de História e Arte: herança, memória,  
patrimônio (6. : 2013 : Florianópolis, SC)  
Anais do VI Colóquio de História e Arte:  
herança, memória, patrimônio / Maria Bernardete  
Ramos Flores (coordenação). - Florianópolis :  
UFSC/CFH/NUPPE, 2013.  
116 p. : il.

1. Arte e história. I. Flores, Maria  
Bernardete Ramos. II. Título.

CDU: 93/99

**Universidade Federal de Santa Catarina**

Reitora: Roselane Neckel

**Programa de Pós-Graduação em História**

Coordenadora: Eunice Sueli Nodari

**LABHARTE - Laboratório de História e Arte**

Coordenadora: Maria Bernardete Ramos Flores

**LAMAP - Laboratório de Memória, Acervos e Patrimônio**

Coordenadoras: Letícia Borges Nedel e Janine Gomes da Silva

**Grupo de pesquisa do CNPq: História e Arte**

Líderes: Maria Bernardete Ramos Flores e Luciene Lehmkuhl

## **VI Colóquio de História e Arte** **Herança, Memória, Patrimônio**

**Coordenação geral:**

Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores

**Comissão organizadora:**

Doutoranda Clarice Caldini Lemos

Doutoranda Gloria Alejandra Guarnizo Luna

Doutoranda Sabrina Fernandes Melo

# Sumário

APRESENTAÇÃO.....	5
RESUMOS .....	6
TEXTOS COMPLETOS .....	14
Compilar, arquivar e relembrar: Uma reflexão sobre as múltiplas funções de uma coleção	15
A Ninfa entre guerra e paz.....	29
“Geração da Academia”: elite literária e redes de sociabilidades na República das Letras.	42
“Magiciens de la terre” (1989) versus “Africa Remix” (2005): Dois momentos da Arte Africana no Ocidente, ou, como as Exposições escrevem a História.....	56
Paradoxos imagéticos: cidade e imagem na contemporaneidade .....	72
Um passado que se insinua: patrimônio cultural e a ponte Hercílio Luz .....	80
Esporte para Todos A cura do pessimismo brasileiro (1977-1985) .....	90
A crise como condição para ocorrência da arte .....	103
Robert Chester Smith e as gerações de historiadores da arte nos Estados Unidos (1910-1930).....	110

## APRESENTAÇÃO

Esta sexta edição do *Colóquio de História e Arte*, promoção da Linha de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, “Arte, Memória e Patrimônio”, e pelo Grupo de Pesquisa – Diretório CNPq – “História e Arte”, e dos Laboratórios de Pesquisa “História e Arte (LABHARTE)” e “Laboratório de Memória, Acervos e Patrimônio (LAMAP)”, reuniu pesquisadores da área de história e afins, para apresentar e discutir resultados de pesquisas que contemplem implicações metodológicas da pesquisa e da reflexão sobre o Patrimônio, num sentido expandido.

O tema HERANÇA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO enseja refletir sobre uma perspectiva historiográfica que nos coloca diante do tempo como herdeiros do passado. O passado não é apenas estranho a nós, não é apenas um outro tempo. Somos também descendentes, diferentes e semelhantes aos homens e mulheres que nos antecederam. Benjamin, Ricoeur, Koselleck, entre outros, nos têm mostrado que para se fazer uma arqueologia do passado ou uma hermenêutica do presente devemos contemplar o tempo histórico entre experiências e expectativas, na relação com a tradição e a memória. Passados trinta anos, aquilo que nos anos noventa Jean Pierre Rioux designou como “um domínio e um olhar” atentos às formas de representação da realidade social poderia ser descrito hoje como uma cultura historiográfica enraizada historicamente, com seus anacronismos, seus herdeiros e suas memórias.

Assim, neste Colóquio pretendeu-se abordar questões metodológicas da história, do tempo, da imagem, da tradição e da memória, refletir ainda sobre dinâmicas de enquadramento e transmissão, de museificação, patrimonialização, de gestão de arquivos e acervos, de políticas das visualidades e espacialidades urbanas. Refletir também sobre o domínio dos intelectuais como produtores ou vetores de bens culturais. Consolidar por fim metodologias historiográficas especificamente voltadas à interpretação de visualidades, performances, fontes materiais, patrimônio e políticas culturais, considerando o novo estatuto do objeto artístico diante das teorias da imagem e da representação.

Os textos que compõem os anais deste Colóquio correspondem às mesas intituladas "Projetos em Curso: Comunicação dos alunos de mestrado e doutorado da Linha de Pesquisa: Arte, Memória e Patrimônio", nas quais os alunos apresentaram comunicações referentes às suas pesquisas em andamento.

A comissão organizadora.

# **RESUMOS**

## **1) Compilar, arquivar e relembrar: Uma reflexão sobre as múltiplas funções de uma coleção**

Camila Nascimento Azevedo

O presente trabalho tem por objetivo problematizar como a formação de uma coleção de cartões postais pode refletir regras culturais e uma maneira muito peculiar de apropriação do mundo. Nos postais a que essa análise se dedica suas belas imagens não foram suficientes no processo de formalização da arte do guardar. Anotações e inscrições que situavam as lembranças no espaço e no tempo aparecem como registros que demonstram uma clara ordenação das imagens que não se apresentam como meras figuras escolhidas aleatoriamente. Nesse sentido a coleção pode ser vista dentro de um processo que visa a formação de identidades e memórias. Não há como desvincular as memórias escolhidas para comporem o álbum da coleção em questão de um grupo específico, vinculado a elite carioca do início do século XX. O caráter físico e afetivo das lembranças compiladas pelos colecionadores se expressa claramente ao analisarmos a escrita epistolar de postais que além de perpetuarem, através de suas imagens, o ideal de modernidade vivenciado no período, belas paisagens, situações e personagens servem como um elo de união de um grupo que materializa e compartilha suas memórias. Dentro desta abordagem é possível situar os cartões-postais como portadores de um passado, que necessita ser rememorado, onde as lembranças, precisam ser arquivadas, guardadas, herdadas, lidas, vistas, revistas e partir desses processos, de fato lembradas.

Palavras-chave: Memória - Colecionar - Cartão-postal - Século XX

## **2) O Centenário de Independência do Brasil e o debate historiográfico na revista *América Brasileira* (1921-1924)**

Clarice Caldini Lemos

A Primeira República no Brasil foi um período marcado por revoltas populares, pela corrupção política, pelo surgimento de diversas correntes nacionalistas e pela insatisfação dos intelectuais com a República. O centenário de independência do Brasil, em 1922, e suas comemorações ocasionaram um momento de balanço da situação do país após cem anos de vida independente e pouco mais trinta anos de vida republicana, no qual os intelectuais brasileiros se preocuparam em investigar os males da nação, diagnosticar a situação e propor soluções. Os embates sobre a república brasileira abarcavam a questão de sua legitimidade, o que por sua vez abrangia as interpretações histórico-sociológicas sobre o Brasil e a identidade nacional. A presente comunicação tem como objetivo investigar a revista *América Brasileira: resenha da actividade nacional* (1921-1924) dentro do debate historiográfico da época e da disputa pela memória sobre a independência do Brasil.

Palavras-chave: Centenário de Independência do Brasil - Revista - História

### 3) Memória, história e literatura. Os contos *O caso da viúva* e *A Mulher pálida*, de Machado de Assis, como espaço de construção de memória.

Cristiane Garcia Teixeira

Os grandes textos literários, aqueles que permanecem em nossa história, se tornam o que Pierre Nora denomina de *lugares de memória*. A literatura constrói diferentes representações das relações entre os indivíduos, bem como dos mesmos com o meio urbano, onde os enredos estão ambientados. Desta forma estes escritos representam, enquanto interligados às verossimilhanças da realidade concreta, a memória de um tempo, um espaço e um grupo. Neste trabalho procuro entender os contos *O caso da viúva* e *A mulher pálida*, escritos por Machado de Assis para o periódico *A estação: Jornal ilustrado para a família*, como uma representação de locais de vivência de uma determinada sociabilidade, bem como de uma cultura específica relacionada a aparência, ou seja, a representação de um grupo, de uma época e de um espaço urbano. Os contos, que são ambientados no Rio de Janeiro do século XIX, faz emergir e perpetuar a memória de um grupo social desta sociedade. Que grupo e memória social os contos machadianos perpetuam é o que procuro analisar no presente trabalho.

Palavras-chave: História - Memória - Literatura - Machado de Assis.

### 4) A Ninfa entre guerra e paz

Daniela Queiroz Campos

Memória, desejo e tempo. E para onde foram as Ninfas do panthéon? A bela aparição feminina. A bela aparição drapeada atravessara séculos milênios. Aby Warburg dedicara os maiores trabalhos de sua vida a elas. Georges Didi-Huberman as procurou em lugares muito caros a Walter Benjamin. O presente trabalho procura a Ninfa em local mais evidente. A imprensa do século XX e o corpo. O corpo de papel, o corpo de carne, osso e sangue. O corpo erótico e o corpo morto. O belo e o traumático. As *pin-ups*, o esquecer e o lembrar de duas grandes guerras. A beleza triunfara corpos nus de *pin-ups* ilustradas por Alceu Penna para a coluna *Garotas* da revista *O Cruzeiro*. Mas o trauma também estava lá. A Ninfa como uma própria sobrevivência, com um próprio *Nachleben*. Personagem que atravessa a história da arte, grande heroína pecadora, paradoxais coisas do tempo.

Palavras-chave: Imagem - Guerra - Anacronismo

### 5) Impressões da Província: Vida literária em Florianópolis (Primeira República)

Felipe Matos

O presente trabalho questiona a imagem construída pelo discurso canônico modernista sobre a vida literária de Florianópolis na Primeira República ao realizar uma análise do campo cultural em busca da trajetória social e das dinâmicas dos seus grupos intelectuais, em especial a formação da elite literária local – a chamada “Geração da Academia” - suas

sociabilidades e instâncias de consagração. Procura-se identificar as ideias, atividades e valores partilhados pelos intelectuais que compartilhavam a crença na regeneração social pela instrução e pelas iniciativas culturais ao examinar as teia de instituições na qual circularam, com destaque para os centros culturais de atuação cívica e literária, as instituições de leitura, a constituição da imprensa e as sociabilidades construídas dentro do campo.

Palavras-chave: Vida Literária - Geração da Academia - Sociabilidades.

## **6) Magiciens de la terre” (1989) versus “Africa Remix” (2005): A arte africana no ocidente em dois momentos.**

Francielly Rocha Dossin

A história das exposições de arte vem sendo problematizada, principalmente na França. Pergunta-se se é um campo autônomo, uma subdivisão ou ainda, uma alternativa à história da arte. Fato é que a história da arte moderna e contemporânea vem sendo compreendida através de suas exposições, momento em que as obras “acontecem”. Ou seja, é pela exposição que a arte se apresenta, é recebida e percebida; e não de forma isolada, as obras formam um conjunto apresentado e justificado pela curadoria e redes discursivas que as fomentam. Portanto, historicizar as exposições pode ser um importante aporte para a história da arte. Tendo isso em vista, o objetivo deste artigo, além de problematizar a utilização do catálogo de exposição como fonte para a pesquisa histórica, é realizar uma reflexão sobre algumas mudanças na concepção ocidental de arte africana através de duas importantes exposições temporárias realizadas no Centre Georges Pompidou em Paris: *Magiciens de la terre* de 1989 e a itinerante *Africa Remix* exposta na França em 2005 (Museum Kunst Palast, 2004; Hayward Gallery, 2005; Centre Georges Pompidou, 2005; Mori Art Museum, 2006; Johannesburg Art Gallery, 2007).

Palavras-chave: Arte africana contemporânea - História das exposições - Catálogo.

## **7) Paradoxos imagéticos: cidade e imagem na contemporaneidade.**

Gloria Alejandra Guarnizo Luna

As cidades tem sido objeto de estudos nas diferentes áreas do pensamento humano e (re)definidas, ora contextualizadas de acordo aos interesses presentes em dado espaço e tempo. O presente texto contribui com uma abordagem conceitual a partir das definições de alguns estudiosos que pensaram a cidade, a concepção e uso da imagem correlacionada aos espaços urbanos. Nos estudos sobre a cidade contemporânea, e a partir de uma reflexão sobre a cidade de Itajaí (SC), que investe na tentativa de internacionalização do seu litoral, a produção imagética e suas atribuições se apresentam de maneira paradoxal. Este efeito é percebido na vinculação da patrimonialização dos centros históricos, que produzem a ideia de uma cidade singular e na tendência a seguir padrões internacionais, imbricado também numa reflexão sobre o contemporâneo.

Palavras- chave: Cidade - Imagem - Contemporâneo.

## 8) Invisibilidade e espaços de liberdade.

Grégori Michel Czizeweski

Ao contrário das grandes linhas de pensamento tidas como “de esquerda” que vêm propondo dar *visibilidade* a grupos políticos e movimentos sociais, pensamos que o caminho para uma resistência contra a opressão só pode acontecer no sentido contrário. Assim, a partir da História em Quadrinhos “Os Invisíveis”, escrita pelo inglês Grant Morrison, pretendemos pensar uma nova postura política que consiste na ideia de *invisibilidade*. Assumindo que estamos vivendo em uma “sociedade de controle”, em que o sistema cobre e vigia tudo, na qual imperam o Espetáculo e a Simulação, e cujas relações de poder se dão em um nível “microfísico”, vemos que táticas de desaparecimento e experiências de invisibilidade podem ser o melhor caminho para um exercício de liberdade. Cruzando as ideias de *Os Invisíveis* com as teorias de Deleuze, Baudrillard, Foucault e Hakim Bey, pretendemos mostrar as tentativas de “dar visibilidade” política e social como um jogo Espetacular, bem como apresentar a invisibilidade como geradora de espaços de liberdade na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos - Invisibilidade - Espetáculo - Controle - Liberdade.

## 9) Um passado que se insinua: patrimônio cultural e a ponte Hercílio Luz.

Hellen Martins Rios

Márcia Fantin destaca sobre a divulgação das obras urbanas nas cidades em *Cidade dividida* que “Não há quem pense em Paris e não se lembre da torre Eiffel; (...) ou Rio de Janeiro e não imagine o Cristo Redentor; e em Floripa, a Ponte Hercílio Luz.” (2000, p.73) A ponte, neste sentido, é o cartão postal não-natural mais difundido da capital catarinense, sendo também patrimônio cultural municipal, estadual e federal (os três promulgados na década de 1990). O moderno discurso do patrimônio cultural traz o caráter da invenção e da construção do patrimônio como uma representação política da busca pela articulação e expressão da identidade e a memória de um grupo, Estado ou nação. Em alguns desses casos, no entanto, patrimônios são classificados por agências de Estado e não alcançam um respaldo ou reconhecimento em setores da população, isto é, não alcançam a ressonância junto ao seu público; abrindo aí duas frentes de reflexão sobre a concepção de patrimônio cultural. É dentro destas concepções que desenvolvo este artigo propondo uma reflexão acerca da ressonância popular da ponte Hercílio Luz, cartão postal da cidade de Florianópolis (SC).

Palavras-chave: Patrimônio cultural - Ressonância - Florianópolis - Ponte Hercílio Luz.

## 10) Literatura e modernidade nas sendas do Mal.

Joachin de Melo Azevedo Sobrinho Neto

A presente proposta de trabalho tem como meta discutir, de forma geral, as interfaces possíveis entre história, filosofia e literatura levando em conta a temática do Mal presente em alguns textos fundamentais para a compreensão da modernidade. Desse modo, buscarei analisar três textos escolhidos para ilustrar essa possibilidade de diálogo: *Franceses, mais um esforço se quiserdes ser republicanos*, do Marquês de Sade; *Fundamentação metafísica dos costumes*, de Immanuel Kant e *Às avessas*, de J. -K. Huymans. A leitura dessas obras será intercalada com as reflexões lançados por pensadores como Georges Bataille, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jacques Lacan, para os quais existe uma singular ligação entre essas obras que pode nos auxiliar a superar a dicotomia simplista criada entre o bem e o mal; a lei e o crime, no limiar da modernidade ocidental.

Palavras-chave: História das ideias - Kant - Sade

## 11) Representações e práticas: o processo de construção do turismo às margens do lago de itaipu no final do século XX.

Mauro Cezar Vaz de Camargo Junior

O presente trabalho, que se encontra em processo inicial dentro dos debates da linha arte memória e patrimônio, tem como foco de discussão as relações desenvolvidas pelo turismo na região chamada de extremo oeste paranaense. Esta área que abrange quinze municípios passa a implementar o discurso do turismo como um alternativa econômica após os impactos sobre a economia agrária local, que se discorreu do processo de construção da Usina de Itaipu. Partindo do incentivo da própria binacional, no apoio à construção e planejamento de praias artificiais para o aproveitamentos das margens do lago seguiram-se projetos pensados em nível municipal envolvendo motes étnicos e gastronômicos, o caráter de identificação local e do turismo como um espaço de embate entre grupos locais se torna então evidente. Esse aspecto da imagem do local vai ser também espaço de reverberação dos embates sobre uma abrangência mais ampla sobre a identificação do estado, isso se evidencia com as discussões separatistas que passam a se manifestas no estado do Paraná nas décadas finais do século XX, pois a partir destes surgem projetos do governo paranaense de integração inter (e intra) regiões onde o turismo era um dos principais elementos, pois traria a valorização das singularidades de cada município. O projeto ambiciona dentro deste contexto discutir o processo de planejamento institucional, a construção de motes turísticos e a relação entre memória e identidade que se estabelecem nestes embates.

Palavras-chave: Turismo - Identidade - Região

## **12) *Esporte para Todos. A cura do pessimismo brasileiro (1977-1985).***

Nailze Pereira de Azevedo Pazin

Nos anos de 1970 e 1980 as práticas esportivas ganhavam outra profundidade, os exercícios outros objetivos. Os velhos modelos de investimento “muscular” no início do século XX são transpostos para modelos de “auto-realização integral” e “autocontrole”. O manual técnico da campanha *Esporte para Todos (EPT)* realizada no Brasil entre 1977- 1985 assinalavam, “*cada atividade que você participa, ocorre um enriquecimento seu e dos outros, você ganha mais experiência, desenvolve a sua sensibilidade, fica cada vez mais gente EPT*”. A propaganda da campanha *EPT* empregou também, como meio principal a produção de revistas: *Comunidade Esportiva, Esporte e Educação*, entre outras, e o uso de quantidade considerável de imagens fotográficas de atos, do instante, da cena esportiva. Qual a natureza desses registros? Como fica a narrativa dos acontecimentos elaborada pela linguagem fotográfica nos manuais técnicos do *Esporte para Todos*? Nesse sentido, o objetivo é discutir, nesta fase da pesquisa de doutorado em andamento no curso de pós-graduação em História na Universidade Federal de Santa Catarina, o *EPT*, como um esforço, conjugado por uma miríade de interesses específicos do período – governo militar, maquinaria e industrialização, emulação das classes trabalhadoras, um meio desencadear a prática do esporte de modo massivo, o que implica ao mesmo tempo a tentativa de produzir um novo “homem”, “alegre”, “competitivo”, “grupal”, e do uso útil do tempo livre. Daí o sentido novo de uma extrema diversificação dos gestos a multiplicar os modos de ação, os tempos, os lugares, os estilos, os efeitos; do trabalho em equipe, da satisfação por resultados, da superação de força, do otimismo. Nesse sentido, é importante compreender como no esporte, a construção e reafirmação de imagens as quais são agregados valores virtuosos e salutares que, ora mais, ora menos, movimentam os pensamentos, sonhos, desejos, afetos, fantasias dos sujeitos são capturados por debaixo dos discursos e das representações.

Palavras-chave: História - Imagens - Sentimentos - Esporte

## **13) A crise como condição para ocorrência da arte.**

Rafael Guarato

O presente trabalho objetiva tecer reflexões acerca da trama que engendra a prática artística em tempos recentes, especificamente, a ambivalência (crise/estabilidade) como inerente ao campo das artes. Nos habituamos à crises estéticas, no entanto, rechaçamos o desejo das crises políticas e econômicas; reivindicamos o respeito à instabilidade de nossas criações, mas não aceitamos as crises em outros momentos de nossas vidas, gerando uma realidade em que a criação artística se encontra alijada da vida humana como um todo, fazendo da arte uma especialidade do fazer humano, que necessita ser/estar em processo de instabilidade. É nessa perspectiva que a arte, para existir, necessita conviver com essa condição, tipicamente humana, de crises.

Palavras-chave: Arte - Crise - Sociedade

#### **14) Robert Chester Smith e as gerações de historiadores da arte nos Estados Unidos (1910-1930).**

Sabrina Fernandes Melo

Robert Chester Smith (1912-1975) foi um historiador da arte norte-americano e um dos pioneiros no desenvolvimento de pesquisas mais específicas que relacionassem a arquitetura e a arte luso-brasileiras na tentativa de “interpretá-las nas suas especificidades”, abrangendo objetos de estudo que transitavam entre arquitetura, mobiliário, azulejo, desenhos, pinturas, esculturas, dentre outros. O interesse de Smith por diferentes temas de pesquisa, sua concepção mais ampla sobre os documentos e seu direcionamento para a arte luso-brasileira justificam-se, em certa medida, pelo contexto em que sua geração de historiadores da arte estava inserida nos Estados Unidos e por sua trajetória acadêmica. Esta comunicação discutirá as duas gerações de historiadores da arte anteriores a de Smith e em que medida suas temáticas de pesquisa e suas influências metodológicas dialogaram com esta geração.

Palavras-chave: Geração - História dos intelectuais - Historiadores da arte.

# **TEXTOS COMPLETOS**

## **Compilar, arquivar e relembrar: Uma reflexão sobre as múltiplas funções de uma coleção**

CAMILA NASCIMENTO AZEVEDO\*

“Hotel onde moramos em Newcastle” ... “Viagem de Paris à Londres em 28.7.03” ... “Jan° 11.1907” ... “Haupt e Cia desejam boas festas e um feliz e prospero anno novo Rio de Janeiro, 1910-1911 (...) Capitão de Corveta Octávio Tavares Jardim Portaria do Arsenal da Marinha Capital Federal.” ... “Beijos e saudades do Octávio Paris 7/3.05” ... “A querida Ionesinha - lembrança do Barbosa - Vichy 28. 6 - 901” .

As passagens acima compõem uma coleção de cartões postais acomodados num álbum próprio para esse fim. Juntamente com o álbum de 290 postais, viraram herança familiar envelopes de papel de seda com dedicatórias e cachos de cabelo, além de outro álbum com 170 fotografias que datam de 1860 até 1920. Formaram esse acervo, Octávio Tavares Jardim (1871-1941) que faleceu com a patente de Contra-Almirante da Marinha do Brasil, sua esposa Violeta Monteiro Jardim (1872-1958) e sua filha Yone Jardim (1894 – 1963-64). Os álbuns e envelopes foram herdados por uma neta de Yone, Vera Sayão, fotógrafa e atualmente também historiadora.

O presente artigo constitui algumas considerações iniciais a cerca da pesquisa a ser desenvolvida durante a composição da minha dissertação de mestrado, onde, o alvo de minha análise é o álbum formado por 290 postais compilados entre os anos de 1903 e 1939. Os postais encontram-se num estado de organização e conservação dignos de nota. A grande maioria dos postais que compõem o álbum são europeus, com exceção de alguns exemplares da África e outros do México e EUA. Não há como deixar de estabelecer uma conexão entre o início da coleção e a nomeação de Octávio como Ajudante de Ordens do Contra Almirante Engenheiro Naval Manoel José Alves Barboza, na Europa em 1903, exatamente o mesmo ano em que foi possível datar o primeiro cartão recebido pela família. Além das gratificações condizentes ao cargo de Ajudante de Ordens, eram concedidas pela Marinha passagens de primeira classe tanto para Octávio quanto para sua família<sup>1</sup>. A presença de Violeta e Yone em

---

\* Mestranda em História na Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CNPq.

<sup>1</sup> As informações sobre a nomeação de Octávio Jardim foram conseguidas através de documentação do Ministério dos Negócios da Marinha 1° secção. N° 296. Arquivo de Personalidade da Marinha. Documento enviado pelo Ministro de Estado dos Negócios da Marinha Julio Cesar de Noronha ao Sub Engenheiro Naval de Primeira Classe, 1° Tenente Octávio Tavares Jardim.

idades como Londres e Paris podem ser verificadas através dos endereços de recebimento de alguns postais, que também constituem artigos de coleção. É possível apontar alguns padrões nas imagens que compõem o álbum, a predileção por lugares específicos é um deles. Cidades como Versailles e Cherbourg na França, Lisboa em Portugal, Tenerife e Las Palmas na Espanha e Senegal na África eram os favoritos da família, muitos desses locais aparecem inclusive não como artigos recebidos mas sim possivelmente comprados para compilação. Tais lugares podem ter alguma relação com o roteiro feito pela família durante sua estada na Europa, nesse sentido uma passagem pela África também não é descartada<sup>2</sup>. É possível que o foco da compra de postais sejam os lugares por onde a família passou sem fixar residência ou esteve por um breve período, onde provavelmente não foi possível criar vínculos de amizade. Cidades como Marseille, Dieppe, Paris e Londres aparecem na coleção muitas vezes, porém como artigos recebidos, sejam enviados por Octávio ou por amigos. Provavelmente Yone e Violeta se mudavam de acordo com as viagens realizadas por Octávio. A coleção compreende ainda postais publicitários com imagens internas e externas de hotéis, em um deles sem data, e qualquer outro tipo de identificação temos a seguinte inscrição: “Hotel onde moramos em Newcastle”. É possível verificar a estreita relação que a família mantinha com as localidades que eram retratadas nos seus cartões em outro exemplar específico onde Yone e Carlos (possivelmente o filho de um casal de amigos mencionado também em outras correspondências) aparecem na foto que serviu de ilustração para o bilhete postal:

Yone está de blusa branca na praia de Felixstowe eu e Violeta no Banco 23 - 3 - 905

Yone

Desejo que ao receberes este cartão já estejas completamente bôa.

Vai ahi a vista da nossa tão querida beach, verás ahi tambem o Téo retratinho e do Carlos (...)

Mil Saudades do Cezar e Paulo

Beija-te com muito affecto a tua Ubaldina<sup>3</sup>

Apesar da família ser natural do Rio de Janeiro e dos postais consistirem em um tipo de correspondência muito barata na época em que a família viveu fora e colecionou os cartões, não há exemplares brasileiros no álbum. A maioria dos exemplares recebidos e guardados no álbum foram enviados por Octávio, juntamente com mensagens curtas e carinhosas, que demonstravam sentimentos de saudade e algumas vezes indicavam que sua chegada estava próxima, e por amigos, que compraram e escreveram seus bilhetes postais no Velho Mundo. A eficiência do postal como correspondência também é digna de nota. Além de avisarem quantos dias faltavam para a chegada de Octávio, os cartões eram utilizados

<sup>2</sup> Todos os exemplares do México configuram correspondências recebidas e os cartões dos EUA pertenceram ao marido de Yone, Arnaldo Sayão.

<sup>3</sup> Ubaldina – Felixstowe, 23 mar. 1905.

como bilhetes para marcar ou confirmar encontros, que aconteceriam em menos de uma semana.

É muito curioso que não haja nenhum cartão recebido do Brasil e que apesar de terem estado no Rio durante a formação da coleção, a família não tenha compilado nenhum exemplar que retratasse os ares cariocas, especialmente se pensarmos que a compra dos cartões tinha relações com as localidades por onde a família passava e se levamos em conta as análises onde a imagem que prevalece da cidade do Rio nas duas primeiras décadas do século XX, exatamente o período de maior acúmulo da coleção, “é a da cidade transformada em cartão postal da modernidade carioca”. (MAUAD, 1996, p. 28). Interessante salientar aqui que o mesmo ideal progressista presente nas reformas urbanas da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX estava presente nas imagens que Octávio selecionava e enviava para sua mulher e sua filha durante suas viagens e que possivelmente já foram compradas com a intenção de integrar o álbum da família. O modelo a ser seguido nas ruas e nas obras cariocas era exatamente o europeu. Para Nicolau Sevcenko, a Avenida Rio Branco, rua que até hoje abriga a Sede Social do Clube Naval onde Octávio foi presidente de 1922-1923, “ficou sendo o símbolo máximo da Regeneração (...) eixo fundamental do projeto de reurbanização, (...). Inspirada no planejamento dos bulevares parisienses”(SEVCENKO, 1998, p. 525) estampou postais que procuravam transmitir um aspecto cosmopolita à cidade do Rio e ligá-la de alguma forma aos grandes centros da Europa. De maneira similar aos cartões postais que retratavam Paris ou Londres, os postais que traziam imagens do centro do Rio, prezavam pela captura de meios de transportes modernos e construções, que através de um jogo de claros e escuro, se apresentavam sempre imponentes. O posicionamento da câmera muitas vezes procurava captar a movimentação de pedestres e automóveis, relacionando a identidade da cidade a uma dinâmica intimamente ligada a ideia de modernidade.

A noção de progresso torna-se uma escolha muito comum nas fotos de espaços urbanos que ilustram os postais, sendo representada não apenas pelos automóveis que circulam nas ruas, mas também pelos bondes, postes de iluminação e até mesmo bombas de gasolina. Essa tendência pode ser notada tanto nos cartões da família, que retratam cidades europeias, como em fotografias e postais que retratam a urbanização vivenciada em terras brasileiras.

As imagens que registram os espaços urbanos e meios de transporte, especialmente os marítimos de fato estão entre as cenas preferidas de Octávio ao entrar em contato com a família por meio dos cartões-postais. O que num primeiro momento não me foi motivo de espanto tendo em vista não só o ofício de Octávio mas também as considerações de Antonio

Miranda, cartofilista e estudioso do tema, que coloca as coleções de postais retratando paisagens urbanas como as mais populares (MIRANDA, 1985, p.27). Porém por que não compilar também imagens do Rio em plena transformação? Por que não compactuar com o verdadeiro frenesi de fotografias compartilhado pelas revistas ilustradas de um Rio que se europeizava e que procurava seguir os padrões das imagens que parecem estar entre as preferidas de Octávio?

### A coleção como um lugar de memória

Ao que tudo indica a coleção se inicia num período em que a família mora fora do Brasil e foi realizada com a intenção de preservar memórias de lugares e experiências que se sabiam ser passageiras, por obedecerem a imposições dos cargos assumidos por Octávio na Marinha. Até mesmos os postais recebidos que foram armazenados no álbum pela família parecem se restringir a um grupo que possivelmente era bem específico e limitado. Percorro a hipótese de que se não todos, a grande maioria dos remetentes dos cartões que a família inseriu no álbum pertenciam de alguma forma ao circuito profissional de Octávio e como ele exerciam funções no exterior pela Marinha do Brasil e moraram na Europa com suas respectivas famílias. Em um postal enviado a Violeta temos a seguinte mensagem:

Violeta. Recebi ontem tua cartinha que pena tive saber tua filhinha tão doentinha! Ainda não me foi possível visitar a Lili por falta de tempo, mas irei com certeza amanhã. Este cartão tem por fim prevenir-te e ao S<sup>o</sup> Jardim que estamos rezidindo a rue Theadule Ribot 4 um bonitinho apartamento. S<sup>o</sup> Godofredo vem só. Vital não arranjará também vir? Adeus, Beijinhos na Yonne, lembranças nossas a teu marido recebe um beijo da amiga agradecida (...)<sup>4</sup>

Este postal foi escrito em resposta a uma carta, o que indica um fluxo de correspondências maior do que uma troca postal por postal, em outros cartões também temos acesso a agradecimentos por presentes e revistas. É possível perceber também que o vínculo da remetente com sua destinatária se estende a toda família, além de mencionar Yone, o cartão tem por objetivo prevenir Violeta e Octávio quanto ao endereço em que **estavam** residindo, as lembranças dedicadas a Octávio também não emanavam de um único remetente, eram **nossas**. A remetente escreve claramente não apenas em seu nome como também não escreve apenas para Violeta. Além disso dois amigos em comum mencionados na correspondência me chamam atenção. Tanto Godofredo quanto Vital aparecem também

---

4 Nome ilegível – Paris, sem data.

como remetentes no álbum aqui em questão, e acredito serem os mesmos que aparecem em uma lista de oficiais da Marinha publicada no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro no ano de 1909 juntamente com Octávio. Na época Octávio era Capitão de Corveta e é mencionado no *Corpo de Engenheiros Navaes* juntamente com os *Capitães Tenentes* Godofredo Artur da Silva e Vital Brandão Cavalcanti. Considerando que esses oficiais tenham, como Octávio, vivido durante um tempo fora do Brasil não é estranho pensar que este círculo de oficiais e suas respectivas famílias se reconhecessem e se identificassem mutuamente, compartilhando também momentos de lazer. Sendo o postal um veículo de comunicação muito barato e comumente utilizado, nos primeiros anos do século XX, como correspondência tanto por setores médios urbanos como por famílias das elites (VELLOSO, 1999, p.9), não é estranho também que esse grupo mantivesse contato, trocassem experiências de viagens e combinassem encontros fazendo uso do cartão postal.

Outro remetente que aparece com muita frequência no álbum da família e possivelmente possuía vínculos profissionais com Octávio, assinava os cartões como *Barboza* ou *A. Barboza*. Existem cartões enviados por Barboza, especialmente para Yone, que não possuem intervalos de um dia. Acredito que há grande possibilidade de se tratar do Contra Almirante Manoel José Alves Barboza de quem Octávio foi Ajudante de Ordens na Europa.

Não descarto a possibilidade da família durante sua estada na Europa ter recebido também cartões do Rio, especialmente se considerarmos que a família nunca permaneceu longos períodos fora do Rio, como foi possível constatar através dos endereços de recebimento nos cartões armazenados no álbum, o que conseqüentemente contribuía para a manutenção do seu círculo de amigos e familiares na cidade. O fato da família ter guardado no álbum somente cartões que remetem a sua passagem pela Europa pode significar aquilo que Pierre Nora chamou de “vontade de memória”, fazendo com que esses postais específicos assumissem dentro da família uma posição que os diferenciava de outros cartões que possivelmente foram recebidos.

A “vontade de memória” que se apresenta na análise da coleção daqueles aos quais me habituei em chamar de família Jardim está presente também na fala de colecionadores de postais que retratam a cidade de Fortaleza na primeira metade do século XX, entrevistados pelas pesquisadoras da Universidade de Fortaleza Ivna Girão e Erotilde Honório. “Com caixas repletas de postais, os colecionadores [de imagens da antiga Fortaleza] 'viajam' a cada fotografia mostrada e se lembram da vida, dos fatos e das pessoas. Tudo, com auxílio do registro visual.” (GIRÃO; HONÓRIO, 2009, p.6.). Roberto de Azevedo Moreira Filho (2009 apud GIRÃO; HONÓRIO. p.10) diz que é possível se lembrar de tudo através dos postais:

“Vou me lembrando de um monte de fatos. Eu vejo um postal da Praia de Iracema e me lembro que minha mãe vinha para a cidade”. O medo de esquecer e de se perder no tempo é que fazem do postal, e de outros objetos, referências do passado de quem os coleciona. “Lucílio Garone (2009. apud GiRÃO; HONÓRIO, p. 8,9) assume que guarda tudo para ter memória e não perdê-la: colecionava cédulas, moedas e recortes de jornais”, o colecionador diz que não permite a família jogar nada no lixo. Tudo que é antigo ele tem interesse em guardar, e culpa “a falta de memória das pessoas” pela perda de identidade e vestígios da cidade em que viveu por mais de 70 anos. Garone “se apega aos postais e fotografias com se fossem testemunhos vivos de tudo aquilo que viveu”. (Ibid., p.9).

Na fala de Garone fica claro que sua necessidade de colecionar está atrelada a uma necessidade de ter objetos que de alguma forma o liguem ao passado. Para Nora, “há locais de memória porque não há mais meios de memória”. A necessidade de rastros e mediadores é associada por Pierre Nora, a diminuição de uma sensação de continuidade, de uma noção de ruptura com o passado, que se traduz na ideia de uma memória destruída. (NORA, 1993, p.7). O medo de se perder no esquecimento mencionado não só por Garone mas por outros colecionadores de postais que retratam Fortaleza, coloca os postais numa posição de elo entre o presente e o passado. O passado da cidade e o passado dos próprios colecionadores, que através dos registros iconográficos relembram não só a antiga constituição dos espaços como também o que foi vivido neles. Interessante notar que os colecionadores entrevistados guardam registros de uma Fortaleza que já não existe, por isso a necessidade de referenciais que os lembrem de como a cidade era, o sentimento de descontinuidade e rompimento com passado é muito claro para esses colecionadores. E ao que tudo indica as mesmas conexões entre os postais e a memória permearam a formação da coleção da Família Jardim. Além de postais que trazem a imagem de navios comandados por Octávio e hotéis entre os quais podemos afirmar com precisão que pelo menos um deles foi residência da família, pela inscrição escrita a caneta tinteiro na imagem, Yone aparece na fotografia de um dos postais compilados.

A partir da abordagem aqui proposta é possível visualizar a coleção da família Jardim como um lugar de memória “nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional”. A “sobreposição recíproca entre memória e história” na constituição da coleção também é evidente, (NORA,1993, p. 21,22) quando ligamos a coleção com um possível roteiro da família e dos remetentes pela África e Europa. Nesse sentido a falta de imagens cariocas na coleção pode se explicar pela função possivelmente atribuída ao álbum, de materializar e tornar presente uma vivência familiar que não estava presa a continuidade ou repetição. O

Rio como cidade natal dos colecionadores e moradia oficial da família não precisava de meios para perpetuar suas paisagens que já se faziam presentes no cotidiano familiar.

Ao caracterizar o calendário revolucionário francês como lugar de memória, Nora conclui que sua 'derrota em se tornar aquilo que quiseram seus fundadores é o que o constitui ainda mais como lugar de memória'. Pois se o calendário revolucionário tivesse se tornado tão popular como o gregoriano nos é ele “teria perdido sua virtude de lugar de memória (...) e serviria para compatibilizar todos os outros lugares de memória imagináveis.”(NORA, 1993, p. 23). De maneira similar a coleção aqui analisada também não se perpetua na família da mesma maneira que os colecionadores a imaginavam, assim como no caso a do calendário revolucionário, que ainda possui acontecimentos e datas ainda ligados a ele, a derrota não foi completa. Os postais ainda fazem referência a um conjunto de imagens adquiridas num período em que a família viveu fora do Brasil, porém sua tentativa de perpetuação se deu juntamente com um álbum de fotografias com retratos de antecedentes e sucessores que já não são reconhecidos e sobrevivem pela guarda de uma bisneta fotógrafa. A profissão de Vera nesse sentido é muito elucidativa. Como não ligar seu interesse profissional por imagens e a natureza do material herdado por ela? Nenhum outro tipo de documentação que compunham o arquivo de Octávio, Violeta e Yone (as cartas por exemplo, muito citadas nos postais) ficou sob sua guarda. De acordo com Vera ela herdou os álbuns por que demonstrou interesse para seu avô Arnaldo Sayão, marido de Yone. Não seria absurdo imaginar que Arnaldo viu em Vera a possibilidade de preservação dos álbuns que um dia tiveram na família um lugar de destaque. Ao situar a posição do álbum de cartões postais na casa de uma família no início do século XX Antônio Miranda o compara com o lugar da televisão na casa de uma família brasileira nos anos 80 (MIRANDA, 1985, p.7). O próprio Arnaldo Sayão chegou a contribuir com aproximadamente 5 postais para o álbum, todos os seus cartões são posteriores a década de 1930 e constituem o conjunto adquirido e recebido dos EUA.

### **O postal, seus meios de circulação e aquilo que se quer perpetuar**

Não há como desconsiderar que a coleção foi formada num período em que a prática do colecionamento de postais era muito comum. A primeira metade do século XX foi permeada pela novidade da fotografia e por novas técnicas de impressão e reprodução que permitiram uma produção massificada do postal. A receptividade e a curiosidade do público diante das belas imagens transformaram o postal em objeto colecionável e muito consumido. Apesar do desejo que muitos nutriam pela compilação da imagem, o postal não deixou de ser

uma forma prática, rápida e eficiente de comunicação, que surge num contexto onde as pessoas experimentavam novas formas de deslocamento, não viajam apenas a

(...) negócios, estudos e lazer. Diante das precárias condições experimentadas nos seus diferentes locais de nascimento e das possibilidades virtuais de “enriquecimento” no Novo Mundo, muitos trabalhadores europeus acompanhados de suas famílias partiram em busca de novas oportunidades. (SHAPOCHNICK, 1998, p.429)

Enviar um cartão postal era mais barato do que enviar uma carta convencional, o que sem dúvida nenhuma contribuiu bastante para a popularização do postal como veículo de comunicação. Ainda no Império a carta postal havia sido pensada como um padrão de correspondência a ser utilizado para mensagens curtas e simples, sendo só no final do século XIX carregada com ilustrações que não raro eram associadas a mensagem ou ao tipo de mensagem transmitida pelo remetente<sup>5</sup>.

A materialidade do postal, o seu tamanho, o destaque que a imagem recebe fazendo com que o espaço dedicado a escrita seja muito pequeno, na maioria das vezes dividindo juntamente com o espaço destinado ao endereço o verso do cartão, são muito importantes. Pensar o cartão como o faz Marcos Antônio de Moraes, como um mecanismo que contém “imagem, mensagem, remetente, destinatário e contexto”, (MORAES, 1993, p.12) torna-se essencial para entendermos sua circulação como mercadoria e objeto de uso cotidiano como também para compreendermos como, quando e porque o postal se transforma em um popular artigo de coleção. Ao considerar dados mencionados por Schapochnik é possível verificar que comprar e armazenar postais no Brasil entre 1907 e 1912 era “quase uma mania coletiva”, estatísticas oficiais apontam que mais de 24 milhões de postais foram possivelmente adquiridos e não enviados em uma população de aproximadamente 20 milhões de habitantes (SHAPOCHNICK, 1998, p.430). No Rio a fundação da Sociedade Cartophila Emanuel Hermann, em 1904 funcionava como um estímulo ao ato de colecionar postais. Os primeiros anos do século XX ficaram conhecidos como “anos dourados” ou “idade do ouro” do postal. Esse momento pode ser associado aquele que José Reginaldo Gonçalves denominou de crucial “pois nos permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos [no caso aqui proposto os postais] vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de idéias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais.” (GONÇALVES, 2007a, p. 24)

---

<sup>5</sup> Considero aqui não apenas os comentários ou referências a imagem que aparecem em alguns cartões mas também a influência que a ausência do segredo epistolar, proporcionada pela falta do envelope, exercia nos remetentes.

Como já mencionado nestas páginas, a ênfase que a imagem recebe nos postais se mostra pelo espaço diminuto destinado as mensagens de cunho verbal a serem escritas no postal (mensagem e endereço). Ênfase esta que também é percebida na maneira como os colecionadores organizavam seus álbuns. Os cartões compilados pela família Jardim foram acomodados no álbum de maneira com que a imagem ficasse sempre exposta, o que denota uma clara desvalorização do verso do cartão onde está a escrita epistolar. No caso da coleção analisada por Veronica Pimenta Velloso, com o desgaste do álbum herdado de sua avó e com o conseqüente desprendimento das cantoneiras que comportavam os postais, os cartões foram colados no álbum e mais uma vez o que se valorizava no postal era sua mensagem não verbal (a imagem) em detrimento da verbal, mesmo que isso significasse uma possível perda definitiva do que havia sido escrito no postal.

É importante ressaltar que estamos lidando com registros que por algum motivo foram selecionados para uma preservação que sobrevive a gerações e que as imagens impressas nos postais configuram “o resultado final de uma seleção de possibilidades” (KOSSOY, 1989, p. 72). No caso de um postal presente numa coleção e ilustrado por uma fotografia por exemplo, além da escolha do fotógrafo por determinado enquadramento, temos a seleção pela circulação comercial da imagem e ainda o crivo do colecionador, que sempre opta por colecionar um tipo de imagem e outro não. Devemos considerar também que toda imagem seja ela de cunho comercial ou não possui uma determinada intenção não estando restrita “a condição de um [simples] registro iconográfico dos cenários, personagens ou fatos” (Ibid., p. 32).

Ao trabalharem com postais que retratam a cidade de Fortaleza nas primeiras décadas do século XX a partir da memória dos seus colecionadores Ivana Girão e Erotilde Honório verificaram que os postais estavam inseridos numa lógica de modernidade e sonhos que tinha como uma de suas vertentes abater o que não a representasse (GIRÃO; HONÓRIO, 2009, p. 3). Os bairros pobres de Fortaleza, por exemplo, não eram contemplados pelos cartões. De acordo com o colecionador Miguel Ângelo (2009, apud GIRÃO; HONÓRIO, p. 8) “sempre se procurou os logradouros mais bonitos. Ninguém vai mostrar uma imagem da cidade e do lixo. Não se vê postais dos bairros mais pobres”. A própria figura humana não era valorizada nos postais. Os colecionadores entrevistados disseram que eram raros os cartões que privilegiavam vistas da cidade repletas de figuras humanas, pois parecia “que as pessoas enfeavam a cidade da Belle Èpoque”(Id., p.7). Essa aversão as imagens que retratavam pessoas pode ser explicada por muitas delas não representarem o ideal modernista e europeizante que imperava nas esferas dos centros urbanos brasileiros da época. Mesmo as

fotografias de cidades europeias presentes na coleção da família Jardim prezam por enquadramentos que além enfatizarem a grandiosidade arquitetônica das construções retratadas não nos permitem uma problematização do espaço urbano. Não é possível por exemplo compreender quais são os transeuntes que dividem o mesmo espaço na cidade. Estariam todas as pessoas naquela imagem com um mesmo tipo de vestuário? Teriam aparências ou comportamentos similares? Quais seriam as relações que esses personagens mantinham com a cidade? Mais do que não serem respondidas através da análise das imagens que temos acesso por meio da coleção, essas perguntas provalmente nem mesmo seriam suscitadas se olhássemos para as fotografias impressas nos postais como meros espectadores de um tempo e um espaço que não vivemos.

O ideal modernizante que parece imperar nas coleções de postais que retratam o início do século XX pode explicar também a aversão denunciada por Shaponick e Velloso aos postais que traziam imagens de negros e índios. A república, que queria para si uma representação moderna de civilização já não queria mais a imagem do “botocudo envergonhado e nu do passado” (Fon-Fon!, 22/2/1908). Um leitor chega a sugerir a revista *Fon Fon!*<sup>6</sup> que um concurso para a escolha de uma nova figura caricatural que represente o Brasil seja lançado, pois de acordo com ele já era do conhecimento de todos “o nosso desenvolvimento (...) há muito deixamos na taba dos velhos caciques nossos avós, o cocar, a tanga e o tacape que (...) nos atrapalhavam na dansa guerreira do progresso.”(Ibid.). Naquele momento onde o Brasil respirava “uma atmosphaera de civilisação” com novos ares “a figura selvagem e semi-despida até então usada” era considerada “absurda e inverossimil”(Fon-Fon!, 29/2/1908). Fica claro na fala do leitor aqui citado a tentativa que há em construção não apenas de uma imagem, mas de uma identidade nacional.

Na coleção da família Jardim são encontrados comentários pejorativos escritos nas fotos de negros que ilustraram cartões recebidos de Dakar. A primeira inscrição diz: “Que negra feia” e a segunda: “Que bella figura são feias como as do inferno”. O ato de escrever sobre a foto pode indicar uma tentativa, consciente ou não, de deslegitimação da imagem, que mais do que elucidar opiniões pessoais refletem regras culturais que marcaram não apenas a coleção dos Jardim mas as coleções de postais formadas no início do século passado, deixando muito claro que as classificações, apropriações e possíveis exclusões feitas pela família possuem tanto traços pessoais quanto socioculturais.

---

<sup>6</sup> *Fon Fon* foi uma revista ilustrada, publicada de 1907 a 1958. Seu nome é uma onomatopéia inspirada na buzina de um automóvel, o que ilustra sua clara associação com os ideais modernos vigentes no início do século XX. Seu conteúdo variava entre notícias, atualidades, moda, tendências européias e críticas políticas.

James Clifford ao tratar o colecionamento nos chama atenção para a maneira como as classificações obedecem também a mudanças que são históricas, “incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu. (...) Assim o eu que não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias (...)”. Por isso a importância de estarmos também atentos aos processos de acúmulo desses objetos (CLIFFORD, 1994, p.71,77), e a maneira como a coerência na arte do guardar foi instituída por quem a propôs. “Cada nação, grupo, família, enfim cada instituição construiria no presente o seu patrimônio, com o propósito de de articular e expressar sua identidade e sua memória.”. Adoto aqui a noção de patrimônio utilizada por Gonçalves, como uma categoria muito importante para entendermos a vida nas sociedades humanas e que reunindo em si duas dimensões, permite aos objetos o trânsito entre aquilo que é material e imaterial, realizando ainda importantes mediações entre o passado e presente. Foram portanto os postais 'por um lado classificados como parte inseparável de uma totalidade social e por outro lado extensões morais e simbólicas de seus proprietários'. (GONÇALVES, 2007b, p. 214, 218, 219)

A montagem do álbum na maneira como ele se apresenta pode ser entendida também como um meio de valorizar uma história que é simultaneamente familiar e coletiva. É possível apontar como uma das funções da coleção o auxílio na formação e reafirmação de uma identidade coletiva e uma memória comum de membros da elite carioca<sup>7</sup>, que compartilhavam não só vínculos profissionais ou familiares como também experiências e gostos. Através dos postais recebidos pela família é possível perceber hábitos, costumes e códigos de conduta. Como observou Luciana Heymann ao contextualizar o panorama global em que se situa o uso comum da expressão *dever de memória* no espaço público francês, “os grupos, se fundam, também sobre o compartilhamento de uma memória comum” (HEYMANN. p.3). Não há como desvincular o trânsito do postal, do compartilhamento de linguagens, gostos, experiências e práticas que serviam a um propósito de coesão do grupo que se correspondia, onde a memória e a identidade se relacionam.

### **Considerações Finais**

Visualizar os postais como lugar de memória foi de grande valia para começar a entender a coleção como um conjunto de lembranças de um período que queria ser guardado e recordado pela a família. A partir deste prisma foi considerada a possibilidade de estarmos

---

7 Além da profissão e dos cargos assumidos por Octávio, a percepção dos Jardim como pertencentes a elite carioca se baseia nos espaços frequentados pela família. Todos os bairros que serviram de moradia para família no Rio configuram bairros nobres da cidade, localizados majoritariamente na Zona Norte e Sul do Rio, além da Serra Fluminense, importante refúgio das elites durante o verão carioca e cidades como Paris e Londres.

lidando com remetentes que também obedeciam a algum critério de seleção. Considerar portanto as descontinuidades, classificações e os sentidos que os colecionadores procuraram conceder a coleção tornou-se essencial.

Compreender e desvendar tanto as regras seguidas durante a seleção das imagens e correspondências quanto a lógica de sua preservação requer ainda considerar a materialidade e circulação desses objetos. Não há como desconsiderar a grande popularidade do postal no período de maior acúmulo da coleção, exatamente quando as técnicas de reprodução da imagem encantavam a todos, como também a grande difusão e eficiência do postal como meio de correspondência. Nesse sentido, o esforço em pensar as ambiguidades inerentes a um material tão rico em significações e funções foi fundamental. Os cartões postais da coleção da família Jardim encontram-se inseridos tanto em esquemas socioculturais de representação e circulação como estão submetidos a classificações e seleções repletas de significados particulares mas que concomitantemente foram partilhadas por membros da elite carioca. Portanto, ao conectarmos os artigos escolhidos pela família com a atuação profissional de um dos colecionadores, foi possível perceber memórias e identidades que eram partilhadas através dos postais utilizados como correspondências e selecionados em função das escolhas feitas tanto pelos compiladores como também pelos remetentes.

A posição social da família colecionadora é tornada evidente não apenas pela utilização do cartão como artigo de coleção, hábito comum nas camadas médias urbanas e setores abastados da população. Mas também pelos endereços de recebimento dos postais e pela profissão e os cargos assumidos por Octávio, que chegou a possuir altas patentes na Marinha do Brasil, e a presidência do Clube Naval. Instituições cujas agendas eram intimamente relacionadas ao lazer da elite carioca nos primeiros anos dos noventa.

## Fontes

Coleção Particular de cartões postais de Vera Sayão

<b>Remetente</b>	<b>Destinatário</b>	<b>Local de Envio</b>	<b>Data</b>
Ubalдина	Yone	Felixstone	23 mar. 1905
Nome Ilegível	Violeta Jardim	Paris	Sem data
Barbosa	Yone	Vichy	28 jun. 1901
Octávio Jardim	Violeta Jardim	Paris	7 mar. 1905
-----	-----	Newcastle	Artigo de Coleção
Portaria do Arsenal da Marinha	Octávio Jardim	Rio de Janeiro	1910-1911

## Referências

CLIFFORD, James. *Colecionando Arte e Cultura*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, Garamond, 2007, p. 69-89.

Fon-Fon! n. 46. 22/2/1908. Arquivo digitalizado. Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1908/fonfon\\_1908\\_046.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1908/fonfon_1908_046.pdf) > Último acesso em 19 e fevereiro de 2011. 11.

Fon-Fon! n. 47. 29/2/1908. Arquivo digitalizado. Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1908/fonfon\\_1908\\_047.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1908/fonfon_1908_047.pdf) > Último acesso em 19 de fevereiro de 20

FREYRE, Gilberto. *Informação, comunicação e cartão-postal*. In: Alhos e Bugalhos: Ensaio sobre temas contraditórios: De Joyce à cachaça, de José Lins Rego ao Cartão- Postal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

GIRAO, Ivna; HONORIO, Erotilde. *Cartões postais e os guardiões da memória: representação da imagem urbana de Fortaleza na primeira metade do século XXI*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4-7 de setembro de 2009. Disponível em: <http://74.125.93.132/search?q=cache:vEVqHetjJxMJ:www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1739-1.pdf+Cart%C3%B5es+postais+e+os+guardi%C3%B5es&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Último acesso em 26 de outubro de 2009.

GONÇALVES, Reginaldo. *Teorias antropológicas e objetos materiais*. In: Idem. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios, Rio de Janeiro: IPHAN, Garamond, 2007a.

GONÇALVES, Reginaldo. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios*. In: Idem. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios, Rio de Janeiro: IPHAN, Garamond, 2007b.

Hemeroteca Digital. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Ed. A 00066. Ano 1909, p. 664,665.

HEYMANN, Luciana Q. *O dever de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos*. In: GOMES Ângela de Castro. (org). Direitos e Cidadania: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: FGV, 2007, p. 113-163.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática 1989.

Lista de Ex presidentes do Clube Naval. Disponível em <http://www.clubenaival.org.br/presidencia/ex-presidentes.php> Último acesso em: 17 de julho de 2013.

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, v.1, n. 2, dez. 1996. Disponível em: < [http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf) >. Último acesso em: 13 de fevereiro de 2011.

Ministério dos Negócios da Marinha 1º secção. Nº 296. Arquivo de Personalidade da Marinha. Documento enviado pelo Ministro de Estado dos Negócios da Marinha Julio Cesar de Noronha ao Sub Engenheiro Naval de Primeira Classe, 1º Tenente Octávio Tavares Jardim.

MIRANDA, Antonio. *O que é cartofilia*. Brasília: Sociedade Brasileira de Cartofilia, 1985.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de Jamais aconselhar: A epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo FAPESP, 2007.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Postais a Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 1993.

NORA, Pierre. *Entre memória e história – a problemática dos lugares*. Tradução de Yara AunKhoury. Projeto história; Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org do vol.) *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SHAPOCHNICK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org. do vol.) *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

Site Oficial do Clube Naval. Disponível em: <http://www.clubenaival.com.br/Historia.htm>  
Acesso em 04 de Janeiro de 2011.

VELLOSO, Verônica Pimenta. *Cartões-postais: fragmentos da memória familiar*. 1999. 134 f. Dissertação – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

VELLOSO, Verônica Pimenta. A família como consumidora-receptora (1905-1912). Anais do Museo Histórico Nacional. Volume XXXII – 2000. p.114-134.

## A Ninfa entre guerra e paz

DANIELA QUEIROZ CAMPOS\*

### Entre o belo e o traumático

E para onde foram as Ninfas do panthéon? Talvez esta pergunta encoste e atravesse o cerne desta pesquisa doutoral. Talvez esta seja a própria tese. A Ninfa Moderna sob um olhar menos audacioso, mais evidente. A atividade de procura da Ninfa no local onde ela nunca tenha de ser. Quiçá no local em que, de certa forma, ela nunca tenha deixado de estar. O local onde ela jamais tenha cessado suas aparições. O belo corpo feminino. Estonteante, fascinante, irradiante. O perigo do belo e do traumático. O próprio olhar didi-hubermaniano por alguns instantes, por alguns parágrafos, paralisou-se sobre uma certa parte desta questão. Sobre as aparições desta Ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas. Arria Marcella de Théophile Gautier, Aurélia de Nerval, Hérodiade de Mallarmé... Memória e desejo reunidos na mesma aparição.

A Ninfa. Desejo, tempo e memória. Divindades menores sem poder instituído, mas de irradiante e verdadeiro poder de fascinação. A Ninfa e suas dispares aparições. Singular e plural, inquietantes. Entre queda e drapeado tracemos a Ninfa naquilo que talvez mais configure a imagem, o traumático. O belo corpo feminino. Uma das grandes imagens da ocidentalidade na longa duração. Nossos grandes museus estão repletos delas. As belas aparições femininas. Doces e eróticas. Um passeio por entre as paredes do Louvre nos deixa perplexo do quando esta imagem perdurara no tempo e na memória. Talvez, tão presente quanto ela – a imagem do belo feminino, exista apenas outra imagem. A imagem da morte. A imagem que fizera da imagem imagem, a imagem imago.

Entre entradas e saídas de museus. Entre o abrir e o fechar de livros, Entre o foliar as páginas de revistas. Dois corpos. Os dois grandes corpos. O corpo erótico e o corpo morto. Quais seriam as conexões, os possíveis diálogos, as relações postas por estes dois corpos. O belo, o prazer, o desejo. A morte, a dor, a putrefação. Existiria, talvez, algo que vincularia estes dois grandes corpos. A exposição *Anjos bizarros* realizada neste ano de 2013 no Museu D'Orsay trazia em uma das tantas paredes os seguintes dizeres em um texto explicativo “La beauté est selon lui l'instrument grâce auquel la Nature poursuit son objectif de maintien de

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História UFSC. Orientadora: Maria Bernadete Ramos Flores. Bolsista CAPES.

l'espèce sacrifiant à as volonté le bien être des individus, dupés par le plaisir charnel et vaincus par la mort".<sup>1</sup> A mulher fatal como alegoria do conceito da Natureza como uma força cruel destrutiva e perversa quando se vai mergulhar em seus segredos. Natureza tipicamente sádica, o tema que subverte o mito da boa mãe natureza.

A beleza, o desejo, o erótico, o prazer e a morte. A bela imagem feminina parece estar interpenetrada pela culpa, pela dor, pelo traumático. Fora a mulher e sua beleza a geradora, a culpada, pelo mal disseminado no mundo. Nossa primeira mãe não deixa de ser uma destas mulheres. Eva, a bela Eva que seduzira Adão e nos expulsara do paraíso. A linda e dançante Salomé que encantará Herodías e exibira a cabeça decapitada de São João Batista. A Vênus que oferecera Helena a Paris e desencadeia a Grande Guerra Mítica. Onde estaria este corpo desejoso esta mulher fatal o prazer carnal. A mulher disseminará o mal pelo mundo? E porque ela parece jamais cessar de chorar pelo seu próprio trauma?

Mas afinal quem foram as Ninfas e de onde elas vieram? Para onde foram as Ninfas do Pantheon? As aparições que fazem de todos os tempos contemporâneos. Então quem seriam as Ninfas? Objetos de paixão amorosa por excelência. Memória, desejo e tempo. Um doce áspero. Divindades menores sem poder instituído. A ausência da alma e a presença da morte. Como ofício a busca amorosa. Como missão a sedução do homem. Singular e plural. Um ser pertencente ao Reino de Vênus. Mas... A Ninfa morre. As célebres ninfas, as heroínas do *Narcheleben* warburginiano. Mas podemos pensar que as duas grandes Ninfas de Warburg, Simonette e Giovanna, eram mulheres mortas. Estavam mortas mesmo no momento da feitura daquelas imagens que as imortalizaram. Aquelas imagens são imagos.

### **Entre Ninfas Modernas**

Procuramos então a *Ninfa* talvez no mais eventual, no corriqueiro. Localizemos a Ninfa em sua mais célebre e vulgar apresentação – o belo corpo feminino. Num local popular e de ampla circulação – nas páginas de revistas. Uma Ninfa, uma mulher, uma boneca. Uma *pin-up*. Imagem característica do século XX. Uma bela jovem, um corpo sinuoso e erótico. Uma imagem de imprensa. Uma imagem que marcara, sobretudo a Grande Guerra. Não a Grande Guerra Mítica. As Grandes Guerras Mundiais do século XX.

---

<sup>1</sup>"A beleza é segundo ela mesma o instrumento através do qual a Natureza persegue seu objectivo de manter da espécie sacrificando as voluntades o bem entre os indivíduos, enganados pelo prazer carnal e derrotado pela morte". Texto vinculado a painél explicativo na Exposição *Anjos Bizarros* ocorrida no Museu D'Orsay em 2013. Paris.

O gênero ilustrativo destaca-se sobre tudo durante a Segunda Grande Guerra Mundial. As revistas eram levadas para os campos de batalhas pelos soldados. Em suas páginas as belas *pin-ups*. Se Helena fora a grande musa da Guerra de Tróia, as *pin-ups* foram as musas da Segunda Guerra Mundial. Elas não cessaram suas apresentações. Ora vestidas com uniformes da marinha, ora estavam como uniforme do exército, ora enroladas em bandeiras estreladas. O marco da imprensa norte-americana, ganhara várias nacionalidades, várias adaptações, dispares apresentações. Elas estavam por todos os lados e por todos os lugares. Estampavam maços de cigarros e a pele humana em forma de tatuagem. Tanto que alcançaram sua extrema apresentação: os aviões de guerra.

As belas aparições. As lindas e sedutoras bonecas também foram à Guerra. Elas estavam lá. Aparentemente no local do esquecer. No momento de prazer individual que acalmara o corpo desejoso do soldado no campo de batalha. Nas páginas impressas elas participaram da Guerra de uma maneira inimaginável. Inimaginável e simples ao mesmo tempo. Elas estavam ali ilustradas e fotografadas. A força desta imagem fora tamanha que ela chegara a ser pintadas em aviões da força aérea, em aviões de Guerra. Aviões destinados a enviar homens para matar outros homens. Aviões destinados a enviar bombas para aniquilar trincheiras, campos de batalhas, cidades... Ali a imagem de uma boneca. A imagem de um belo corpo feminino. O corpo ideal ao lado do corpo mutilado do soldado no campo. O corpo erótico de papel ao lado do corpo morto de carne, osso e sangue.

### **Entre duas guerras**

As páginas de da revista de variedades nacional *O Cruzeiro* (1928-1975) estavam semanalmente repletas daquelas notícias de guerra, daquelas imagens de guerra. Dentre aquelas tantas imagens, dentre aquelas tantas Guerras, existiam páginas que parecia estar alheia a tudo aquilo que acontecia no mundo naquele momento histórico. A coluna *Garotas* podem-se se situar entre estas páginas. A conhecida coluna de *pin-ups* assinada por Alceu Penna circulara entre 1938 3 1964, foram 1269 colunas. Entre aqueles anos ocorrera a Segunda Grande Guerra Mundial. De 1269 colunas não temos uma imagem de Guerra, nenhum dizer que se remete aquele grande conflito, nenhuma imagem. Tal quais as revistas de moda brasileiras e mesmo europeias a coluna não tocou no assunto... Preferiu mostrar bailes, praias, cinemas, passeios e outros tempos. E outros tempos, outras *Garotas*, outras Guerras.

Contudo, durante a Segunda Grande Guerra Mundial temos duas colunas que abordaram a aquela Grande Guerra Mítica. A Guerra de Tróia. As *pin-ups* de Penna deram forma as três deusas e colocara Paris diante de sua grande escolha.

No casamento de Peleu e a deusa Tétis. Foram convidados todos os deuses salvo Éris, a deusa da discórdia. O não convite de Éris ao casamento rendeu uma maçã de ouro com a inscrição “A mais bela”. As três deusas: Vênus, Hera e Atena disputavam. Uma escolha, um título: a mais bela. Qual das três seria a mais bela. Zeus não quis ser o juiz para não colocar-se em situação desarmoniosa com as duas deusas que não ganhassem o tal título. Como juiz fez-se Páris, o príncipe de Tróia. Na disputa cada uma das três deusas o oferece diferentes presentes para ser escolhida como a mais belas entre as deusas. Atena oferece à Paris o poder na batalha e a sabedoria. Hera o oferece a riqueza e o poder. Afrodite o oferece, nesta chantagem mítica, o amor da mulher mais bonita do mundo.

Mais uma vez, a bela aparição. O belo corpo feminino. O grande trauma. Páris faz sua grande escolha. A escolha que parece ter perseguido os homens na sociedade ocidental. Entre o poder na batalha e sabedoria, a riqueza e o poder e o amor da mulher mais bonita do mundo. O desejo e o belo fora a escolha do príncipe troiano. O amor carnal, a beleza feminina. Páris dera a Afrodite o título da deusa mais bela. Em troca ganhara o amor da mais bela: Helena.

A bela e estonteante Helena. Filha de Leda e Zeus e casada com o rei de Esparta, Menelau. Páris ganhara Helena e leva-a para Troia fugida de Menelau. Como resposta ao rapto de Helena. Como resposta ao roubo de Páris. Como resposta a eleição da beleza entre tantas virtudes. Uma guerra – a Guerra de Troia. A Grande Guerra mítica. A guerra narrada, a guerra cantada, a guerra escrita, a guerra pintada. A guerra que não cessou suas aparições. E ali em meados do século XX, em plena Segunda Grande Guerra Mundial, fez-se contemporânea.



**Imagem 1 – Detalhe de *Garotas na Mitologia*. Revista *O Cruzeiro*. 28 de março de 1942. Ano XIV, número 22, páginas 20 e 21.**

Isso foi noutras quadras melhore, quando os deuses desciam à terra, misturavam-se aos mortais, divertiam-se com eles, ajudavam-nos nas suas desaventuras. Já então as garotas existiam e faziam as suas...

(A história foi a seguinte... Houve uma festa de arromba no Olimpo. Naturalmente não se convidou a Discórdia. Esta irada, atirou uma maçã de ouro pela janela do salão “para a mais bela”. As candidatas principais eram Vênus, Minerva e Juno. Paris era o juiz).

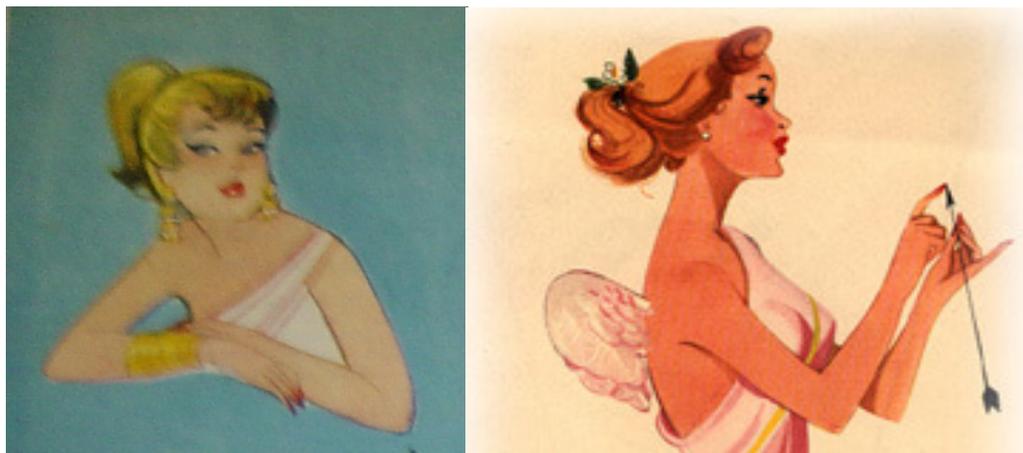
- “Mas em que encrenca fui me meter! Também, se me saio dela, vou cortar todas as macieiras do mundo. Esses frutos desde Adão, concorrem para a desgraça do homem...” (O CRUZEIRO, 1942. p.20 e 21)

Mais uma guerra, mais um trauma, mais uma maçã. Uma maçã de ouro e uma escolha – a mais bela. A mesma história narrada e desenhada por Alceu Penna. A imagem de um concurso de beleza tão comum naqueles meados de século XX. Um concurso de Miss Universo. Cada uma das três deusas com uma faixa que não assinalava seu país procedente, e sim seu nome, o nome de uma deusa. Três belas jovens em traje de banho desejando ser a escolhida do jurado Páris. Um homem de costas. Um homem de costas na imagem, de costas para nós. Seus olhos pertencem ao mais belo, ao mais traumático. A escolha que acarretaria a mais memorável de todas as guerras.

As três deusas gregas apresentadas como Misses. As mais belas deusas do Panthéon apresentadas como as mais belas mulheres daquele século XX. A coluna que tratava de Antiguidade sobremaneira temas contemporâneos. Dizia e contava sobre as mulheres de sua época de produção. Ali a Antiguidade e a Modernidade se embaralhavam. Célebres monumentos à beleza. Beleza instaurada e rememorada em mulheres que aludem a uma Antiguidade Clássica. A Antiguidade e o século XX parecem confundir-se com outros tantos tempos históricos na coluna de Penna. As imagens situam-se em tempos díspares, múltiplos e confusos.

A busca da beleza feminina apresenta-se marcadamente na coluna selecionada e marca a busca desta beleza em uma tradição ocidental da imagem. A beleza nas imagens analisadas configuram-se como mesclas. Mesclas de apresentações de díspares tempos. Como a beleza buscada pelos artistas do renascimento florentino aludiam a Antiguidade Clássica. Seria, neste caso, a sobreviência warburguiniana. A impureza temporal notada e sublinhada por Aby Warburg. O ideal da beleza buscado na Antiguidade inuguraria tempos e artes renascentistas. E como tal, perduraram não apenas no imaginário como nas imagens ocidentais. A sobrevivência o ideal clássico de beleza pode ser também notado na sobrevivência de suas deusas e ninfas. Mulheres e suas muitas e novas apresentações imagéticas.

Este belo interpenetrado por díspares tempos faz-se visíveis em outras tantas colunas assinadas por Alceu Penna. A coluna *Garotas de há 2.000 anos!* Também apresentava este belo num embaraçar de referências. Se por um lado, são chamados ao diálogo referências clássicas do belo feminino: ninfas gregas. Por outro, estas imagens clássicas femininas são desenhadas com um penteado bastante emblemático da juventude do século XX. Não fora a primeira vez que Penna desenhara uma ninfa grega com um chamado “rabo-de-cavalo”. No calendário ilustrado para a Santista, na mesma década de 1950, fora desenhada uma imagem com ampla similitude.



**Imagem 2 – Detalhe da coluna Garotas de há 2.000 anos! Revista O Cruzeiro de 19 de maio de 1956. Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Imagem 15 – Detalhe do Calendário de Alceu Penna para Santista. Data desconhecida (provavelmente entre 1940 e 1955). Acervo: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/grandesnomes/alceu/garotas.htm>**

A beleza e um jugamento. Um concurso de Miss. O grande júízo. O mesmo júízo abordado por Aby Warburg na prancha 55 de seu Atlas. Entre as imagens abordadas por Warburg na prancha pinturas, gravuras, desenhos, afrescos. A tela de Anton Raphael Mengs apresenta-nos as três belas deusas despidas. Vênus, Minerva e Juno pudicas e um também nu Paris portando uma vermelha e longa capa. Em sua mão a mesma maçã da discórdia e uma simples e complexa escolha, a mais bela. A escolha que rendera a guerra.

Três belos corpos femininos. A Vênus central enfrenta frontalmente ao expectador da imagem e a Pàris, o infeliz júíz. O encara com a face segura de sua beleza e da escolha do jovem homem. A Vênus de Alceu Penna tem os detalhes de seu corpo censurados com um chamado, à época, biquini de duas peças. A Vênus de Anton Raphael Mengs apresenta o gesto de uma Vênus pudica, celestial, a mão esquerda esconde a região pubiana. Contudo ambas apresentam a mesma gestualidade. Apoiam a mão direita na cintura, formando com o cotovelo um triângulo na região da cintura. Uma gestualidade que chega a me convencer de sua segurança e quiçá audácia diante aquele jogo de deuses com os humanos. A mesma certeza, o mesmo gesto, a mesma guerra, ou seriam duas guerra diferentes.



**Imagem 3 – O Juízo de Paris. Anton Raphael Mengs. Óleo sobre tela, 1757. Museu do Hermitage, São Petersburg.**

### **Entre o branco fundo**

Como fundo, como paisagem, a branco do papel imprensa. O branco fundo desta coluna me atormentara por anos. Uma imagem sem fundo, sem terra e sem céu. Uma imagem quase sem contexto. Mas talvez o contexto daquela imagem não devesse ser procurado em uma suposta outra imagem ilustrada por detrás das curvas bonecas, mas no próprio elemento que o fundo sempre marcara. O próprio papel imprensa. O mesmo papel que servira de suporte para toda aquela revista. O contexto estava ali em minhas mãos durante todos os anos, durante todos os instantes, durante todas as minhas indagações. Quem sabe eu tenha demorado demais para ter me dado conta. O contexto era o próprio papel, era aquele mundo de papel. O contexto era a própria revista. E o era, pelo menos hoje aos meus olhos o é.

Aquele pequeno mundo praticamente dedicado ao esquecer, aquelas duas páginas dedicadas ao cotidiano, à frívola vida de uma jovem mulher de classe abastada. Mas talvez os olhos de Georges Didi-Huberman tenham, ao longo de tantos anos, ao longo de leituras, ao longo de encontros e de desencontros, ensinado uma bela lição aos olhos teimosos e cansados da mesma imagem. “[...] Nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.127). Uma coluna sobre a grande guerra mítica em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial. E a coluna *Garotas* nunca tratara da guerra, algo tão mundano,

grosso modo tão desinteressante aos olhos maquiados e agis de uma jovem garota. Entender o poder do tempo... O poder da imagem no tempo. Uma simples e importante lição.

Importante ao ponto de eu jamais conseguir olhar qualquer imagem do período sem ao menos pensar em tal questão. A guerra. A imagem do esquecer a guerra. E talvez esta imagem do esquecer também nos diga algo muito caro sobre a guerra. Às vezes é necessário somente cinco minutos. Às vezes é necessário pintar com um lápis de cera uma linha, quase imaginária, por detrás das pernas, para os outros e para si mesmo. Uma meia calça, algo tão simples, tão corriqueiro, tão supérfluo, tão superficial. O nylon, material que fora caro e de difícil acesso durante as guerras mundiais. E sua ausência se sentina no corpo. Ou melhor, e sua ausência se sentira na pele. Na superficial pele. A pele. Para Didi-Huberman, a superfície de aparição dotada de vida. Para Valéry, o mais profundo. E é aí, neste instante que percebemos que a coisa começa a nos olhar.

O número 22 do Ano XIV da revista *O Cruzeiro*. O número que fora as bancas de todo o Brasil no dia 28 de março de 1942. Um país que não tivera aquele conflito armado em seu território. País que não vivera o campo, nem batalha, nem de concentração. País que não vivera a aquela ruína humana que fora o nazismo e que fora a guerra. Não viveu, mas viu. Viu através das imagens da imprensa periódica. Viu através das fotografias, leu através dos textos. Viu e imaginou aquelas imagens inimagináveis. Um número, um exemplar, uma revista. Páginas repletas de disputa e de guerra. Aquela não era uma revista atípica, aquele não era um número atípico. Seguia sendo assim por incessantes anos, naquela época por incessantes já três anos. Como capa a fotografia colorida como rosto de uma bela e jovem mulher. Sumário, editorial, páginas e mais páginas. Na página número dezesseis e dezessete a guerra começa a se enroscar por aquelas páginas. “Aqui passaram os germânicos” diziam as grandes letras maiúsculas de forma a estampar a matéria repleta de destroços. Eram imagens de ruínas. Imagens de ruínas nos vários sentidos do termo...

Primeiro eram imagens de uma ruína pela própria guerra. Pelos destroços causados pela mão humana. Mão que talvez nem sequer pensasse. Mão que cumpria a ordem. A ordem de aniquilar o outro, o outro no sentido mais amplo e dolorido do termo, seus homens, suas cidades, seus territórios. Um homem que era o outro, era o inimigo por razões de estado, por razões de política. Destruir o que era mais caro ao outro.

## Entre verso e reverso



Imagem 4 e 5 - Aqui passaram os Germanicos. Fotorreportagem vinculada à revista *O Cruzeiro* de 28 de março de 1942. Ano XIV, número 22. p.16 e 17.

A Fotorreportagem que no Brasil se consagrara nas próprias páginas daquela revista *O Cruzeiro*. Fotografias, legendas e textos. Como título: “Aqui passaram os Germânicos”. Mas ao olhar aquelas quatro fotografias a certeza de que “ali passou a guerra”. Duas páginas, frente e verso da mesma imagem. Tal como aquele frente e verso da moeda de Giovanna Tornabuoni na prancha número 46 do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Nas imagens daquela moeda tínhamos como anverso o perfil da Ninfa Giovanna, e como verso uma imagem referente a Antiguidade – Vênus Virgo. Na imagem da mesma página da revista temos no anverso uma imagem da guerra e no reverso uma outra, mas também, uma imagem da guerra. A Antiguidade, todavia, não fora remorada com uma deusa através de traços e formas Renascentista. A Antiguidade estava também no anverso e no reverso daquela imagem. E seu rememorar era ali através dos escombros da mesma guerra. Guerra que parecia destruir tudo, até a própria memória.

A imagem do reverso e do anverso me saltara aos olhos. A Antiguidade ali. Reescrita, recriada, reinventada. Apresentada agora em formas de escombros de guerra. A legenda da primeira página dizia quase em prantos, lamentava “Em cima – As ruínas de Cirene, mencionadas na Bíblia, espriam-se sob o olhar das tropas britânicas. As colunas assinalam o templo de Apolo, vendo-se ainda o templo de Ártemis – Bombas da R.A.F. explodem em deposito de munição alemã, camuflados [...]” (*O CRUZEIRO*, 1942. p. 16). Mas aqueles não

eram os depósitos de munições alemãs camufladas, era um sítio arqueológico. Era um quase solo sagrado, não por ter sido mencionado na Bíblia. Aquele solo continha ali o rememorar arqueológico de um tempo que já se foi, ou melhor, de um tempo que ainda estava ali e de certa forma ainda esta. Aquele solo continha ali o templo que por mais uma vez foi transformado em ruína. A ruína da ruína. A primeira fora resultado do tempo, a perecibilidade material. A segunda, duas vezes ruína. A ruína da ruína fora resultado da guerra, a perenidade humana.



**Imagem 6 – Detalhe de Garotas na Mitologia. Revista O Cruzeiro. 28 de março de 1942. Ano XIV, número 22, páginas 20 e 21.**

O Templo de Ártemis fora bombardeado pelas tropas britânicas a fim de destruir as munições alemãs, mas fora destruído muito mais. Neste mesmo exemplar de revistas no momento dedicado ao esquecer Ártemis resistira ao bombardear de seu Templo, ela como boa deusa guerreira, uma deusa da caça, soubera correr... Correr e pular. Pulou duas páginas de papel. Pulou e sobreviveu. Na mesma coluna *Garotas e Mitologia* ali sobrevivera a jovem e ardil Artémis, como seu nome grego Diana.

“(A bela Diana, a lua, era também – nas horas vagas – a deusa da caça.) - Qual! Esse negócio de caçar na floresta não dá futuro. Vou treinar esse bicho para caçar na cidade algum coronel!” (O CRUZEIRO, 1942. p.20). Artémis pousando em uma métrica floresta com seu sempre companheiro de caça - o cachorro. Mesmo cachorro que a acompanhara em suas mais célebres apresentações escultóricas. O cabelo preso de uma autêntica Ninfa warburguiniana leva como adorno a Lua, da qual também fora deusa. O belo rosto maquiado. A vestimenta drapeada.

O apresentar novamente os grandes mitos gregos. Apresenta-los novamente naquele momento de destruição. Momento em que os próprios vestígios materiais do povo, da chamada civilização, que construía, contara, cantara e escrevera todos aqueles mitos estavam sendo destruídos. Destruídos pela aquela modernidade. Por coisas tão caras aquele período como um mundo dividido em dois partidos, dois lados, dois interesses. Entre nazismos e campos de concentrações uma guerra. Uma guerra de seu tempo. Mas aqui as memórias dos gregos nos fazem lembrar que talvez não exista nada tão humano, nada que sobreviva tanto a atividade e a vida política e mesmo humana quanto a própria guerra. A guerra, seus destroços, suas ruínas, suas vítimas. Lições que todas as épocas parecem também nos ensinar. E muitas delas. Muitas das imagens de guerra que muitas telas que diferentes tempos nos mostraram foram a grande Guerra de Tróia. A Grande Guerra mítica.

### **Bibliografia:**

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. In\_\_ La potencia del pensamiento. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-texto, 2010.

BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. IN:\_\_\_ Obras Escolhidas vol.I. Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. História del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DIDI-HUBERMAN. *Cascas*. In: Revista Serrote volume 13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens pense a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des anciens*. Paris: Odile Jacob, 2003.

WARBURG, Aby. *El nacimiento de Vênus y la Primavera de Sandro Botticelli*. In:\_\_\_\_. El

renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

## “Geração da Academia”: elite literária e redes de sociabilidades na República das Letras.

FELIPE MATOS\*

“Éramos absurdos e éramos bons” (Altino Flores, 1913).<sup>1</sup>

Desta forma, como quem falava de um passado longínquo, Altino Flores relembra fatos decorridos havia dois anos, quando o grupo de “jovens obreiros da Arte” ao qual pertencia se reunia para sacudir “a pesada sonolência dum *far niente* comprometedor” que teria caído sobre a vida intelectual de Florianópolis, segundo suas próprias concepções. A evocação de Altino remete aos serões literários realizados por rapazes unidos pelo interesse em participar do “sagrado labor artístico” do campo cultural local. Seriam “absurdos”, pois por vezes se rendiam ao culto do exótico, ao sardônico, ao desejo de gravar a vida em páginas dolorosas e a afirmar uma Arte (sempre em maiúscula) sombria e pessimista num mundo que só valeria pela mesma soma de ilusões que o encerrava. Alguns deles eram “mais incompreensíveis”, segundo Altino, pois tentavam negar “a realidade da curva”, supinamente anárquicos e gaiatos. E eram bons, pois, afinal, todos faziam parte de um mesmo grupo que buscava conquistar seu espaço na arena particular do campo literário da Florianópolis da década de 1910. Neste campo de batalhas, dois anos poderia sugerir uma eternidade, caso contribuísse para legitimar a ação de rapazes autoproclamados possuidores do domínio de uma Arte Sagrada disseminada, sobretudo, através dos periódicos.

A crônica “Há dous annos” rememora o ano de 1911, no dia em que Altino Flores conheceu o então recém-inaugurado gabinete de trabalho do seu amigo Othon D’Eça, jovem pertencente a uma família que fora alvo de perseguições por parte de florianistas durante a Revolução Federalista, o que culminou com os assassinatos de dois de seus membros, o Barão de Batovi e seu filho, Alfredo, avô e tio de Othon D’Eça, fuzilados na Fortaleza de Anhatomirim. Em virtude da violência e das tensões políticas do período, o pai de Othon D’Eça partiu em exílio voluntário para a Bahia, retornando mais tarde. Em 1911, no dia em que Othon D’Eça convidou Altino Flores para conhecer o seu gabinete de trabalho, Altino

---

\* Doutorando em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>1</sup> FLORES, Altino. *Há dous annos...* 01/08/1913. Recorte de jornal não identificado. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC). As expressões entre aspas e a descrição dos serões descritos nos primeiros parágrafos deste capítulo foram retiradas deste texto.

levou consigo o seu amigo Haroldo Callado. Ao cair da noite, bateram a porta do gabinete, situado na entrada da Rua Fernando Machado, esquina com a Rua 16 de Abril (trecho da atual Rua dos Ilhéus). Era inverno e o vento sul ermava as ruas. Quando Othon abriu a porta do seu gabinete para recebê-los, a saleta parecia emanar um leve perfume de rosas, oferecendo um consolo ao frio do lado de fora. Othon não tardou a lhes apresentar o local, adiantando mil particularidades sobre a sua nova instalação e estendendo a Haroldo Callado laudas e laudas de sua produção intelectual. Após presenciar esta cena, Altino Flores se pôs a inspecionar o quarto e, em meio a pagodês, licores e charutos, o grupo de amigos – adicionando nomes como Barreiros Filho aos três iniciais - aprofundou laços de sociabilidades e suas sensibilidades estéticas.

Por esse tempo, Othon introduziu no círculo de leituras obras do jornalista e escritor Diniz Júnior e num só serão leu dele os textos “Loucura azul”, o “Feitio do Homem” e “O Contágio”, impressionando e fascinando aos jovens, que manifestaram o desejo de conhecê-lo. Temiam, porém, que Diniz Júnior fosse um autor inacessível, como tantos outros em atuação na Capital da República. Othon protestou de forma eloquente, a afirmar que Diniz Júnior não apenas já conhecia o grupo de intelectuais que se formava em Florianópolis, como havia manifestado o desejo de conhecê-los pessoalmente, o que não tardou acontecer. Diniz passou a se manifestar não apenas como amigo do grupo, mas também como defensor. Tempos depois do encontro, foi dado a Barreiros Filho, pela imprensa, uma Carta Avulsa escrita por Diniz, “que foi de rijo arrebentar às bochechas plácidas e imbecis dos que nos agridem, como outrora a ele, - sem justiça, sem honra e sem linguagem”. Na década de 1910, o grupo de amigos iniciava a sua colaboração na imprensa local e a associação de seus nomes com a do já consagrado Diniz Júnior fazia com que os jovens reafirmassem dentro do campo local a pretensa legitimidade cultural que buscavam. A Carta Avulsa de Diniz deixa transparecer que estes jovens enfrentaram alguma resistência por parte de outro grupo de letrados que já ocupavam um espaço de destaque dentro do campo. A luta pela consagração envolvia as disputas pelo reconhecimento de autoridade e pelo acesso às posições de classificação e avaliação do que deveria ser considerado digno de publicidade (BOURDIEU, 1974, p.99-182).

Na virada para o século XX, com alguns dos nomes consagrados do panteão literário local vivendo no Rio de Janeiro – como Virgílio Várzea, Luiz Delfino e Lacerda Coutinho -, abriu-se espaço no campo cultural da província para o aparecimento de novos nomes na cena local, dentre os quais jovens quase sempre ligados ao jornalismo e/ou empregos públicos. Embora a crítica literária habitualmente estabeleça a criação da Academia Catarinense de

Letras, na década de 1920, como centro inicial de sociabilidades da elite cultural florianopolitana do início do século passado, no caso de alguns de seus nomes mais proeminentes deve-se retroceder esta data, no mínimo, à época de criação do Centro Catarinense de Estudantes, em 1909.

O grupo de jovens “absurdos e bons” ao qual Altino se referia remete aos tempos de sala de aula no Ginásio Santa Catarina, depois Ginásio Catarinense, ainda estadual e instalado no Liceu de Artes e Ofícios. Desdobramento do antigo Instituto Literário e Normal, o Ginásio era uma iniciativa republicana de estabelecer um colégio regular em Florianópolis, a fim de superar a intermitência e a fragmentação do ensino secundário do período imperial (DALLABRIDA, 2001. p.40). O Ginásio ministrava, em séries, conhecimentos que facilitavam a prestação de exames preparatórios para o ensino superior. O ensino propedêutico visava proporcionar a educação intelectual desejada pelo regime republicano, formar cidadãos com cultura geral universal, aliando o estudo vernáculo com a ênfase na cultura erudita europeia, em especial a francesa, a inglesa e a alemã. A instituição, laica e pública, funcionou até 1905 e foi suprimida legalmente em 1906, substituída, no governo Vidal Ramos, por um ginásio particular, subvencionado pelo Erário e sob os auspícios da ordem jesuítica, cujo ensino privado religioso era tido como sinônimo de qualidade, bons métodos e resultados. Com o apoio da elite estadual e do clero romanizado, o Ginásio Catarinense buscou se equiparar ao Ginásio Nacional, do Rio de Janeiro, servindo de alternativa ao Ginásio Nossa Senhora da Conceição, de São Leopoldo (RS), até então o preferido das famílias de posse que buscavam garantir o ensino secundário nos moldes esperados pela sociedade catarinense, que respondesse às demandas de capital cultural dos grupos sociais dominantes. No Ginásio Catarinense os alunos deveriam sair letrados, moralizados e disciplinados para assumir seus papéis na jovem república, a fim de garantir a manutenção e reprodução da elite civil, de formação positivista, aliando a educação escolar à formação de dirigentes e à consolidação do seu capital cultural, simbólico e social (DALLABRIDA, 2001. p.40).

O debate pela imprensa tornou público as tensões acarretadas pela transição do Ginásio público e laico para o privado e católico. Os ataques à iniciativa do governo Vidal Ramos partiu dos jornais “Reforma” e “Correio do Povo”, que criticavam a nacionalidade dos padres jesuítas, descritos como alemães que mal falavam a língua vernácula; a restrição do acesso das classes populares ao ginásio do clero; ao fato de Santa Catarina ser o único Estado da Federação a não ter um ginásio público e gratuito; e defendia a ideia de um ginásio rigorosamente laico, como exigia a República. O oficioso jornal “O Dia” rebatia as críticas da

oposição caracterizando-os como minorias anticlericais, sectaristas e jacobinas (DALLABRIDA, 2001, p.47-48). Tais tensões reverberaram de alguma forma dentro das salas de aula, ao menos nos primeiros anos de funcionamento do novo ginásio. Segundo Laércio Caldeira de Andrada, os alunos do antigo Ginásio Catarinense não se amoldaram facilmente aos novos métodos de ensino:

Os rapazes “independentes” em matéria sócio religiosa (que se caracterizava pela falta de cultura espiritual e abundância de leitura materialista) estabeleceram logo choques de ideologias com os mais chegados aos jesuítas – os “vicentinos”. A disciplina imposta pelos padres, os novos métodos de ensino, a influência dos novos professores dirigidos pelo Revmo. Pe. Norberto Ploes, que mais parecia um cardeal da Idade Média, alto, elegante, caprichoso no trajar, olhando-nos, entre autoritário e magnânimo, de dentro de um óculos de aro-de-ouro; - tudo isto criou clima diferente para o ginásio catarinense. Os internos, mais disciplinados, na sua maioria rapazes do interior, pouco trabalho davam aos novos educadores. Mas, os externos... (...) Éramos nós, os de fora, do externato, criadores irreverentes de situações que os padres enfrentavam e resolviam com energia e coragem (ANDRADA, 1956, p.96-98).

Em 1909, a partir de ideia de Altino Flores e Jocelin Viegas, um grupo de estudantes do Ginásio Catarinense - a reunir tanto “vicentinos” quanto aqueles identificados por Laércio Caldeira de Andrada como da “ala revolucionária” da instituição - fundaram o Centro Catarinense de Estudantes, um espaço para troca de ideias e realizações de atos em prol do que chamavam, entusiasticamente, de “independência intelectual”. Sem mecenas, o Centro vivia de mensalidades irregulares pagas pelos estudantes. O choque de ideias entre os alunos ficou evidente logo na organização da primeira diretoria. Presidido pelo moderado Laércio Caldeira de Andrada, tinha como seu vice Anfilóquio Gonçalves, descrito como “ardoroso vicentino”, protegido do Pe. Carlos Norberto Ploes, que o brindava mensalmente com um cartão nominal destinado aos melhores alunos, sendo Anfilóquio sempre o melhor aluno da turma e o melhor do colégio (PITSICA, 1998, p.95). Altino Flores, contundente e argumentador sempre temido, era o 1º secretário, tendo Jocelin Viegas, descrito como indiferente a ideologias, como 2º secretário; e, Heitor Dutra, “devotado vicentino”, como tesoureiro (ANDRADA, 1956, p.97). Numa reunião para a redação do estatuto do Centro, Anfilóquio Gonçalves fez incluir um artigo proibindo críticas de sócios da instituição contra qualquer cidadão ou religião, o que foi aceito devido a maioria presente ser da ala dos ginásianos mais chegados aos vicentinos. Na reunião seguinte, tumultuada e exaltada, a Assembleia de estudantes resolveu reconsiderar a matéria já aprovada na reunião anterior, com discussões entre Altino Flores e Anfilóquio Gonçalves, além de muitos apartes, dentre os

quais o de Francisco Martinelli, que propôs o cancelamento das propostas de Anfilóquio em nome de uma ampla liberdade de pensamento e crítica.

Apesar das disputas internas por poder dentro do Centro, colocando em lados opostos, nos termos de Laércio Caldeira da Andrada, “vicentinos” e “revolucionários”, o Centro Catarinense de Estudantes organizava palestras versando sobre temas como liberdade de expressão (ministrada por Altino), efemérides, a importância da leitura e da escrita, além de manifestar-se sobre assuntos atuais da época, como a morte de Euclides da Cunha, em agosto de 1909; e, a realização de uma sessão fúnebre, com a sala de atos do Centro toda forrada de panos pretos, em memória dos acadêmicos José de Araújo Guimarães e Pedro Ribeiro Junqueira, da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, assassinados durante um protesto contra o abuso de autoridade da Força Policial da Capital da República, comandada pelo general Souza Aguiar.

Embora o Centro tenha sido uma instituição autônoma, percebe-se um impulso de participação política na esfera pública fomentada pela própria cultura escolar do Ginásio Catarinense, voltada à distinção social, ao refinamento estético, a desenvoltura verbal pública dos alunos característica da formação jurídicista ou bacharelesca presente na sociedade brasileira desde o período colonial, com ênfase na oratória e na retórica, próprias das elites dirigentes, trabalhada de forma sistemática no projeto educativo da instituição, a publicação de textos com a máxima correção gramatical e o respeito às normas da língua portuguesa castiça cultivada pelas classes consideradas refinadas (DALLABRIDA, 2001, p.264-278). Nas palavras de Altino Flores, foi no Centro que “alvoreceram algumas das inteligências que, segundo se esperava, sucederiam ao ‘grupo’ de Cruz e Sousa, Virgílio Várzea, Santos Lostada e Horácio de Carvalho (a que talvez possa se acrescentar Araújo Figueredo)” (FLORES, 1973, p.116).

O Centro Catarinense de Estudantes, ainda que de vida breve, foi o núcleo inicial que aproximou aqueles ginásianos que se reconheciam como grupo e compartilhavam do mesmo capital social, estreitando e produzindo laços relacionais que seriam levados por alguns de seus membros ao longo de suas trajetórias no campo cultural local, traçando o processo de constituição das redes de sociabilidade<sup>2</sup>. Alguns de seus membros, no entanto, já se

---

<sup>2</sup> Entende-se por sociabilidade um conjunto – permanente, temporário ou em qualquer grau de institucionalização - de formas de convívio entre pares. A ideia de rede remete às estruturas organizacionais da sociabilidade em suas múltiplas formas, que podem se alterar com o tempo, mas permanecem como *lóci* de aprendizagem e trocas intelectuais. Sirineli utiliza a expressão “microclimas” para caracterizar este espaço por onde circulam os intelectuais e se organiza a vida relacional. Mais do que um espaço meramente geográfico, é também um campo de trocas afetivas, através dos vínculos de amizade/cumplicidade e/ou de hostilidade/rivalidade. (GOMES, 1993, p.62-77).

conheciam antes da fundação do Centro. É o caso de Altino Flores, que em 1906, aos catorze anos, em colaboração com Haroldo Callado, já havia fundado o semanário “O Estudante” (JUNKES, 2010, p.85). O pai de Haroldo, Martinho José Callado da Silva, era redator-chefe do jornal matutino “O Dia”, então instalado na Rua Jerônimo Coelho. Anexo às oficinas do jornal havia um modesto gabinete tipográfico onde os dois jovens fizeram o pequeno semanário, que não ultrapassou o terceiro número.

A estreia de Altino Flores na “grande imprensa” local novamente teve origem com suas relações de amizade com Haroldo. Ao mudar-se “O Dia” para o sobrado dos Gama D’Eça, na Praça XV de Novembro, Martinho Callado, sabedor da amizade entre seu filho e Altino, a quem nutria laços de afetividade, insistia para que Altino escrevesse alguma colaboração para o seu jornal, onde o jornalista Clementino de Brito era o revisor. Tendo visto, na época, uma fotografia de “Moisés”, de Michelângelo, Altino escreveu alguns comentários sobre a obra e o artista, levando a produção a Martinho. O texto foi publicado na edição seguinte do jornal, ocasionando uma forte reprimenda do Padre Henrique Book, do Ginásio catarinense, ao aluno Altino, dizendo-lhe que, com “publicações tais”, o que ele fazia era envergonhar seus pais e seus mestres (SACHET, 1975, p.59-60). Altino não figurava entre os “vicentinos” do Ginásio Catarinense, ala próxima aos padres e sim aos poucos ginásianos remanescentes do Ginásio público e laico. Anos mais tarde Altino seria protagonista de uma polêmica com a cúria metropolitana, em especial com o Bispo D. Joaquim Domingues de Oliveira, após a publicação de artigos sobre Ernest Renan, aludindo aos “encarniçados adversários” que o escritor francês teve entre católicos e protestantes (FLORES, 1923, p.23). No Centro Catarinense de Estudantes, sua atuação primava pela liberdade de expressão e de crítica, o que promoveu um racha com a ala “vicentina”, que decidiu, por fim, abandonar o Centro. Anfilóquio Gonçalves e Heitor Dutra exoneraram-se dos cargos e com seus liderados fundaram o Centro Dramático e Literário Sete de Setembro (ANDRADA, 1956).

No entanto, apesar de suas diferenças, os membros do Centro Catarinense de Estudantes compartilhavam de uma mesma origem - os bancos do Ginásio Catarinense -, de um mesmo capital social, aqui entendido como conjunto de recursos relacionados ao pertencimento à uma rede de relações de alguma forma institucionalizadas onde há o reconhecimento como pares entre os agentes ou como vinculados a determinados grupos (BOURDIEU, 1998, p.67). Dos alunos do Ginásio Catarinense que se estiveram posteriormente entre os fundadores da Academia Catarinense de Letras estavam, por exemplo, Altino Flores (Cadeira Nº23), Haroldo Callado (Cadeira Nº35), Barreiros Filho (Cadeira Nº24), Othon D’Eça (Cadeira Nº15), Ivo d’Aquino (Cadeira Nº37), Anfilóquio Gonçalves de

Carvalho (Cadeira Nº09), Osvaldo Melo (Cadeira Nº28), Tito Carvalho (Cadeira Nº13) e Laércio Caldeira de Andrada (Cadeira Nº02), sendo que Altino, Haroldo e Barreiros Filho mantinham ainda relações familiares, pois Haroldo e Barreiros Filho se tornaram cunhados de Altino. Martinho Callado, pai de Haroldo e responsável pelo *début* de Altino na imprensa, se tornou o patrono da cadeira nº 35, ocupada por Haroldo e, após a morte deste, por seu filho Lídio Martinho Callado, sobrinho de Altino. O irmão de Haroldo, Martinho Callado Júnior ocupou a Cadeira Nº9 da Academia. Clementino de Brito, o revisor do jornal de Martinho Callado, foi fundador da Cadeira Nº1 do sodalício. A criação desses espaços de sociabilidades descortinam as redes intelectuais e afetivas em construção e nos permite conhecer por onde se movimentavam seus atores, mapeando a articulação dos vários grupos reunidos, por eles legitimados ao debate, a propagação de ideias, a auto consagração.

No terreno movediço das conveniências diversas, a elite republicana que emergiu pós-Revolução Federalista - da qual esta elite cultural em formação fez parte - era ligada pelas mais variadas teias de relações - partidárias, consanguíneas, afetivas - em articulações cordiais que permitiam aos atores certa estabilidade decorrente da ascensão ou queda de grupos ou facções. Após a Revolução Federalista, o Partido Republicano Catarinense (PRC) ressurgiu estruturado em torno das figuras de Hercílio Luz e Lauro Muller, num realinhamento das forças estaduais capaz, inclusive, de incorporar no interior do poder antigos adversários federalistas, diluindo animosidades com a distribuição de cargos<sup>3</sup>. Inicialmente unidos em torno dos mesmos objetivos, Hercílio Luz e Lauro Muller aos poucos foram se distanciando, embora mantendo a aparente coesão dentro do partido. Grosso modo, Lauro Muller era a principal liderança no plano federal, enquanto Hercílio Luz mantinha-se como principal liderança no âmbito estadual.

Para além do capital econômico, a ascensão social poderia ser obtida através do apadrinhamento ou da realização profissional associada a elementos de distinção burguesa, distanciando-os das camadas incultas, a favor do enaltecimento das efemérides, das normas de polidez, das regras de civilidade, dos referenciais da cultura europeia. Os partícipes da modernidade deveriam estar aptos a preencher os cargos exigidos pela estrutura pública e compartilhar as novas sensibilidades e valores do imaginário urbano. Neste ponto, estudar no Ginásio Catarinense, a fim de concluir o ensino secundário e ingressar num curso do ensino superior se tornou uma importante opção das elites catarinenses em suas estratégias culturais de modernização e reprodução. Parte significativa dos postos de trabalho no funcionalismo

---

<sup>3</sup> Por exemplo, os federalistas Eliseu Guilherme da Silva e Dorval Melchíades de Souza foram eleitos para a Assembleia Legislativa, em 1901 (CORRÊA, 1984., p.20).

público estadual de médio e alto escalão foi preenchida por egressos do Ginásio Catarinense, bem como estudaram no colégio dos jesuítas boa parte dos políticos profissionais, administradores de empresas, membros do alto clero e nomes que se consagraram como pertencente à elite cultural da capital catarinense na Primeira Republica.

A passagem de Altino Flores pelo Ginásio, porém, não teve como desfecho a conclusão do curso secundário e o ingresso num curso superior. Nascido em 1892, no arraial de Capoeiras, em São José, Altino Corsino da Silva Flores sonhava ingressar na Escola Naval logo que obtivesse os seus exames preparatórios. Com leituras de Júlio Verne alimentava fantasias de viagens, naufrágios e dramáticas aventuras marítimas sob um atlas aberto. Seu projeto de vida se alterou drasticamente com a morte de seu pai, telegrafista de primeira classe, ocorrida em 06 de outubro de 1906, acarretando sobre o jovem e sua família privações financeiras (Jornal *Cidade*, Ano IX, nº76, 1932. p.1.). Em 1911, ano em que passava as noites lendo e discutindo literatura no gabinete de trabalho de Othon D’Eça, Altino trocou os estudos pelo trabalho, mas a sua rede de relações já estava constituída. Entre 1911 a 1916 foi o encarregado da correspondência estrangeira da firma de Eduardo Horn, comerciante, ex-superintendente municipal de Desterro, Federalista no século XIX e Deputado Estadual no século XX e ex-proprietário do “Jornal do Comércio”, ao lado de Martinho Callado, pai de seu amigo e futuro cunhado, Haroldo (LENZI, 1983, p.50). Em seguida, Altino ingressou no magistério, tendo sido nomeado inspetor escolar pelo governador Felipe Schmidt, em 1916.

A década de 1910 pode ser considerada o período de gestação e maturação dos intelectuais que viriam a ser identificados, *a posteriori*, como “a Geração da Academia”. Foi neste período que Altino iniciou sua carreira jornalística profissional. As colaborações esporádicas com Martinho Callado lhe abriram as portas da imprensa local. Participou da fundação de três jornais, “O Argos”, com os colegas de Ginásio Catarinense Laércio Caldeira de Andrada e José d’Acampora; o satírico “Dun-Dun” (durante a I Guerra Mundial, de 1914-1918); e “A Semana”, hebdomadário com redatores e colaboradores diversos e com uma circulação que se pretendia estadual. Foi no pequeno “O Argos” que, por volta de 1912, Othon D’Eça lançou a ideia de se fundar, em Florianópolis, uma Academia de Letras, aos moldes da Academia Brasileira e da *Académie Française*. O projeto, logo que foi divulgado, transformou-se em alvo de escárnios e chacotas, cabendo a Barreiros Filho defender a ideia que só seria concretizada oito anos depois.

O grupo ao qual Altino e Othon D’Eça pertenciam - jovens “absurdos e bons”, dispostos a sacudir “a pesada sonolência” da vida intelectual de Florianópolis - esforçava-se para se autolegitimar como a nova elite cultural do Estado, caracterizando-se como os únicos

intelectuais dignos de nota no movimento literário catarinense do período. O jornalista Diniz Júnior, protetor e divulgador dos “novos”, estabeleceu as bases de interpretação da vida literária catarinense na virada do século em texto publicado na seção “Letras & Artes” do jornal “Gazeta de Notícias”, do Rio de Janeiro, sob o pretexto de registrar uma conversa com João do Rio. Para Diniz Júnior, devido às tensões políticas provocadas pela Revolução Federalista, a sua “formosa ilha estacionou pasmosamente”, abraçando a “politicagem” em detrimento da literatura, “esquecendo-se de imitar o Cruz e Sousa, o Virgílio Várzea, o Araújo Figueredo”. Desde os tempos do Dr. Gama Rosa e do grupo da “Ideia Nova” as letras teriam ficado “abandonadas”. Disse que não se estudava e quem se dedicava à leitura lia “romances deslavados de Escrich”, versalhadas ridículas e “casimirianas”, com livros do Romantismo passando “de mão em mão” o seu lirismo “lamecha” (Jornal *Gazeta de Notícias*, RJ, 23/08/1912).

Para Diniz, a mudança neste panorama pouco animador teria se dado a partir do segundo governo de Lauro Muller e incrementado no governo de Gustavo Richard, mas, se devia especialmente a Vidal Ramos o ressurgimento do gosto estético, pelos novos processos de ensino introduzidos pelos padres jesuítas, chamados a Florianópolis por seu governo. Diniz Junior se refere ao Ginásio Catarinense, que teria proporcionado aos rapazes a formação intelectual necessária a ler e amar Flaubert, os irmãos Goncourt, Oscar Wilde, Eça de Queiroz... O ensino dos jesuítas teria aberto caminhos para a “redenção artística” da Primeira República, com “severos estudos” de português, inglês, francês e alemão. Elogiando a reforma de ensino promovida por Orestes Guimarães, Diniz Junior termina por recomendar a João do Rio os “novos literatos catarinenses” que surgiam na capital do Estado, “terra dos luars maravilhosos e dos poentes perturbadores”. Entre os novos nomes destacados por Diniz, que passavam a vida a “ler os melhores livros”, estavam os de Altino Flores, Othon D’Eça, Laércio Caldeira de Andrada, Francisco Barreiros Filho e Thomaz Fontes. Altino seria o “mais completo pela educação estética”; Othon D’Eça seria um jovem curioso em tudo o que faz e de muita imaginação; Laércio Caldeira teria uma alma de misticismo puro; Barreiros era o amante dos clássicos; e, Thomaz Fontes, estava recolhido num Seminário no Rio Grande do Sul. Não por coincidência, todos se tornaram, anos mais tarde, membros da Academia Catarinense de Letras, à exceção de Thomaz Fontes<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> DINIZ JR. “A Literatura em Santa Catarina”. In: *Gazeta de Notícias*, 23/08/1912, p.5. É interessante notar que este texto de Diniz Júnior habitualmente é utilizado por críticos literários para caracterizar a Primeira República como um período de marasmo intelectual. Aqui, apreende-se uma mensagem oposta. Diniz Júnior afirma que foi justamente após a Revolução Federalista, com a ação dos governadores republicanos (Lauro Muller, Gustavo Richard, Vidal Ramos), suas reformas educacionais e a ação dos padres jesuítas no Ginásio Catarinense que se

Assim como Diniz Junior, que considerava os intelectuais catarinenses da virada do século perdidos em bajulações políticas, a desperdiçar suas vocações literárias chorando “as desfeitas das namoradas em decassílabos quebrados”, Altino Flores buscou caracterizar a geração que o precedeu como ultrapassada, desinteressada das lides literárias e à margem do campo cultural que a sua própria geração passava a dominar. Em 1916, nas páginas do jornal dirigido por Martinho Callado, Altino admitiu a alcunha de “Novos” ao grupo de intelectuais ao qual pertencia. O adjetivo, embora assumido de forma reticente - “Não há *novos*, não há nada. Há, simplesmente, uns moços que sentem na alma os frêmitos duma emoção artística superior”, dizia – a alcunha serviu de epíteto a uma mocidade que não teria solicitado “aos vetustos representantes da literatura torva do passado – e que carunchosos são eles! – a benção hierática”, pois pretendiam construir e ostentar a imagem de uma geração que lia, estudava e que venceria no campo cultural por conta própria (Jornal O Dia, 03/02/1916). Aos “Novos”, Altino contrapôs os “Novíssimos”, denominação irônica imposta pelo crítico aos seus adversários contemporâneos no campo cultural, jovens letrados que não estavam congregados ao grupo ao qual Altino pertencia e que trocavam provocações pela imprensa, cada qual em seu quinhão de impressos. Entre os “Novíssimos”, destacavam-se Anfilóquio Gonçalves de Carvalho, antigo adversário pertencente aos “vicentinos” do Ginásio Catarinense; João Melchíades; Nicolau Nagib Nahas; e, Ildfonso Juvenal, escritor negro cuja cor da pele foi por diversas vezes motivo de pilhéria por parte de Altino: “Não é limpa-chaminés, não, senhores. É o autor dos Contos Singelos” (Jornal O Dia, 17/02/1916). Publicavam suas produções em jornais como “A Urucubaia”, “O Clamor do Povo” e “A Folha Rósea”, descrito jocosamente pelo articulista anônimo “Zé Buzina”, do jornal “O Tição”, como redatoriado por “Ildfonso Juvenalibus, que tanto sucesso alcançou com as bordoadas que recebeu do redator da ‘Gazeta’ de Tijucas e o já conhecido poeta garrafinha de óleo de rícino, João Melchíades e muitos outros ‘novos’ desmiolados que vivem escouceando a pobre gramática” (O Tição, 28/11/1915).

A década de 1910 foi o momento chave para a definição de uma identidade social dos intelectuais que viriam a ser identificados pela crítica literária como o grupo reunido em torno da Academia Catarinense de Letras, na década de 1920. A partir de 1915, Altino Flores passou a colaborar esporadicamente com o jornal “O Estado”, recém fundado por Henrique Rupp e Ulisses Costa e que, em 1918, passou às mãos de Augusto Lopes da Silva. Em 1916, os jornalistas Edmundo Silveira e Dário Gouvêa reuniram Alberto Barbosa, Laércio Caldeira

---

passou a superar esta suposta “sonolência” na vida literária local. Ou seja, desenha-se, por parte de Diniz Júnior, uma imagem positiva da vida cultural da Primeira República, de recuperação e surgimento de novos nomes.

de Andrada, Haroldo Callado, João Crespo, Barreiros Filho e Altino Flores em torno do semanário ilustrado humorista “O Olho”. A exceção de Alberto Barbosa e Dário Gouvêa, todos os demais se tornaram membros da Academia Catarinense de Letras. Em 1918, José Diniz, Barreiros Filho, Altino Flores, João Crespo e Ivo D’Aquino lançaram a revista mensal “Oásis”, de propriedade de Diniz. Todos se tornariam confrades na Academia.

Neste processo de construção de legitimidade, a rede de sociabilidade que se formou em torno de tais profissionais liberais, bacharéis, escritores, críticos, professores, políticos, jornalistas polígrafos exibiu-se nos periódicos, na participação em associações científicas, culturais e literárias, no intercâmbio de ideias na imprensa, nas correspondências, nas palestras. Embora Altino tenha se esforçado em pintar uma imagem de independência para os “Novos”, que havia “de vencer só de *per si*” (Jornal O Dia, 03/02/1916), as vinculações do grupo com o poder político instituído foram gradualmente se consolidando. Um das características da chamada “Geração da Academia” foi o atrelamento de suas atividades ao poder político constituído, com práticas culturais desenvolvidas em torno da liderança efetiva do governador Hercílio Luz dentro do Partido Republicano Catarinense, desde a sua ascensão ao poder como primeiro governador republicano eleito depois da Revolução Federalista, até seu falecimento, em 1925. O hercilismo concentrou em torno de si os principais nomes da elite cultural da Primeira República, embora talvez fosse mais apropriado afirmar que tais nomes se tornaram os principais da intelectualidade catarinense justamente pelo apoio hercilista que os legitimou.

É possível fazer alguns apontamentos em busca dos fios que unem os intelectuais às tramas políticas do período: em 1909, quando se definiram as candidaturas à Presidência da República, com Rui Barbosa dando início à campanha civilista, Hercílio Luz, acompanhado da família Konder, apoiou Rui Barbosa, enquanto Lauro Muller e a família Ramos ficaram ao lado de Hermes da Fonseca. Em Santa Catarina, a campanha civilista foi integrada por nomes como Germano Wendhausen, Otavio Silva, Ernesto Meyer, Arthur Ferreira de Melo, Victor Konder (que colocaria Altino Flores na direção do jornal “O Estado”, na década de 1920), Hipólito Boiteux (irmão de José, Lucas e Henrique Boiteux, membros da Academia Catarinense de Letras), Francisco Barreiros (pai de Francisco Barreiros Filho, um dos fundadores da Academia), Alfredo Felipe da Luz (fundador da Cadeira N°3 da Academia e filho de Hercílio), além do próprio Hercílio Luz (CORRÊA, 1984, p.21-22).

Na década de 1910, começou a despontar os nomes de Nereu Ramos (fundador da cadeira N°22 da Academia), filho de Vidal Ramos, mas apoiador da campanha civilista, ao contrário do pai; e Henrique Rupp Júnior, filho de chefe político da região de Campos Novos.

Tanto Nereu quanto Henrique eram advogados e estudaram juntos no Rio Grande do Sul, foram colegas de Getúlio Vargas e redatores do jornal “O Dia”, de propriedade de Felipe Schmidt, onde Altino Flores fez a sua estreia, por intervenção do redator-chefe, Martinho Callado. O jornal havia sido fundado em 1901, após o órgão do Partido Republicado, o jornal “República”, de propriedade de Hercílio Luz, iniciar campanha de oposição a Lauro Muller e Felipe Schmidt, primo de Lauro, por Schmidt ter indicado nomes de seu interesse à Convenção do Partido, sem ouvir Hercílio. Tal atitude rachou a Comissão Diretora do Partido e entre aqueles que permaneceram ao lado de Hercílio Luz estava Raulino Horn, tio de Eduardo Horn, ex-proprietário do “Jornal do Comércio”, ao lado de Martinho Callado, e primeiro patrão de Altino Flores, quando este deixou o Ginásio Catarinense à procura de emprego.

Neste movediço e intrincado, porém indispensável, jogo de nomes, parentescos, cargos, indicações e apoios provisórios alvoreceu a República das Letras, cujos letrados, especialmente por suas atuações nas lides jornalísticas, poderiam construir e destruir reputações. Os intelectuais, no desejo de participarem das decisões da vida pública, assumiram para si a responsabilidade de formarem uma opinião pública, assumindo o sentido de missão crítica que apontaria os destinos para a regeneração social do novo regime. Na República das Letras, era útil para o Estado ter intelectuais em suas trincheiras políticas, assim como era belo estar associado a benfeitorias culturais. Aos letrados, a proximidade com o poder instituído tornava realidade os projetos culturais, que iam do financiamento de impressões a fundação de instâncias de consagração, adquiriam e concediam legitimidade, facilitava as sinecuras, fomentava a troca de favores, da obtenção de empregos ao uso da máquina pública. A fundação de uma Academia de Letras em Santa Catarina é sinal de uma concepção do papel dos escritores da sociedade como cultivadores das “belas letras” e da língua portuguesa, consideradas expressões do grau evolutivo de um povo e das condições sociais de seu contexto histórico.

No entanto, mais do que uma associação literária para deleitar e instruir cidadãos ou um agrupamento de intelectuais em torno de um movimento ou escola literária, o sodalício era um espaço para a consagração, um coroamento, uma insígnia de distinção e não de revolução. Não cabia a seus membros gestar movimentos estéticos ou literários, não era, pois, um palco de vanguarda, mas de ratificação e reconhecimento entre pares. Os intelectuais escolhidos para abraçarem a “imortalidade” não se agregaram, pois, em torno da academia. Suas redes de sociabilidade já estavam construídas ou começaram a serem tecidas antes da sua fundação. A Academia selecionava seus confrades, não os formava. Era elitista, laureava os que se

autoproclamavam – e eram por ela reconhecidos - como “verdadeiros” e “grandes” intelectuais, os expoentes de uma elite cultural. Não representava uma “escola literária”, uma unidade estética ou de pensamento. A sua coesão estava na contemporaneidade dos seus confrades, intelectuais que compartilhavam do mesmo campo cultural, possuíam mais semelhanças do que disparidades e comungavam de um desejo coletivo de afirmação literária, a despeito de suas idades, aptidão como literatos, meritocracia, afinidades estéticas. Por razões históricas e culturais - origens sociais, os pertencimentos, as trajetórias dentro do campo intelectual e político -, explicitadas em suas redes de sociabilidade, tais “belletristas conterrâneos” (Jornal República, 02/11/1920) se reuniram em torno de uma distinta Academia de imortais, autorrepresentada como o “marco de ouro de uma nova fase da alta cultura catarinense” (Jornal O Estado, 14/11/1921).

#### Referências Bibliográficas

ANDRADA, Laércio Caldeira de. “Os dias passam”. In: *Anuário Catarinense para 1956*. Direção de Martinho Callado Jr. [Florianópolis], ano IX, [1956]. p.96-98.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CORRÊA, Carlos Humberto P. *Um Estado entre duas Repúblicas*. Florianópolis: ALESC: Ed. da UFSC, 1984.

DALLABRIDA, Norberto. *A fabricação escolar das elites: o Ginásio Catarinense na Primeira República*. Florianópolis: Cidade Futura: Editora da UDESC, 2001.

FLORES, Altino. “Laércio Caldeira de Andrada”. In: *Revista Signo*. Ano IV. Nº04, 1971. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 1973.

FLORES, Altino. *Pela memória de Renan*. Florianópolis: Tip. da Livraria Moderna, 1923.

GOMES, Angela de Castro “Essa gente do Rio...: Os intelectuais cariocas e o modernismo”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.6, n.11, 1993, p.62-77.

JUNKES, Lauro. “Síntese Biográfica”. In: PEREIRA, Moacir (org.). *Altino Flores: Fundador da ACI*. Florianópolis: Insular: IHGSC, 2010.

LENZI, Carlos Alberto Silveira. *Partidos e Políticos de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli: Ed. Da UFSC, 1983.

PITSICA, Paschoal Apóstolo. *Numa fonte cristalina*. Florianópolis: Papa-Livro, 1998.

SACHET, Celestino. *As transformações estético-literárias dos anos 20 em Santa Catarina*. Florianópolis: EDEME/UEDESC, 1975.

WILLIAMS, Raymond. A Fração Bloomsbury. In: *Plural*; Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168, 1.sem. 1999.

## “Magiciens de la terre” (1989) versus “Africa Remix” (2005): Dois momentos da Arte Africana no Ocidente, ou, como as Exposições escrevem a História.

FRANCIELLY ROCHA DOSSIN\*

### História, Arte e Exposições.

Na História da Arte, especialmente nas últimas décadas, a centralidade que as exposições tem tomado a despeito da própria produção artística vem se tornando um interessante problema de pesquisa para acadêmicos e um aporte privilegiado para a reflexão crítica em arte<sup>1</sup>. Em uma exposição confluem diversos atores e fatores atuantes no mundo da arte: artistas e as novas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias e museus, patrocínio privado, público e políticas públicas de apoio a cultura. A exposição é o local preponderante de apresentação, embora não seja o único, destinado à da arte. Esses são novos temas e objetos, que não pertenciam à história da arte e hoje obrigam a alterações de trajeto.

Talvez ainda não haja respostas para os problemas com os quais a história da arte se vê afrontada. O universalismo ocidental, um dos fios condutores pelos quais a história da arte se desenvolveu, é uma das noções mais confrontadas por novos questionamentos que a expõe

---

\* Bacharel em Artes Plásticas e mestre em Artes Visuais pela UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Atualmente realiza o doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Maria Bernardete Ramos Flores e apoio da CAPES-DS.

<sup>1</sup> Em 2010, por exemplo, o Centre Georges Pompidou em Paris, através do programa *Recherche et Mondialisation*, implantou um ciclo de reflexão e pesquisa com o objetivos de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais. A iniciativa surgiu principalmente da consideração de que a história das exposições ainda consiste num campo inexplorado. O projeto buscará com esse processo o desenvolvimento de um “*catalogue raisonné*” on-line das exposições ocorridas no Centre Pompidou (O projeto pode ser consultado em: <<http://histoiredesexpos.hypotheses.org/>>). Apesar de inexplorado, como classifica o projeto do Centre Pompidou, a exposição já vinha sendo pensada mormente pela museologia e áreas que buscaram compreender questões do sistema das artes que não eram abarcados pela história da arte, como a sociologia ou a economia. Entretanto, a estreita relação com a teoria e a história da arte pode ser observada nos últimos anos. O campo, antes tateado, começa a ser explorado. É o que atesta o surgimento de novas publicações e as edições e venda de catálogos de exposições cada vez mais sofisticados. Muitos, inclusive, artigos raros, como o caso dos catálogos de *Magiciens de la terre* (1989) e da *Sensation* (1999), e já transformados em bibliografia e fonte importantes para pesquisadores na área das Artes. Não obstante, novas pesquisas são editadas. A maioria não traduzidas para o português como *L'art: une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein (2009); *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History* de Bruce Altshule (vol.1 de 2008 e o segundo vol. referente ao período de 1962-2002, publicado neste ano de 2013); *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés* de Jean-Marc Poinsot (2008); no Brasil há “Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições” de Sônia. S. del. Castillo (2008) para ficar em poucos exemplos. Também no ensino de arte a questão da exposição vem se colocando, como mostra a obra “Artes visuais: da exposição à sala de aula” (Ana Mae Barbosa; Rejane Coutinho; Heloisa Margarido Sales, de 2005). Já esgotada, trata-se de uma pesquisa sobre a utilização dos materiais confeccionados e distribuídos pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) por professores de Artes do ensino regular de São Paulo. Foram quatro exposições naquele ano no CCBB “Arte da África” que contou com o acervo do Museu Etnográfico de Benin; “Nuno Ramos. Morte das Casas”; “Rosana Palazyan - O Lugar do sonho” e “Antoni Tàpies”.

como um produto da cultura europeia. É o que possibilita Belting a falar em fim da história da arte como fim de uma tradição surgida na modernidade, como mudança na regra do jogo, ou ainda, mudança de enquadramento. Em suas palavras:

A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje podemos, portanto, em vez de fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem [a imagem da história escrita de arte], visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos. (BELTING, 2012 p.13).

O protagonismo das exposições, como as Bienais, é um exemplo desses novos enquadramentos registrados. Sabemos, como afirma McEvelley (1989), que um objeto exposto carrega em si algumas afirmações que estabelecem, de uma só vez, um discurso artístico e uma representação histórica: são afirmações relativas à qualidade e à validade artística assim como à importância e às definições históricas. É através da exibição que a definição de arte se concretiza. Um conjunto de objetos e proposições artísticas exposto é também veículo de um projeto daqueles que detém os critérios de seleção. Uma exposição como meio de realização da produção artística é, portanto, também, *um acontecimento social* (MCEVILLEY, 1989).

É impossível abordar as exposições sem um olhar interdisciplinar e sem tratar de questões que estão hoje a elas atreladas. Um exemplo é a expansão do circuito artístico, que podemos chamar, com Hans Belting, de “Arte Global” (2003)<sup>2</sup>. Acompanhando mudanças políticas e econômicas que ocorreram após 1989, o termo arte global designa essa expansão também no mundo da arte: uma ampliação na geografia do mundo da arte que desafia a visão eurocêntrica de arte, assim como as idéias de progresso e de hegemonia da modernidade.

Por isso, a reflexão aqui realizada, busca compreender, por exemplo, quais são as mudanças que vemos ocorrer na arte contemporânea que possibilitou, por exemplo, ao

---

<sup>2</sup> Algumas iniciativas tentam compreender esse fenômeno. Hans Belting e Peter Weibel, por exemplo, criaram um centro de pesquisa sobre a arte global. Criado em 2006, “GAM: Global Art and the Museum” (no ZKM – Centro de Arte e Mídia da Karlsruhe), e tem por objetivo documentar e refletir sobre a forma como a globalização veem interferindo no mundo da arte. Uma das iniciativas do centro foi a exposição de 2011 “*The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*” no ZKM. Da mesma forma, recentes publicações atestam o interesse crescente na questão, como “*The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*” (MIT Press, 2013), uma coletânea de artigos de diversos autores como Manthia Diawara, Liu Ding, Jean-Hubert Martin, Raqs Media Collective, Peter Weibel, além do próprio Hans Belting. “*Global Art*” (Hatje Cantz, 2010) organizado por Irene Gludowacz, Silvia von Bennigsen e Susanne van Hagen, traz entrevistas com artistas, galeristas e colecionadores: Ernesto Neto, Maurizio Cattelan, Anish Kapoor, John Baldessari, Eli Broad, Lisa Dennison, Ingvild Goetz, Dakis Joannou, Thomas Krens, Oleg Kulik, Simon de Pury, Neo Rauch, Kiki Smith, Robert Storr e Ai Wei Wei. Outra obra recente que já desponta como referência é a coletânea organizada por Jonathan Harris. “*Globalization and Contemporary Art*” (Wiley-Blackwell, 2011) contando com artigos de vários autores, entre eles Rasheed Araeen, Andrea Giunta, Albert Boime, Ming Tiampo e W.J.T Mitchell.

departamento de arte africana, (*Arts of Africa, Oceania and the Americas* – departamento destinado à arte chamada não-ocidental) do *Metropolitam Museum* em Nova York, comprar uma obra do artista ganês El Anatsui (*Between earth and Heaven* – 2006) em um momento, e pouco tempo depois, o mesmo museu, desta vez através do departamento de arte contemporânea (*Modern and Contemporary*), comprar do mesmo artista a obra *Dusasa II* – 2007, mas com um valor superior.

A presença da arte africana do ocidente não começa com a exposição *Magiciens de la terre*. Mas tanto a exposição de 1989 quando *Africa Remix*, quinze anos depois, são um marco na visibilidade da arte africana no sistema de arte internacional. A escolha de ambas se dá pela dimensão dos eventos, pela grande presença na bibliografia dedicada ao assunto, e pelos seus desdobramentos no circuito artístico. Valorização, difusão, mercado e definições de arte, tais questões estão fortemente colocadas nas duas exposições.

### **Sobre como as exposições vem escrevendo a História da Arte Contemporânea**

Para possibilitar essa reflexão, faz-se necessário um apanhado sobre a importância das exposições e a expansão do circuito artístico para compreender a posição dianteira que as exposições tomaram na escrita da arte contemporânea.

As exposições, inclusive em seus silenciamentos e lacunas, desde o início revelam as práticas e os discursos artísticos que alimentaram os debates sobre arte. Segundo Hegewisch (1998), as exposições são criticadas desde que surgiram. A crítica, seja ela direcionada a uma exposição experimental ou conservadora, é quase sempre relativas a sua incapacidade de fazer justiça à essência da arte. Como mostra a autora, a crítica sempre considerou a exposição um meio incompleto.

A história das exposições remonta, pelo menos, a 1673, quando a Academia Real de Pintura e Escultura da França começa a organizar as primeiras exposições, com certa regularidade. Entretanto, o que se tornou essencial para a produção artística foi a emergência dos Salões no século XIX, acontecimento que cresce e ganha destaque no século XX. A partir dos Salões é rara a pesquisa em história da arte que não faça referências às exposições, pois a exposição passa a ser o local de realização da arte. Com as exposições de arte moderna, suas polêmicas, formatos e curadoria começam a se fazer cada vez mais importantes para o entendimento que o público passou a desenvolver sobre as novas linguagens, ou ainda, para a formação de um público para essas novas propostas artísticas (CAUQUELIN, 2005).

Essa progressiva centralidade, para a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005), corresponde ao germe do projeto artístico e da autonomia do circuito modernos, além de

modificações concernentes à função do artista e seu reconhecimento na sociedade. Segundo a autora, por volta de 1860, a hegemonia da Academia sofre um recuo progressivo, a instituição que até então era a responsável pela definição de gosto, por gerir a carreira dos artistas, pela concessão de prêmios e pela centralização da produção através das encomendas.

O Salão, desde esse momento, começa a se descentralizar e um mercado independente começa a se abrir estabelecendo o que Cauquelin chama de “o sistema *marchand*-crítico”, significando a passagem da centralidade do campo artístico da academia para os intermediários. Intermediários são os atores que participam do sistema da arte e fazem a ponte entre o artista, que é o produtor, e o público: *marchands*, críticos, curadores, diretores de museus, galeristas, casas de venda e leilões, e colecionadores. Esses papéis hoje se mostram flexíveis e intercambiáveis, até mesmo em relação ao artista, uma vez que um artista pode exercer também a função de crítico ou curador, bem como o colecionador. É comum que se veja hoje um ator a realizar várias dessas atividades.

Da mesma forma que Anne Cauquelin recorre à vanguarda modernista europeia para identificar rupturas e continuidades em relação ao sistema da arte contemporânea, Sonia Castillo (2008) busca o início dos modelos das exposições atuais no final do século XIX e início do século XX. O estabelecimento do grupo de secessão em Viena e das vanguardas históricas provocam alterações nos paradigmas expositivos acadêmicos. Surge a noção de um espaço neutro para que a forma artística tenha preponderância. Como explica O’Doherty (2002), com rígidos preceitos, o espaço expositivo exclui tudo que possa interferir na apreciação da obra de arte, ela é isolada no espaço branco ideal da galeria. No entanto a ideia do cubo branco, da neutralidade do espaço expositivo evanesceu-se na contemporaneidade: “à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o espaço perde sua neutralidade e passa a ser incorporado no conjunto das obras; o objeto introduzido na galeria ‘enquadra’ a galeria e seus preceitos” (O’DOHERTY, 2002, p.03).

A proposta da pesquisadora Castillo é que se o modernismo estabeleceu o modelo expositivo do cubo branco, a contemporaneidade vem estabelecendo outro modelo, o da caixa preta, pois a noção do cubo branco foi perdendo o sentido enquanto o espaço expositivo foi adquirindo flexibilidade e relevância artística semelhante à da caixa preta do teatro, um espaço cênico para a recepção de montagens temporárias. A figura da caixa preta teorizada pela autora traça uma relação metafórica com o teatro, linguagem para a qual a dramaturgia e a direção são imprescindíveis à realização. Temos então, um momento em que o curador ganha tanta centralidade que nos possibilita afirmar ser ele hoje a figura de maior destaque no

sistema da arte. Sua influência é similar, tão ou mais importante, a do crítico para as vanguardas modernistas.

O crítico no modernismo acabou por se tornar o promotor, orientando o público e também o mercado. A função do crítico passou a ser semelhante, no plano da economia, a do publicitário que intermedia a produção e o consumo, ou ainda a de um *broker*, um “corretor cultural”. Se para Cauquelin, o regime da arte moderna foi o regime do consumo, o regime da arte contemporânea é o regime da comunicação. Essa modificação constitui a principal ruptura no circuito da arte moderna para a contemporânea. Para a autora, há uma diferença significativa entre o mercado de consumo clássico e o mercado ligado à comunicação<sup>3</sup>. No sistema da arte hoje, que podemos chamar, junto a Cauquelin, de rede, é o curador quem ocupa essa posição privilegiada de agenciamentos.

Nesse processo que alterou gradativamente a noção de cubo branco para a concepção de caixa preta, para usar os termos de Castillo, os artistas também tiveram um papel fundante ao desvelar processos e modelos expositivos, mostrando a determinação dos contextos na constituição artística. Marcel Duchamp é um dos primeiros a confrontar o público e a história da arte com as relações entre condições museológicas, fatores expositivos, mercadológicos e definições artísticas. As experiências artísticas das décadas de 1960 e 1970 foram ativamente questionadoras não só dos espaços expositivos como também de todo o circuito e sistema da arte. Artistas como Louise Lawler, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke Chris Burden, realizaram uma produção dedicada à crítica institucional, assim como no Brasil fizeram Cildo Meirelles, Paulo Bruscky, Arthur Barrio e o coletivo 3NOS3. A crítica institucional e mercadológica é efervescente nessas décadas. O próprio objeto artístico deixava de existir e dava lugar a instalações, eventos e proposições diversas, para usar o termo de Lygia Clark. Performances, *Happenings*, arte conceitual, *land art*, *body art* e as novas mídias, levantavam uma série de problemas ao museu que desejasse expor ou inseri-los em seu acervo. De certa forma, esses questionamentos também afluíram na figura do curador e na relevância das exposições.

Para Castillo, a Documenta de Kassel<sup>4</sup> antecipou a centralidade da curadoria como mediadora de um discurso cultural no sistema artístico<sup>5</sup>. Para Hans Belting, a Documenta

---

<sup>3</sup> Para Cauquelin, o circuito de arte contemporânea constitui-se, assim, numa rede plena de interação, que acaba por privilegiar uma compreensão do continente, seus papéis e lugares, em vez de seus conteúdos intencionais. Neste circuito, os produtores se destacam por deter certa quantidade de informação provenientes da rede, lembrando que, como destaca a autora, a própria circulação de uma informação em uma rede de comunicação, é também sua fabricação. Já as encomendas, são na maioria das vezes realizadas por instituições como museus, que tem um importante papel na rede definindo a arte contemporânea para o público.

<sup>4</sup> A Documenta ocorre a cada cinco anos e é hoje a exposição de arte contemporânea de carácter temporária mais

também é um marco. Segundo o autor é uma das importantes exposições, que modificaram os rumos da arte e da “imagem da história escrita da arte” (BELTING, 2012, p. 75). A política nacional-socialista da Alemanha ao estabelecer a arte moderna como “arte degenerada” a transformou em “heroína da cultura internacional”, e os críticos, exilados, passam a ser “a voz dessa nova cultura internacional” (BELTING, 2012, p. 76). Por isso, a arte moderna passa a ser cultuada depois da guerra, e é nesse afã que surge a primeira exposição da Documenta de Kassel em 1955. Nesse sentido, Hegewisch (1998) explica que se as exposições do século XIX serviram como mostruário dos feitos e das realizações do Estado, depois das guerras mundiais é a exposição de arte que recupera a capacidade de diálogo entre países, tanto para vencidos como para vencedores.

Diferentemente do que a Documenta é hoje, a maior vitrine para a produção artística contemporânea, a primeira exposição tratou de uma retrospectiva da arte moderna que sobreviveu à perseguição nazista. Para o historiador, esse momento reside o gérmen do circuito internacional de arte, pois “naturalmente caíram também aí as barreiras nacionais que haviam sido tão grandes antes da guerra e a arte europeia foi posta na ribalta como vencedora sobre a loucura nacional” (BELTING, 2012, p. 76).

À expansão do mercado financeiro pós Guerra Fria, que possibilitou a expansão do mercado artístico, segue-se à espetacularização da cultura. Esses fatores intervêm na abertura que o mundo da arte desenvolveu a partir da década de 1980, a “virada global”, assim chamado por Belting, quando o mundo da arte passa a estabelecer maiores relações com a produção artística oriunda de países periféricos.

Para Cerviño, temos um panorama ambíguo, de um lado a arte contemporânea estabelece uma ruptura com o cânone moderno, onde uma narrativa linear e universalista se fazia linha mestra, o que possibilitou a integração de diferentes vozes outrora excluídas; por outro, “*la cultura dominante se entremezcla en un continuum en el que se borran las fronteras entre esferas culturales*”<sup>6</sup> (CERVIÑO, 2011, p. 23), fazendo com que as diferenças sejam minimizadas e domesticadas.

Se mercado da arte, curadores, colecionadores, galerias, museus e patrocínio são importantes fatores de análise, a pesquisa sobre exposições não pode estar apartada de uma consideração estética. Compreendemos por “estética” mais do que simples nomeações e

---

importante do circuito de arte internacional.

<sup>5</sup> Isso se deu principalmente com a quinta edição em 1972. Se as quatro Documentas anteriores curadas por Arnold Bode proporcionou seu estabelecimento no cenário internacional, a quinta edição de Harald Szeemann marcou essa “virada curatorial”.

<sup>6</sup> “A cultura dominante se entrelaça num continuum onde se borram as fronteiras entre esferas culturais” (tradução nossa).

eleições aparentemente arbitrárias de uma rede. Como defende Rancière, a estética “é uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história” (RANCIÈRE, 2011, p. 2-3).

Quando Rancière afirma que para se compreender o significado de “estética” é preciso compreender e identificar “modos de preencher mundos vazios”, refere-se aos modos de significação e seus usos. Segundo o filósofo,

A estética não existe enquanto teoria da arte, mas sim enquanto uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação. A experiência estética vai muito além da esfera da arte. A questão é a configuração da paisagem sensível que estrutura uma comunidade. A configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de falar e pensar sobre isso. Trata-se de uma distribuição do possível, que é também uma distribuição da capacidade que uns e outros têm de participar nessa mesma distribuição do possível (RANCIÈRE, 2011, p. 18-19).

A exposição, como o mais significativo acontecimento artístico oferece a paisagem sensível que agencia a rede da arte contemporânea e por ela é agenciada. As afirmações sobre qualidade, validade, importância artística e história das exposições podem ser uma ponte de acesso à determinada “paisagem sensível de uma comunidade”. Diante de tantos fatores e atores aborda-la traz grandes desafios aos pesquisadores. Como abordar as exposições, seus métodos e fontes, é uma questão que se faz presente na obra de alguns pesquisadores como Souriau (2013) e Glicenstein (2009). Não é nosso intento delinear esses problemas, mas se faz mister registrar que as fontes dependem, naturalmente, dos objetivos e problemáticas dadas por cada pesquisa. E também, como afirma Belting (2013, p. 19), que a prática expositiva continua a ocultar trêmites e transações, financeiras ou jurídicas, com o objetivo de manter a imagem de autonomia da arte.

Atentemos também para a pertinência do catálogo que foi projetado pela curadoria<sup>7</sup>. Sua importância se dá principalmente nas exposições temporárias, como a Documenta, ou nas Bienais, onde “*de plus en plus cependant on réalise la nécessité d'un catalogue qui s'affirme comme le seul témoignage durable d'une manifestation éphémère*”<sup>8</sup> (CHRISTOUT, 2003,

<sup>7</sup> Há diversos tipos de exposição e também de catálogo. Podem ser ricamente ilustrados ou não, podem ser projetos educativos e outras iniciativas. Segundo Christout (2013), “*Selon que le catalogue est une oeuvre collective ou non, que des normes précises ont été préalablement adoptées par les divers rédacteurs, selon les moyens matériels -impression, illustrations - qui lui ont été accordés, il répond de façon plus ou moins heureuse aux besoins des chercheurs. En fait tous les organisateurs d'expositions ont dû affronter de façons diverses la problématique du catalogue. Ils l'ont résolue de manière généralement variable en fonction de leurs propres critères, des aptitudes de leurs collaborateurs mais aussi du temps et des ressources dont ils disposaient. En règle générale il semble souhaitable que les organisateurs soient également responsables du catalogue car la coordination entre le choix, la présentation et la description des pièces exposées est essentielle*”.

<sup>8</sup> “Contudo, cada vez mais se faz necessário a realização de um catálogo que se afirme como testemunho durável

*online*). O catálogo nos possibilita tecer apontamentos sobre as construções discursivas construídas pela exposição, mas deve-se ter em consideração que um catálogo é incapaz de reproduzir a experiência de uma exposição. Costuma trazer fotografias das obras isoladamente, até mesmo pela impossibilidade do registro de conjuntos cada vez mais extensos. Trata-se de construção anterior e diversa da exposição, embora a ela referente.

Dessa forma, aliado à pesquisa bibliográfica, vemos em *Magiciens de la terre* (1989) reedições de premissas ora críticas ora de valorização de noções que permearam a apreciação da arte africana, como o de autenticidade. O debate sobre Multiculturalismo, pós-colonialismo e hibridismo acabou por possibilitar estratégias de incorporação da arte dos países não-ocidentais. De tal maneira, que *Magiciens* em 1989 passa a ser a data fundante da Arte Global para Belting (2013), consolidadas por exposições subsequentes como a *Africa Remix* (2005).

### **“Magiciens de la terre” (1989) versus “Africa Remix” (2005): Dois momentos da Arte Africana no Ocidente.**

“*Magiciens de la terre*” é considerada umas das exposições mais importantes do final do século XX. Para muitos pesquisadores, historiadores e teóricos da arte, ela representa não só um paradigma para o debate multiculturalista da década de 1990, mas o grande marco da internacionalização do mundo da arte. Ela é considerada a primeira grande exposição associada aos artistas não-ocidentais. Não apenas por eles terem sido alocados em um espaço expositivo de grande prestígio artístico, pois o Centre George Pompidou é umas das instituições mais importantes da França; como também por serem colocados em diálogo com artistas ocidentais<sup>9</sup>.

---

de uma manifestação efêmera” (tradução nossa).

<sup>9</sup> Artistas participantes da exposição: Marina Abramovic, Dennis Adams, S.J. Akpan, Jean-Michel Alberola, Dossou Amidou, Giovanni Anselmo, Rasheed Araeen, Nuhe Kaji Bajracharya, John Baldessari, José Bédia, Joe Ben Jr., Jean-Pierre Bertrand, Gabriel Bien-Aimé, Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Lousie Bourgeois, Stanley Brouwn, Frédéric Bruly Bouabré, Daniel Buren, James Lee Byars, Seni Camara, Mike Chukwukelu, Francesco Clemente, Marc Couturier, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Cleitus Dambi / Nick Dumbrang / Ruedi Wem, Neil Dawson, Bowa Devi, Maestre Didi, Braco Dimitrijevic, Efiambelo, John Fundi, Julio Galan, Moshe Gershuni, Enrique Gomez, Dexing Gu, Hans Haacke, Rebecca Horn, Shirazeh Houshiary, Yongping Huang, Alfredo Jaar, Nera Jambruk, Ilya Kabakov, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Anselm Kiefer, Bodys Isek Kingelez, Per Kirkeby, John Knight, Agbagli Kossi, Barbara Kruger, Paulosee Kuniliusee, Kane Kwei, Bojemaâ Lakhdar, Georges Liautaud, Felipe Linares, Richard Long, Esther Mahlangu, Karel Malich, Jivya Soma Mashe, John Mawandjul, Cildo Meireles, Mario Merz, Miralda, Tatsuo Miyajima, Norval Morrisseau, Juan Muñoz, Hery Munyaradzi, Claes Oldenburg / Coosie Van Bruggen, Nam June Paik, Wesner Philidor, Sigmar Polke, Temba Rabden, Ronaldo Pereira Rego, Chéri Samba, Sarkis, Twins Seven Seven, Raja Babu Sharma, Jangarh Singh Shyam, Nancy Spero, Daniel Spoerri, Hiroshi Teshigahara, Yousuf Thannoon, Lobsang Thinle / Bhorda Sherpa / Lobsang Palden, Cyprien Tokudagba, Ulay, Ken Unsworth, Chief Mark Unya / Nathan Emedem, Patrick Vilaire, Acharya Vyakul, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Krzysztof Wodiczko, Jimmy Wululu, Jack Wunuwun, Jie Chang

“*Magiciens de la terre*” foi a exposição que mais desdobramentos acarretou ao mercado da arte ligado às produções não-ocidentais. É, por exemplo, a partir dela, e com a ajuda de um dos comissários da exposição, André Magnin, que ainda em 1989 o colecionador Jean Pigozzi constrói sua famosa coleção, a “*Contemporary African Art Collection*” (CAAC)<sup>10</sup>. A CAAC logo se colocou como uma distinta referência, principalmente pela organização de exposições a partir de seu acervo, como a *Africa Hoy* (1990), *Big City* (1995) e *African Art Now* (2005). As críticas direcionadas ao acervo são de qualquer forma semelhante às críticas e às reações<sup>11</sup> à *Magiciens*, relativas a critérios problemáticos ligados às noções de autenticidade e valorização do primitivismo.

O curador encarregado Jean-Hubert Martin (1989), define *Magiciens* como uma “exposição de arte contemporânea” que procura um trato igualitário entre os artistas dos diversos lugares. Embora exponha já no catálogo a grande dificuldade inerente à natureza do projeto, a seleção corroborou com oposições e repartições entre centro-periferia, norte-sul. Por isso às críticas à *Magicien* apontam principalmente às inconsistências dos critérios diferentes para se escolher artistas ocidentais e não-ocidentais. Enquanto o grupo de artistas ocidentais formava um bloco homogêneo, ilustrando “[...] *prolijamente la más hegemónica de las configuraciones del ‘arte contemporáneo internacional’*”<sup>12</sup> (CERVIÑO, 2012, p. 59). O outro grupo mostrou-se heterogêneo nos mais diversos níveis, educacionais, econômicos, sociais e principalmente artísticos.

Cerviño realiza uma apurada análise da seleção dos artistas e mostra detalhadamente as disparidades entre o bloco homogêneo de artistas ocidentais e os não-ocidentais. Esse tipo de análise traz alguns problemas, algumas vezes a posição de muitos artistas torna a tarefa de localizá-los e classificá-los muito difícil. Ainda assim de sua análise pode emergir apontamentos mostrando que apesar da intenção da coexistência da diversidade, própria ao multiculturalismo, a exposição resultou na acentuação da diferença.

No grupo de artistas não-ocidental, por exemplo, existiam variadas categorias de produtores: artesãos laicos e artesões ligados ao culto. Já no grupo dos artistas ocidentais a

Yang, Yuendumu, Zush.

<sup>10</sup> Pertencem a esta coleção artistas já consagrados como Frédéric Bruly Bouabré, Romuald Hazoumé, Chéri Samba, Malik Sidibé, Seydou Keita e Bodys Isek Kingelez.

<sup>11</sup> Uma das reações à *Magiciens* surgiu em 1994 com a criação da revista especializada na produção artística contemporânea do continente africano e sua diáspora *Nka: Journal of contemporary african art*. Criada pelo crítico, escritor, curador e professor Okwui Enwezor. A *Nka* busca desenvolver uma linha editorial que se opõe ao olhar exotizante e binária da África. *Magiciens* foi também uma resposta à outra exposição “*Primitivism in 20th Century Art: affinity of the Tribal and the Modern*” que ocorreu no MoMA de Nova York em 1984 e se propunha a confrontar a arte chamada “primitiva” de sociedades não-ocidentais com a arte moderna.

<sup>12</sup> “ilustrando profundamente a mais hegemônica das configurações da ‘arte contemporânea internacional’” (tradução nossa).

totalidade era formada por artistas de carreira bastante reconhecidos no mundo da arte, ainda que também haja uma produção ligada à artesanaria e ao religioso no ocidente. Da mesma forma, enquanto os artistas ocidentais estão ligados a uma educação formal, salvo duas exceções, o grupo dos não-ocidentais tem a maioria ligada a uma formação informal.

Embora *Magiciens* não seja uma exposição dedicada exclusivamente à arte africana, ela se tornou uma questão privilegiada, uma vez que a África constituiu-se, ou melhor, foi construída como o outro absoluto da imagem européia. Isso se torna explícito quando vemos que dos países integrantes da categoria não-ocidental, 42% eram do continente africano, número que sobe para 45% se considerarmos o Haiti, pois os artistas haitianos expostos tem uma produção artística ligado à cultura afro, principalmente ao culto Vudu. (CERVIÑO, 2012, p. 59).

Crítérios problemáticos são comuns às expografias ligadas à arte africana. O caso da exposição *Perspective: Angles on African Art* realizada em 1987 no Centro de Arte Africana em Nova York é emblemático desta questão e é destacado pelo filósofo Appiah (1997). Susan Vogel foi a curadora responsável, que contou com um grupo de dez co-curadores: Ekpo Eyo, ex-diretor do Departamento de Antiguidades do Museu de Arte Nacional da Nigéria; William Rubin, diretor de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York e curador responsável da exposição, também polêmica, de 1984: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Romare Bearden, artista afro-americano, Ivan Karp, diretor de Etnologia Africana do Instituto Smithsonian, Nancy Graves artista euro-americana, James Baldwin, escritor afro-americano e famoso na cultura estadunidense por seus ensaios de crítica social onde explorava temas como discriminação racial, de gênero e social, David Rockefeller, banqueiro, herdeiro de uma das mais ricas famílias do ocidente e colecionador de arte, Lela Kouakou, artista e advinho baúle da Costa do Marfim, Iba N'Diaye, artista senegalês e Robert Farris Thompson, professor de Yale e historiador da arte africana e afro-americana (APPIAH, 1997, p. 194).

O processo de seleção das obras é explicado por Susan Vogel. Foi dado aos co-curadores cem (100) fotografias para que delas se selecionasse dez (10) para a exposição. As fotografias, de acordo com Vogel, eram de arte africana das mais variadas origens. Exceto para o artista Lela Kouakou, pois a ele foi oferecido fotografias exclusivamente de objetos baúle. Susan justifica o método com a seguinte nota: “[...] Estudos estéticos de campo, meus e de outros, mostraram que os informantes africanos criticam as esculturas de outros grupos étnicos em termos de seus próprios critérios tradicionais, muitas vezes presumindo que essas

obras são apenas entalhes grosseiros de sua própria tradição estética” (VOGEL apud APPIAH, 1997, p. 194).

As questões colocadas por Appiah, e que nos interessa aqui, é o que permite Rockefeller e impede Lela Kouakou de comentar outra cultura? A voz de Kouakou é autorizada em qual momento? Quando há interesse mercadológico? O artista baúle, não aprendeu, como já sabem os ocidentais, que é um erro julgar o outro nos próprios termos? É possível utilizar outro critério que não os próprios? Vem ao caso lermos a explicação de Rockefeller para a escolha de um objeto fanti: “(...) possuo coisa semelhante a essa e sempre as apreciei. [...] a composição total tem um ar muito contemporâneo, muito ocidental. É o tipo de coisa que combina muito bem com as coisas ocidentais contemporâneas. Ficaria muito bem num apartamento ou numa casa moderna”. Sobre a escolha de uma máscara senúfo ele comenta: “Devo dizer que escolhi essa peça porque ela me pertence. Foi-me oferecida pelo presidente Houphouët Boigny, da Costa do Marfim” (ROCKEFELLER apud APPIAH, 1997, p. 194). O relato de Rockefeller “põe em xeque” a diferença defendida pela curadora Susan Vogel.

Não pretendemos aqui à empresa audaciosa de estabelecer definições acerca da arte africana e, principalmente, da arte africana contemporânea. No entanto é importante perceber que grande parte da produção do que hoje chamamos de arte africana contemporânea não designam somente artistas nascidos e estabelecidos em África; uma parcela significativa desses insere-se no que podemos chamar de diáspora africana. Não obstante, uma questão que permeia toda reflexão sobre identidade, no que Gilroy identifica como Atlântico Negro, também entrelaça o debate da arte africana, qual seja a identidade africana como produção do olhar europeu. Assim podemos dizer que uma parte da história da arte africana refere-se à sua apreensão e produção pelo olhar europeu. O Duplo da identidade já era tema de debate para Du Bois no início do século passado, assim como para Fanon. Na arte, a consciência dessa fabricação é exposta por Carl Einstein, um dos primeiros teóricos da arte europeu a dedicar-se à arte africana de forma a não enquadrá-la numa hierarquia que a subjulgava, ao afirmar “o juízo até então atribuído ao negro e à sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto” (EINSTEIN, 2011, p. 31).

O trabalho de Einstein que data de 1915 e os interesses de artistas modernistas na arte extra-européia mostra como no início do século XX a arte de origem africana, e outras não-ocidentais, começa aos poucos lograr estatuto de arte, inquirindo a linearidade e universalidade da história da arte. Outrora presentes em gabinetes de curiosidade ou museus etnográficos, reforçando o domínio e a conquista ocidental, essas obras passam por um

processo muito lento de transição rumo aos museus de arte. É um processo moroso e amalgamado aos movimentos políticos, que também podemos chamar de éticos e estéticos, como os grupos feministas e os Movimentos Negros, visto que influenciaram no questionamento do cânone da civilização ocidental não só ao denunciar o racionalismo da modernidade (que de forma extra-europeia se realizou através do terror sistemático, do racismo, da escravidão e da colonização), mas ao desvelar suas fissuras, demonstrando o modo com que problemas como raça e representação eram banidas do debate estético sobre juízo, gosto e valor na cultura ocidental (GILROY, 2001, p. 46)

A África, que aos olhos ocidentais sempre foi um retrato da falta, um continente sem história, sem governo e incapaz de produzir cultura começa não só a se inserir no debate, como a ser local privilegiado dos questionamentos que assolam a pós-modernidade. Uma expressão é o projeto multiculturalista que estabelece positivamente a diversidade cultural em um contexto onde a globalização acelera as interações culturais a partir da década de 1980-90. Importante no debate sobre os direitos à diferença e a inclusão de vozes minoritárias é, no entanto, acusado de salvaguardar sobremaneira questões identitárias ligadas a autenticidade, portanto vai dando progressivamente espaço a um debate mais cosmopolita ilustrado principalmente pelos teóricos pós-colonialismo<sup>13</sup>. Esses dois momentos são agenciados e agenciadores das exposições *Magiciens de la terre* de 1989 e *Africa Remix* de 2005 respectivamente.

*Africa Remix: Contemporary art of a continent* foi também uma exposição que podemos chamar de *blockbuster*. Aconteceu em resposta a outra exposição chamada *Africa: the art of a continent* realizada em 1995. Foi uma exposição itinerante<sup>14</sup> que durou de 2004 a 2007 passando por Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemanha), Hawyard Gallery (Londres, Reino Unido), Centre Georges Pompidou (Paris, França), Mori Art Museum (Tóquio, Japão), Moderna Museet (Stockholm, Suécia) e por fim, Johannesburg Art Gallery (Johannesburg, África do Sul). A exposição foi dividida em três partes: *Identité et histoire*<sup>15</sup>, *Corps et esprit*<sup>16</sup>,

<sup>13</sup> Termo que surge na década de 1990 através do historiador indiano Gayatri Spivak e tem como obra fundante “o orientalismo” de Edward Said. Privilegiando as relações entre cultura e política o debate pós-colonial parte de uma arcabouço pós-estruturalista unida a uma leitura não ortodoxa do marxismo.

<sup>14</sup> Que também levanta questões interessantes, pois cada exposição produziu uma versão própria do catálogo, com textos de apresentação e textos críticos do curador ou diretor da instituição anfitriã. Essas diferenças estão também nos conteúdos e nas interfaces criados por cada instituição em seus sites.

<sup>15</sup> Com a participação dos seguintes artistas: Jane Alexander, Wim Botha, Andries Botha, William Kentridge, Willie Bester, Santu Mofokeng, Marlene Dumas, Soly Cissé, Michèle Magema, Zoulikha Bouabdellah, Guy Tillim, Chéri Samba, Sunday Jack Akpan, Chéri Chérin, Mohamed El Baz, Moataz Nasr, Zineb Sedira, Abd El Ghany Kenawy et Amal Kenawy, Shady El Noshokaty, Ghada Amer, Fernando Alvim, Hassan Musa, Yinka Shonibare, Samuel Fosso, Aimé Ntaklyica, Lara Baladi, Ymane Fakhir, Hicham Benhohoud, Mounir Fatmi.

*Ville et terre*<sup>17</sup>, além de espaço dedicado à moda, design, música e fotografia do continente, promoveu-se mostra de cinema com os vídeos do artista Isaac Julien, ciclos de debates e atividades educacionais.

Os textos do catálogo congratulam os curadores pela realização do que chamam de primeira exposição em larga escala dedicada à arte africana contemporânea, juntando o que se chama de África do norte (ou o Magreb) e a africana subsaariana. De fato, imiscuída no debate pós-colonial que tenta superar as dicotomias, *Africa Remix*, marcou a consolidação das questões, iniciadas pelo multiculturalismo de *Magicien*, que forçam a história da arte a uma revisão. Se a historiografia da arte ocidental se esforçou na busca essencialista das definições ontológicas delineando um entendimento atemporal da arte, parte da produção artística contemporânea, e essa é uma característica ainda mais forte na arte contemporânea africana, busca justamente colocar a arte no tempo e no espaço. A contenda de conceitos como primitivismo e autenticidade é um dos alvos mais contemplados e fazem parte do esforço de parte da produção artística contemporânea em África de desconstruir imagens e estereótipos destinados ao continente. Como explicam Hassan e Oguibe (2001, p. 19), “*Several of the artists included here [ligados a uma poética conceitual] problematize notions of originality and authenticity. In their work they methodically speak up - even to speak back - to subvert stereotypes of the African experience*”.<sup>18</sup> O objetivo é, em consonância com Appiah, recusar as polaridades, como vemos: “a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do Outro -, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir (APPIAH, 1997, p. 217).

Simon Njami, o curador responsável, contou com a ajuda de uma equipe<sup>19</sup> de curadores, entre eles Jean-Hubert Martin, curador de *Magicien* e diretor do Kunstpalast. A continuidade com *Magiciens* é explícita e referências a ela no catálogo são abundantes. A maioria delas no sentido de colocar-se como tributário da experiência de *Magiciens*. O que

---

<sup>16</sup> Com a participação dos seguintes artistas: Abdoulaye Konaté, Paulo Capela, Wangechi Mutu, Richard Onyango, Eileen Perrier, Patrice Felix Tchicaya, N'Dilo Mutima, Loulou Chérinet, Tracey Rose, Myriam Mihindou, Ingrid Mwangi, Berry Bickle, Dilomprizulike, Ernest Weangaï, Joseph-Francis Sumégné, Benyouñès Semtati, Kwesi Owusu-Ankomah, Frédéric Bruly Bouabré, Franck K. Lundangi, Cyprien Tokoudagba, Georges Lilanga, Barthélémy Toguon, Bili Bidjocka, Goddy Leye, Joël Andrianomearisa, Gera, Cheik Diallo, Jackson Hlungwani.

<sup>17</sup> Com a participação dos seguintes artistas: Akinbode Akinbiyi, El Anatsui, Rui Assubuji, Yto Barrada, Luis Basto, Omar D., Tracey Derrick, Ndoye Douts, Baltazar Faye, Meschac Gaba, Jellel Gasteli, David Goldblatt, Romuald Hazoumé, Bodys Isek Kingelez, Moshekwa Langa, Ananias Leki Dago, Gonçalo Mabunda, Abu-Bakarr Mansaray, Julie Mehretu, Zwelethu Mthethwa, Sabah Naim, Otobong Nkanga, Antonio Ole, Rodney Place, Pume, Sérgio Santimano, Allan de Souza, Pascale Marthine Tayou, Titos, Fatimah Tuggar.

<sup>18</sup> “Vários dos artistas aqui incluídos, problematizam noções de originalidade e autenticidade. Em seus trabalhos asseveram metodologicamente, até mesmo como resposta, a subversão dos estereótipos ligados à experiência africana” (tradução nossa).

<sup>19</sup> Também contou com Marie-Laure Bernadac, Roger Malbert e David Elliot.

não impede que os curadores afirmem e chamem para a própria *Africa Remix* o estabelecimento de outro marco, o de primeira grande exposição dedicada a arte contemporânea do continente<sup>20</sup>.

Embora *África Remix* tente fugir da retórica do exotizante, Njami tem de articular algumas contradições para conciliá-la com o projeto totalizante da mostra<sup>21</sup> que tende sempre a uma visão homogeneizadora e falha<sup>22</sup>. É a mesma visão homogênea que nos possibilita ao longo desta reflexão continuar falando em arte africana contemporânea mesmo se tratando de um continente com mais de cinquenta países e centenas de línguas e culturas diferentes.

Se *Magiciens* preocupou-se com a aura do ritual e do culto na África contemporânea, trazendo consigo problemas de uma museografia ligada à etnografia, também serviu de dispositivo para posteriores reflexões no mundo da arte, abrindo ainda mais um campo de reflexão. No entanto *Magiciens* provocou uma abertura que não foi suficiente, tanto que o debate retorna em *Africa Remix* como um problema ainda não resolvido. Exposições como a Documenta e as Bienais vêm contribuindo para a confirmação e consolidação da arte africana contemporânea além de tantas outras extra-européias.

Se por um lado a mercadologização da arte acentua sobremaneira as diferenças, ora domesticando-as, ora mantendo os fantasmas do primitivismo e da autenticidade, por outro, uma paisagem organizada pelo capitalismo financeiro parece não oferecer outro caminho, que não esse, para a inserção e consolidação no circuito artístico internacional de uma produção artística outrora excluída. É para esse cenário ambíguo que a presença simultânea de El Anatsui no departamento de arte africana e no departamento de arte contemporânea aponta e que parte da produção artística contemporânea africana e da diáspora questionam. Observamos como transformações econômicas e tecnológicas favoresem à expansão, mas que ao mesmo tempo traz, com a espetacularização, o consumo, a musealização e o turismo cultural, desafios as especificidades da arte. A dissimetria e dependência no mundo da arte é comentada por Peffer a partir da obra *Carte de Séjour* de Barthélémy Togo,

Não será a própria arte uma espécie de visto de residência temporária entre mundos políticos, geográficos e temporais supostamente distintos? [...] Será a arte como uma “Carte de Séjour” simbólica de uma abertura radical, ou será antes um certificado de dependência da fronteira? Esses artistas que tem a arte como objeto e objeção, estão

<sup>20</sup> Olivier Poivre d’Arvor, diretor da associação francesa de ação artística, afirma em texto do catálogo “*Il n’est pas à douter que ‘Africa Remix’ fera date et que cette exposition s’inscrira comme une référence incontournable dans l’histoire en devenir de l’art contemporain africain, qui avait besoin d’une telle opportunité de se présenter enfin au monde dans toute sa richesse, sa force et son incroyable diversité*”.

<sup>21</sup> Marie-Laure Bernadac fala, inclusive, de *Africa Remix* como inventário (*un état de lieux*).

<sup>22</sup> Nem precisamos uma análise acurada, apenas observar que faltam “representantes” de vários países, assim como há concentração em outros, como a África do Sul.

com o seu trabalho, em posição de comentar o mundo, hoje, de maneiras que podem ser esclarecedoras – para todos nós. Quanto àqueles que trabalham ainda no continente africano, mas que não fazem ainda parte da elite crítica transnacional, e àqueles cuja arte visa outros objetos além da “africanidade” ou da diáspora, a luta por uma imagem continua. (PEFFER, 2009, *online*).

## Referências

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimat**. Disponível em: <<http://www.globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>> Acessado em 10 de ago. 2013.

CASTILLO, S. S. del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERVIÑO, Mariana. **El circuito internacional del arte contemporáneo em los primeros noventa**. Una descripción del llamado “arte global”. In: Documento de Jóvenes Investigadores. Nº 32. Dez. 2011. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/dji32.pdf>> Acessado em: 10/12/2012.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. **Les catalogues d'expositions: Une source souvent originale et unique de documentation et de références pour les arts du spectacle. Diverses conceptions et chefs d'intérêt**. In: XIIIème Congrès international Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle. Barcelona 1978, p. 20-28. Disponível em: [http://www.sibmas.org/congresses/sibmas78/barcelona\\_1978-09.html](http://www.sibmas.org/congresses/sibmas78/barcelona_1978-09.html)> Acessado em 10/03/2013.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**. Florianópolis: UFSC, 2011.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 2001.

GLICENSTEIN, Jérôme. **Une histoire d'expositions**. Paris: PUF, 2009.

GUILBAUT, Serge. **?Musealización del mundo o californización de occidente?** In: Quintana. Nº 3. 2004. Disponível em: <<http://www.usc.es/arte/quintana/quintana3/guilbaut.pdf>> Acessado em: 15/01/2013.

HASSAN, Salah M; OGUIBE, Olu. **Authentic/Ex-Centric: African Conceptualism in Global Context**. exhib. cat., 49th Biennale di Venezia. (Eindhoven: Forum for African Arts, 2001).

HEGEWISCH, Katharina. **Un médium à la recherche de sa forme:** Les expositions et leurs déterminations. In: HEGEWISCH, K.; KLÜSER, B. *L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle.* Paris: Éditions du Regard, 1998.

MARTIN, Jean-Hubert (Org). **Magiciens de la terre.** [Catalogue d'exposition]. Centre Georges Pompidou: Paris, 1989.

MCEVILLEY, Thomas. **Abertura da cilada:** a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre. *Artes & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.13, ano XIII, pp.176-183, 2006.

NJAMI, Simon (Coord.). **Africa Remix:** L'art contemporain d'un continent. [Catálogo da exposição francesa]. Centre George Pompidou: Paris, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** A ideologia do espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEFFER, John. **A diáspora como objeto.** Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/site/img/upload/185797.pdf>> Acessado em 01 de out. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa estética.** In. *Projecto Ymago*, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em 30 de abril de 2013.

SOURIAU, Judith. **L'histoire des expositions:** une nouvelle histoire de l'art? (11 Nov. 2010) Disponível em: <[http://www.thes-arts.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=125](http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=125)> Acessado em: 10 de jun. 2013.

## Paradoxos imagéticos: cidade e imagem na contemporaneidade

GLORIA ALEJANDRA GUARNIZO LUNA\*

O estudo das cidades talvez seja um dos assuntos que mais interessa aos pensadores no contemporâneo sabendo que é nestes centros onde grande parte da humanidade se concentra, imprime suas memórias e realizam suas vidas. Por esses espaços, homens e mulheres marcaram e marcam “sua presença na história” (BRESIANI, 1997, p.14). Com olhar arguto e esperteza de um “trapeiro”, utilizando a metáfora de Walter Benjamim, o historiador deve colher os despojos, catar os cacos e juntar a poeira esparsa, para compor esse passado que chega ao seu encontro. No estudo da história urbana, esse passado heterogêneo se resignifica de múltiplas maneiras, num movimento incessante de descobrir, de (re)construir e destruir, montar e desmontar, que sobrevivem nos detalhes, nos vestígios da memória.

Os desígnios de análise da história urbana são múltiplos, assim como suas interpretações. Eric Lampard (LAMPARD, 1975), historiador da Universidade estadual de Nova York, por exemplo, argumenta que os objetos primordiais da história urbana são os aspectos sociais da urbanização e não a própria cidade. Nas ciências sociais e na história cultural tais desígnios tornaram-se alvo de constantes debates. Uma vertente sociológica, apresentada por Ulpiano Meneses, que coloca a história urbana na teoria social, enfatiza que, nas sociedades capitalistas contemporâneas, a cidade “não seria mais a base de associações humanas, na proposta de weber, nem o *locus* da divisão do trabalho de Durkheim, nem a expressão de um modo de produção específico de Marx” (MENESES, 1996, p.147). Para Ulpiano independentemente das especificidades históricas, a cidade, pode ser interpretada como um artefato, como campo de forças e como imagem.

Na primeira abordagem este artefato remeteria ao uso tradicional da história urbana, apropriada por intermédio de seus usos e formas. Este artefato é também um campo de forças, de representações, no sentido que estas formas de apropriação não são aleatórias, elas são guiadas pelas representações sociais, que ao mesmo tempo auxiliam na compreensão da complexidade da imagem e imaginário, terceira categoria apresentada por Ulpiano. Este último domínio incorpora outras abordagens que transitam pelos esquemas de inteligibilidade, expectativas, valores, classificações, ideologias e assim por diante. Interessa a este trabalho, um estudo sobre a cidade na história, com o intuito de que “definições e usos não se tornem

---

\* Doutoranda em História Cultural no Programa de Pós Graduação em História da UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES. Contato:[alelunabrasil@hotmail.com](mailto:alelunabrasil@hotmail.com).

parciais e universalizantes” (MELO, 2013, p. 20), suas configurações no contemporâneo, a partir de alguns estudiosos que pensaram a cidade, e a concepção e uso da imagem correlacionada ao espaço urbano.

Christine Boyer (BOYER, 1994) definiu três diferentes modelos visuais e mentais capazes de identificar o ambiente urbano, que seriam a cidade como obra de arte, característico da cidade tradicional; a cidade como panorama na cidade moderna e a cidade como espetáculo no contemporâneo. Na primeira instância, através da pintura e a fotografia, a cidade aparece como uma representação pictórica, no final do século XIX, atrelada a efervescia cultural no turbilhão do progresso econômico e à modernidade. O início do século XX introduz a imagem de "cidade como panorama", aliada à velocidade experimentada através dos meios de transporte, cinema e comunicação. Os espaços verticalizados, abertos e amplos provocaram uma nova dinâmica de vida e percepção de tempo na cidade. As imagens no meio digital, que se decompõem em pedaços e partes, provocam a percepção de uma "cidade espetáculo", onde os efeitos e composições visuais provocam um olhar programado ou projetado no contemporâneo. Estas três abordagens não esgotam as possibilidades que temos de interpretar a cidade, mas exemplificam diferentes sentidos históricos no estudo da temática urbana, e sua interligação à reflexão aqui apresentada.

A historiadora Sandra Jatay Pesavento, tratou a imagem como palimpsesto. Metaforicamente, abordou o passado da cidade, entrelaçando a história e a memória na paisagem urbana que se realiza, se acumula se sobrepõe e modifica seus significados no espaço e no tempo. Nesta imagem arquetípica do palimpsesto a historiadora correlaciona à reutilização do pergaminho ou papiro, onde se apresentava a escrita sucessiva de textos, “mas onde a raspagem de um, não conseguia apagar todos os caracteres antigos”, para fazer um estudo analítico sobre o espaço urbano “transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo” (PESAVENTO, 2004, p.25 – 30). A cidade enquanto materialidade para Pesavento é palimpsesto de formas, e na articulação da memória e da história é preciso fazer lembrar, desvelar sentidos e fixar imagens.

Imagens que precisam de uma abordagem conceitual para a leitura da cidade neste estudo. Uma análise dialética da imagem, foi a proposta de Walter Benjamin (1871/1922), que provocou e provoca pesquisadores de varias áreas do conhecimento, ao percebê-la como um adentramento crítico do passado presente, numa resposta aos modelos positivistas presentes no início do século XX. A imagem necessariamente histórica estaria num estado de suspensão, um situar-se diante do fluxo de impressões que relampejam no instante que a sincronicidade de imagens com o tempo vivido se manifestam. Mas isto não se dá sob uma

ordenação linear, e sim por um intervalo entre “o ocorrido” e “o agora”, como um salto de temporalidades distintas em que a imagem dialética é o ponto de encontro entre o anacronismo da imagem e a historicidade de que emerge. É necessário descobrir a imagem, coletá-la, dar-lhe sentido na memória pessoal e coletiva no presente vivido.

O filósofo francês Gilles Deleuze (1924/1995) e o historiador e filósofo Didi-Huberman, abordam a imagem como um *sintoma* imbricado, como já apontado por Benjamin, à memória. Este sintoma é a abertura da imagem, sua relação com a história e a interrupção do tempo linear, de tempos sobrepostos, para a abordagem de um tempo anacrônico presente na imagem. Atuando também como crítico de arte, o francês, Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2000), ao retomar o pensamento bejaminiano, percebe que não basta perguntarmos qual história uma imagem documenta, nem de qual história ela é contemporânea, mas sobretudo interrogarmos à imagem qual memória ela consolida e de qual repise ou recalque ela é o retorno. A imagem é algo que nos toca, que se (re)significa no relampejo da memória (DIDI-HUBERMAN, 2011), no instante vivido, por sua vez na imagem, a memória é o elemento temporal que transpassa o ato de ver e o constitui.

### **Itajaí - cidade contemporânea.**

A discussão sobre o contemporâneo, presente nesta abordagem sobre imagem e cidade, é alvo dos estudos de Giorgio Agamben. O filósofo italiano permite questionar, sobre o que significa ser contemporâneo, numa temporalidade que se apresenta múltipla e descontínua. Ao retomar o primeiro livro de Nietzsche (NIETZSCHE, 1999), de 1872, desloca a noção de temporalidade, quando este não coincide ao seu tempo, tornando-se assim inatual, mas é justamente neste anacronismo e nesta incapacidade de se situar, que o contemporâneo pode “perceber e aprender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.59). A contemporaneidade possibilita interrogar sobre o pertencimento e seus sentidos, implicando em experiências singulares que não necessariamente coincidem com a época dos seus viventes. A discronia que transita entre imagem e cidade, permite entrever temporalidades e subjetividades múltiplas.

Paola Berenstein Jacques apresenta uma discussão a respeito da crise da noção de cidade nesta contemporaneidade, ao indicar que a mesma se torna invisível, sobretudo pela ideia de “não cidade”, através da museificação e patrimonialização desenfreada e pelo investimento numa urbanização generalizante. Embora aparentemente antagônicas estas correntes do pensamento urbano atual, convergem e permitem a percepção de uma cidade espetáculo ou cidades espetacularizadas.

Estes discursos contemporâneos em alguns casos se fazem presente em uma mesma cidade, paralelamente às propostas preservacionistas dos centros históricos, os quais são inseridos nos roteiros turísticos de dada cidade. Este investimento é visualizado na cidade de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, ao sul do Brasil, através do trabalho da historiadora Marilange Nonnenmacher (NONNENMACHER, 2007) que mostra uma cidade antropofágica, que segue inquieta num processo paradoxal de construção e destruição dos suportes matérias de manutenção das suas memórias urbanas. O trapiche Miramar, surge como um mediador do ato criativo artístico e mnemônico da cidade, travestido em metáforas que revelam memórias, que se propagam pelo espaço de uma cidade invisível que habita as subjetividades.

Nas cidades onde se articula a urbanização e a patrimonialização, em certos casos, os atores e patrocinadores destas propostas são os mesmos agentes que provocam a *gentrificação*<sup>1</sup> em algumas áreas, “demonstrando que as duas correntes antagônicas são faces da mesma moeda”, culminando na mercantilização das cidades. Neste processo, se insere a cidade de Itajaí, localizada no litoral centro norte do Estado de Santa Catarina, onde interesses do poder público e privado se aliaram para planejar e edificar a região da Praia Brava<sup>2</sup> no início do ano século XXI<sup>3</sup>. Um notável “enobrecimento” desta região provocou e provoca o deslocamento de pessoas que embora tivessem adquirido seus terrenos e casas antes da dita valorização imobiliária, vendem suas propriedades, ora por não conseguirem pagar as altas taxas de impostos públicos recalculados a partir destes parâmetros de lucratividade, dando espaço outros moradores que possuem um maior poder aquisitivo, ora por apostar no lucro a partir da nova e “distinta” configuração espacial.

Nessa cidade, varias são as notícias que vinculam imagens da Praia Brava, como um lugar extraordinário, à venda de investimentos imobiliários, vistos como “excelente negócio, que ultrapassa os níveis de valorização de qualquer outra área da cidade e da região” (LUNA, 2012, p. 68 – 85). Os “Valores” são a carta de apresentação dos vários empreendimentos imobiliários, que vinculam este litoral a outras áreas litorâneas do Estado de Santa Catarina,

---

<sup>1</sup> Ruth Glass definiu em 1963 o termo *gentrificação*, referindo-se ao processo de povoamento de antigos bairros populares desvalorizados, no centro de Londres, por famílias da classe média. Este efeito implicava na transformação social dos moradores de classe média que substituíam as camadas populares em alguns bairros centrais londrinos. BIDOU-ZACHARIEN, Catherine (org.) **De volta a cidade**: dos processos de *gentrificação* às políticas de “revitalização” dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006, p. 23.

<sup>2</sup> Sobre uma análise histórica da transformação deste espaço praiano consultar: LUNA G. Alejandra G. **As ondas e o tempo**: uma análise sobre a transformação de um território - Praia Brava (1970 – 2003), Itajaí, SC. Florianópolis, 2004. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

<sup>3</sup> O Tribunal de Justiça de Santa Catarina no uso de suas atribuições publicou a ação direta de inconstitucionalidade e suspensão da lei 144/2008 a qual instituiu normas para o código de zoneamento, parcelamento e uso do solo do Município de Itajaí.

como Jurerê Internacional na Ilha de Florianópolis, onde o metro quadrado é considerado o mais caro de Santa Catarina.

Existe nas políticas públicas e nos projetos urbanos estratégicos contemporâneos uma intenção de se produzir uma imagem singular de cidade. Paola Berenstein Jacques percebe que “essa imagem seria fruto de uma cultura própria, da dita “identidade” da cidade, mas, paradoxalmente, essas imagens de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais” (JACQUES, 2005, p. 17). No litoral de Itajaí esta “identidade” de cidade singular também é paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se revitaliza o centro histórico e o Mercado Público, locais inseridos nos roteiros turísticos da cidade, também se investe imagetivamente numa tentativa de internacionalização da cidade, através da venda de imóveis de luxo à beira mar, vinculado também à imagem de uma “natureza” que simbolicamente incorpora o sonho de local idílico. Este litoral é vendido como uma mercadoria que, permeada pelo desejo, provoca uma relação ambígua impulsionada pelo fetiche do consumo (CASTRO, 2012, p32). Esta análise não pretende restringir as possibilidades de entrever estratégias e táticas dos personagens envolvidos nas tramas urbanas<sup>4</sup>, e suas múltiplas apropriações simbólicas, mas situar a composição da imagem e seus efeitos, como um componente fundamental para a leitura da cidade contemporânea.

Cidades como Itajaí e outros locais do Brasil e do mundo tendem a seguir um modelo internacional homogeneizador, determinado por financiadores multinacionais dos grandes projetos de revitalização urbana, onde o visitante é o turista internacional e não necessariamente o habitante local. As cidades no contemporâneo tendem a seguir modelos padrões nos condomínios fechados, nas redes *fast food*, nos *shoppings centers*, nas cadeias de hotéis internacionais ou nos sistema de vigilância, aproximando-se cada vez mais umas das outras. Esta padronização é incorporada também na Praia Brava e anunciada como local “idílico” aliado à venda do *slogan* de internacional, chamando a atenção de investidores brasileiros e estrangeiros que apostam na realização de um sonho, de viver num lugar paradisíaco onde “a relação recíproca converte o espaço, antes vazio, em algo pleno” (SILVA, 1997, p.85).

A escala de transformações nas relações globais constituída pela revolução cultural e da informação, na análise Stuart Hall, geraram novas forças e relações postas em movimento por este processo, ao mesmo tempo estão se tornando menos nítidos muitos dos padrões e das

---

<sup>4</sup> Atualmente a sociedade civil organizada através do MOVACE – Movimento de Ação, Cidadania Ambiental e Ética de Itajaí; a UNIBRAVA – União dos Amigos da Brava; a V Ambiental – Voluntários pela Verdade Ambiental e a ASPI – Associação de Surf Praias de Itajaí entre outras organizações, se fazem presentes dos debates públicos no Município de Itajaí e atuam como mediadores promovendo eventos na cidade e região.

tradições do passado. A “cultura passa a ser agora um dos elementos mais dinâmicos e imprevisíveis da mudança histórica no novo milênio” (HALL, 1997, p. 5). O habitante de uma pequena aldeia em algum país distante pode receber “mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas do Ocidente” (HALL, 2005, p. 74). Uma gama de significados e mensagens acerca de nossas imagens e de outros povos, outros mundos, outros modos de vida, diferentes dos nossos são cada vez mais comuns e rotineiros. Do mesmo modo, a transformação do universo visual do meio urbano, tanto da cidade pós-colonial, como “Bombaim”, maior e mais importante cidade da Índia, “Kuala Lumpur” maior cidade da Malásia, cidades citadas por Hall no seu trabalho, quanto da metrópole do ocidente, circula através da imagem vinculada pela mídia.

Podemos caleidoscopicamente visualizar no contemporâneo, imagens esparsas, decompostas, pedaços e partes deste universo imagético que compõem imagens das cidades, mas estas são imagens “malícia”, numa perspectiva benjaminiana, pois elas revelam uma beleza e complexidade singular, isoladas como misteriosos fetiches, elas encobrem um poder crítico. É necessária uma amplificação desta serragem errática, através de uma “lupa temporal”, criar um sentido na remontagem, ou seja, na montagem do material visual obtido dando sentido à leitura de cidade, de vida, de mundo que ali se nos apresenta. Esta imagem malícia é uma imagem dialética, ao descobrir que o olhado trabalha na remontagem visual das coisas, atribuindo-lhes sentido. Do mesmo modo, ao termos a caixa de malícia na palma da mão, podemos ao quebrar o aparelho, montar, desmontar, amplificar e diminuir o que estava errante e esparso atribuindo novos sentidos à história das cidades, que assim como a história, está sempre por recomeçar.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

BIDOU-ZACHARIEN, Catherine (org.) **De volta a cidade**: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006.

BOYER, Christine. **The city of collective memory**. Londres: MIT Pres., 1994.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. In: **Imagens Urbanas**: os

diversos olhares na formação do imaginário urbano. SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. **Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Les Edition de Munuit, 2000.

HALL, Stuart (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. **Educação e Realidade**. V.22, n. 2, jul/dez, p 17-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas: a Arete de andar pela cidade. **Arqtexto 7**. 2005

LAMPARD, Eric. Aspectos históricos da urbanização. In: HAUSER, P. Shnore. **Estudos de urbanização**. São Paulo: Pioneira, 1975.

LUNA. G. Alejandra G. Itajaí – Praia Brava – Na busca da modernidade. **Blumenau em Cadernos**. Blumenau, n. 6, t. 53, Nov/dez, p. 68 – 85, 2012.

LUNA G. Alejandra G. **As ondas e o tempo: uma análise sobre a transformação de um território - Praia Brava (1970 – 2003)**, Itajaí, SC. Florianópolis, 2004. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografoa urbana. **Revista da Usp**. n,30, jun/ago, 1996.

MELO, Sabrina Fernandes. **Arquitetura e ressonancias urbanas em Florianópolis na**

**primeira metade do século XX.** Dissertação (Mestrado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em História, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia:** helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NONNENMACHER, Marilange. **Vida e morte Miramar: memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade.** Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto.** Revista Esboços, Editora da UFSC, n.11, p 25-30, 2004.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. **A construção de Brasília:** modernidade e periferia. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

## Um passado que se insinua: patrimônio cultural e a ponte Hercílio Luz

HELLEN MARTINS RIOS\*

A Ponte Hercílio Luz é um monumento localizado na capital do estado de Santa Catarina, município de Florianópolis, construída entre os anos de 1922 e 1926, como parte do projeto de modernização<sup>1</sup> desenvolvido pelo então governador Hercílio Pedro da Luz, com o objetivo de equiparar a realidade da provinciana Florianópolis à almejada pelos novos ares da República, recém-proclamada. Ela foi a primeira ligação via terrestre entre a ilha de Santa Catarina e o restante do continente, sendo utilizada como passagem desde sua inauguração até o ano de 1991, quando foi efetivamente interditada – situação que continua até os dias atuais.<sup>2</sup> Nos seus 65 anos de uso, muita história se passou sobre, sob e acerca dela, tanto verdadeiras quanto fictícias.<sup>3</sup>

A ponte é também patrimônio cultural do estado, do município e da nação. Foi tombada nas três esferas durante a década de 1990: sendo o primeiro tombamento em nível municipal, em 1992; o segundo, estadual em 1997 e o último, federal, também em 1997. O patrimônio atualmente confunde-se com uma herança, um bem que faz uma ligação entre o passado e o presente, que aciona uma memória, insinua um passado, no entanto, ele não deve ser confundido com o passado puro, pois também incita sentimentos e significações atuais que podem diferir de sua “verdade histórica”. A memória está em todo lugar, como salienta Pierre Nora (1993), os discursos que permeiam o bem auxiliam na reelaboração constante do patrimônio.

A antropóloga Elsa Peralta (2003) enfatiza que a patrimonialização, *grosso modo*, incita e insinua três características peculiares: características simbólicas, que dizem respeito à identificação e identidade coletiva sobre o bem; na maioria dos casos, características econômicas, relacionadas, sobretudo, ao turismo e ao comércio; e, por fim, mais específica e diretamente, características políticas, sem as quais, o patrimônio sequer seria ativado ou

---

\*Mestranda em História Cultural na Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CAPES.

<sup>1</sup> Sobre as políticas de modernização, o período e o governador Hercílio Luz ver ANDRADE (1981), ARAUJO (1989) e SILVA (2007).

<sup>2</sup> Houve em 1982 uma interdição parcial, quando o tráfego pesado de veículos foi transferido para a ponte recém-construída, Colombo Salles, permanecendo na Hercílio Luz apenas o tráfego leve, de pedestres, motocicletas e bicicletas.

<sup>3</sup> Há referências de estudos acadêmicos, estudos institucionais e livros literários que tomam a ponte como objeto de análise e tema.

existiria, pois a ação de salvaguarda costuma dizer respeito às intenções e programas de governos e instituições.

Busco, através deste artigo, incitar reflexões acerca da iluminação dos processos pelos quais a ponte enquanto passagem e enquanto patrimônio cultural é produto e representante, ou, dito de outra forma, a(s) ressonância(s) que a ponte como patrimônio cultural reverbera, tomando o conceito de ressonância proposto por Stephen Greenblatt:

Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. (1991, p.250)

Para desenvolver o artigo utilizarei como fontes as justificativas de tombamento nas três esferas, bem como bibliografias relacionadas ao tema que foram propostas para o desenvolvimento de um projeto de mestrado em História Cultural na Universidade Federal de Santa Catarina na linha de pesquisa Arte, Memória e Patrimônio. Reitero assim que não busco efetivamente respostas, mas um processo preliminar de reflexão sobre a temática, as fontes e os conceitos.

### **Passado(s) que se insinua(m)**

As agências do Estado responsáveis pelo processo, regulamentação e efetivação da ação de tombamento nos níveis municipal (em Florianópolis), estadual (em Santa Catarina) e federal (no Brasil) são respectivamente o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis/Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (IPUF/SEPHAN), a Fundação Catarinense de Cultura (FCC) e o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). As instituições municipal e estadual foram criadas na década de 1970, enquanto o IPHAN<sup>4</sup> data da década de 1930. Juntamente à criação dos órgãos responsáveis pela salvaguarda patrimonial, as legislações referentes ao tema também datam da mesma época.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Em 1936, foi criado como um serviço, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. Entre 1946 e 1970 foi chamado de Diretoria - DPHAN – e, a partir da década de 1970, Instituto – IPHAN.

<sup>5</sup> Legislação federal e criação do SPHAN: Decreto-lei n.25 de 30 de novembro de 1937; Legislação municipal e criação do SEPHAN: Lei municipal n. 1202 de 02 de abril de 1974; Legislação estadual: Lei estadual n. 5.846 de 22 de dezembro de 1980; Criação da FCC: Decreto estadual n. 7.439 de 24 de abril de 1979.

Dominique Poulot em *Uma história do patrimônio no Ocidente* (2009, p.26) informa que o patrimônio “legal” surgiu com legislações nacionais do século XIX, que lhe garantiam um destino específico, sendo a França, o lugar por excelência da elaboração progressiva e, por vezes conflitante dos valores patrimoniais. Assim, a preservação das antiguidades nacionais passou a ser considerada pelos liberais como um dever patriótico na Europa.

As legislações que dispõem sobre a proteção do patrimônio cultural histórico, artístico e natural brasileiro bebem nessa perspectiva nacional. As esferas municipal (lei n. 1202/1974), estadual (lei n. 5846/1980) e federal (decreto-lei n.25/37), por sua vez, definem a constituição do patrimônio de forma muito semelhante entre si, corroborando com as definições do decreto-lei n. 25/37, o primeiro dos três a ser produzido. Assim, partindo do decreto, tem-se no artigo 1º:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (...)

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana.<sup>6</sup>

As definições de patrimônio cultural são bastante abrangentes. Cabe ressaltar que ao fazer referência à história na definição de patrimônio cultural é possível notar proximidade ao conceito de ressonância, uma vez que o patrimônio sendo representante de determinado fato histórico tende a iluminar as forças culturais e aspectos sociais que englobaram seu surgimento. A ponte Hercílio Luz se inseriu, através das caracterizações selecionadas por cada esfera, como um bem de excepcional valor, na abrangência da definição. Ela foi tombada durante a década de 1990, sendo a federal a primeira solicitação de tombamento feita em meados da década de 1980, no entanto, o tombamento neste nível foi o último a ser homologado, em 1997. O tombamento em nível municipal foi o primeiro a ser efetivado, em 1992, enquanto o estadual teve processo correndo na FCC durante um ano, sendo homologado em 1997. Como etapa para o tombamento, técnicos e pareceristas das três esferas desenvolveram pesquisas acerca das características do bem que pudessem vir a fazer dele um “merecedor de salvaguarda.” Nesse caso, os estudos feitos pelos técnicos culminaram em

---

<sup>6</sup> A legislação municipal só não faz referência ao agenciamento pela indústria humana, e não especifica outros valores que não o cultural, mas indica “valor cultural a qualquer título”. A estadual, ao invés de “bens e imóveis” indica “obras intelectuais no domínio da arte e os documentos e coisas que estejam vinculados a fatos memoráveis da História” e tipifica o “excepcional valor arqueológico, etnográfico, artístico, bibliográfico, religioso.”

*Ponte Hercílio Luz – Memorial Descritivo*, do IPUF; *Justificativa n. 004/96* da FCC e o *Parecer Técnico n. 01/91* do IPHAN.

Esses estudos desenvolvidos, no primeiro e segundo caso, por arquitetas e no terceiro por um historiador e engenheiro, englobam questões específicas que definem e classificam o objeto material que está em pauta. James Clifford (1994) equipara a esse respeito a prática da coleção. De acordo com ele, o ato de coletar desempenha este mesmo papel, de identificar, selecionar, definir e classificar o objeto a fim de que se faça uma “boa” coleção. A coleção, para ele, insinua aspectos de cada colecionador, pois está intimamente ligada à obsessão e ao desejo de ter, constituindo uma forma de inserção e entendimento do mundo. O patrimônio cultural, nesse sentido, desempenha um papel semelhante, haja vista o acionamento de seu caráter identificador dentro de um grupo e a prática da seleção e classificação do exemplar que seria o mais significativo, fazendo assim a “boa” escolha do bem a ser patrimonializado e o merecimento de sua inserção ao rol dos patrimônios referentes às determinadas esferas. No caso da ponte Hercílio Luz as características em voga que orientam a narrativa são, *grosso modo*, municipal e estadualmente, a importância da ponte no contexto histórico e de desenvolvimento da cidade de Florianópolis e do estado de Santa Catarina (caráter social, político e econômico) e, em nível federal, principalmente o caráter exemplar para a história da engenharia brasileira.

Nos discursos presentes nas justificativas e levantamentos, o caráter monumental e de unicidade dado à Ponte é emblemático, como salientado no fim da exposição das características da ponte pela arquiteta Fátima Regina Althoff na *Justificativa n. 004/96* para o tombamento estadual em que conclui: “Assim pelas razões expostas, consideramos a ponte Hercílio Luz, o mais representativo monumento estadual e merecedora incontestemente do título de Patrimônio Histórico e Arquitetônico Estadual” e no *Parecer técnico n.01/91* para o tombamento federal em que o autor, historiador de arte e engenheiro Marcus Tadeu Daniel Ribeiro salienta o caráter de a ponte ser o mais conhecido ícone, “pelo qual o estado é simbolizado e identificado em cartões postais.”<sup>7</sup>

Nesse sentido, a ponte pode ser categorizada nas noções de encantamento e maravilha, propostas também por Stephen Greenblatt, quando há o “poder do objeto de pregar o espectador em seu lugar, transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar atenção exaltada.” (1991, p.250). Paralelamente a essas categorias, o mesmo autor explora a noção de ressonância que como já exposto anteriormente, diz respeito ao rompimento das

---

<sup>7</sup> A caracterização da ponte como “símbolo da cidade de Florianópolis” também é vista em *Ponte Hercílio Luz - Memorial Descritivo* de autoria das arquitetas Betina Maria Adams e Suzane Albers.

fronteiras formais do objeto a fim de que se ilumine as circunstâncias e contingências que permearam a “vida” do objeto, neste caso, por exemplo, a condição de construção, processos pelos quais passou, a interdição, o processo de tombamento, etc., ou seja, as relações sociais e materiais que o objeto tem com o mundo antes e depois de sua “consagração” como patrimônio cultural.

Nas justificativas dos processos de tombamento é possível notar a junção entre ambas as categorias. Enquanto existe a preocupação com a escrita de um histórico que aborda as características e processos pelos quais a ponte Hercílio Luz passou, considerando aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais, essa construção é feita a fim de que seja possível desenvolver uma narrativa que consagre a ponte (a torne única) para a finalidade que é o tombamento. A grande mediação proporcionada pelo seu papel de cartão-postal, por sua vez, garante à ponte, primeiramente seu lugar de monumento naturalizado e “sem passado” e posteriormente de patrimônio cultural, que junto às legislações e políticas públicas, isolam-na como um simulacro nas imagens.

Mário Cesar Coelho explora essas características representacionais da ponte no decorrer de sua história em sua dissertação de mestrado intitulada *Moderna ponte velha: imagem & memória* (1997). Através de sua pesquisa, ele traz noções que permeiam a apropriação da cidade pelos indivíduos, incitando a importância da construção de uma imagem mental da cidade, que também está ligada à memória da experiência e às falas, escritas, monumentos, museus, espaços cotidianos, etc.<sup>8</sup>. É possível traçar um paralelo com a reflexão de uma das *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino: “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente.(...) A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.”(2003, p.11)

A ponte Hercílio Luz, nesse sentido, é “símbolo maior da cidade e do estado” por estar insistentemente retratada nas propagandas turísticas e cartões postais? É símbolo por ser reconhecida como patrimônio cultural (em três esferas de poder público)? Ou o é por alcançar a ressonância junto ao seu público (local ou visitante)?

\*

O moderno discurso do patrimônio cultural traz o caráter da invenção e da construção do patrimônio como uma representação política da busca pela articulação e expressão da

---

<sup>8</sup> Estas questões caracterizam também o conceito de imaginário social, responsável pela formação das imagens, neste caso, da cidade.

identidade e da memória de um grupo, Estado ou nação, mas por vezes não alcança a ressonância junto a seu público por ser um processo desenvolvido dentro de agências de Estado. Isto é, as características e justificativas para que o tombamento seja homologado podem invocar as características de identificação, reconhecimento e de pertencimento que se julga ter do bem, mas ele não ser experiência da população. Walter Benjamin (1986, p.196) é quem pergunta “Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós?” José Reginaldo Gonçalves (2007) propõe o estudo do patrimônio cultural como um “fato social total”, buscando desnaturalizar seus usos dentro deste moderno discurso.

Corroborando com essa perspectiva, o patrimônio deve evitar a autossuficiência que é garantida após o tombamento, sob o caráter da “consagração”, como se não houvesse outra história que não a ligasse ao fato de ser patrimônio. O patrimônio tem, como uma de suas “funções”, a de fazer acessar o passado. Esse acesso nem sempre pode ser inteiramente feito de forma construída ou inventada. José Reginaldo Gonçalves indica que o passado está oculto, em objetos materiais (os quais podem ser patrimônios culturais) que se insinuam. O entendimento desse patrimônio (objetos materiais) e seus usos tende a ser feito através da função social e da simbologia, deixando comumente de lado seu caráter material e usos humanos/corporais. Os objetos fazem parte de um sistema de pensamento que é simbólico, porém também fazem parte de um sistema social e existencial, que é material. Evidencia-se, assim, a necessidade de se traçar uma etnologia, uma biografia social desse bem. Igor Kopytoff (2008, p.92) é quem salienta que:

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse ‘status’, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as ‘idades’ ou as fases da ‘vida’ reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?

Tais questões feitas sobre a ponte Hercílio Luz possibilitam iluminar sobremaneira sua história de vida, as relações desenvolvidas durante seus primeiros anos de *status* elevado sob a característica de ser a “Ponte da Independência” que traria a modernidade para Florianópolis e garantiria a permanência da capital na cidade; sua meia idade, quando rumores de precariedade na estrutura e outras necessidades para a cidade ameaçavam sua soberania; e durante sua terceira idade, sob o *status* de “símbolo da cidade”, tombada, mas que muito gera

de gastos públicos para sua restauração e manutenção. Tais características foram norteadas por Coelho, mas, ainda além disso, aspectos intrínsecos a seu *status* patrimonial se clarificam quando respondidas questões condizentes com a época e interesses vistos na década de 80 e 90 no estado e município, bem como relacionadas diretamente ao monumento.

Tem-se que as solicitações de tombamento foram produzidas por órgãos públicos, ligados aos governos: o pedido federal foi feito pela Prefeitura Municipal; o municipal, homologado sob decreto também da Prefeitura; e o estadual, pedido da Assembleia Legislativa do Estado. Qual(is) era(m) o(s) interesse(s) político(s) por trás de tais solicitações? As justificativas e pesquisas utilizaram fontes semelhantes e nortearam um tipo de narrativa que condizia com a expectativa das determinadas instituições: qual(is) critério(s) as instituições levam em conta para portar ou não um bem como merecedor de salvaguarda, para além da legislação? A ponte é um monumento com a estrutura ameaçada desde a década de 1960 e, desde sua interdição, ainda está em processo de restauro: O que está em jogo quando se fala em patrimônio cultural, restauração e salvaguarda? Quais as políticas públicas relacionadas ao cuidado com o patrimônio e a ligação com o turismo? Por que o tombamento federal foi o primeiro a ser solicitado e por que demorou 12 anos para ser homologado, enquanto o municipal e o estadual se efetivavam? Qual(is) passado(s) a ponte insinua: de ruína, de admiração monumental, de desenvolvimento para a região?

Nesta perspectiva, o entendimento da ponte Hercílio Luz observando a abrangência das reflexões para categorias políticas, sociais, artísticas, culturais, dentre outras, permite analisá-la para além do monumento interditado que liga a ilha ao continente do estado de Santa Catarina. José Reginaldo Gonçalves é quem referencia que os objetos “não são apenas “bons para pensar”, mas igualmente fundamentais para se viver a vida cotidiana” (2007, p.221). O patrimônio por si é um passado que se insinua, uma vez que está vivo no presente. São os discursos em torno dele que fazem com que ele de fato exista como patrimônio, se transmute e se reelabore constantemente. Esses discursos estão intimamente ligados ao caráter de ressonância que possibilita a abertura das fronteiras para que se pense o patrimônio para além das suas questões formais, ou seja, suas características que o colocam como “merecedor do título”, mas que possibilitem a problematização das conjunturas e circunstâncias históricas (políticas, econômicas, sociais, culturais, etc) pelas quais ele viveu, desde sua construção até os dias atuais.

Mário César Coelho traz um excerto que é pontual nesse sentido ao constatar que “Ao mesmo tempo em que é uma referência turística, o maior símbolo da cidade é um lugar sem movimento, contrastando com os veículos de turistas na ponte de concreto.” (1997, p.35). Se

o patrimônio tem a função de identificar um grupo, nação ou Estado é no mínimo concebível que a identificação seja “autêntica” (GONÇALVES, 2007), no sentido de ser vivida pelos indivíduos como um experiência de criação e transformação, ou seja, imposta de dentro para fora, quando as formas culturais não se dissociam dos indivíduos e eles se sentem como parte deles. Nesta perspectiva, buscando a “autenticidade”, cabe a pergunta: Qual(is) voz(es) a ponte ressoa?

### *Referências*

#### Documentos de arquivo:

*IPHAN/SC – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SC*

Parecer técnico n. 01/91 de janeiro de 1991. Autoria: Marcus Tadeu Daniel Ribeiro.

*IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis*

Decreto n. 637/92 de 04 de agosto de 1992 – Tomba, como Patrimônio Histórico e Arquitetônico a Ponte Hercílio Luz.

Memorial Descritivo – Ponte Hercílio Luz. Autoria: Arquitetas Betina Maria Adams e Suzane Albers. IPUF, 1987.

*FCC – Fundação Catarinense de Cultura*

Decreto n.1830 de 13 de maio de 1997 - Homologação do tombamento da ponte Hercílio Luz.

Justificativa n. 004/96 - Tombamento da Ponte Hercílio Luz - Florianópolis/SC. Autoria: Arquiteta Fátima Regina Althoff.

#### Legislação:

Decreto-lei n.25 de 30 de novembro de 1937 – “Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.” Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm)> Acesso em: 29 de julho de 2013.

Lei estadual n. 5.846 de 22 de dezembro de 1980 – “Dispõe sobre a proteção do patrimônio cultural do Estado e dá outras providências.” Disponível em: <[www.alesc.sc.gov.br](http://www.alesc.sc.gov.br)>. Acesso em: 29 de julho de 2013.

Lei municipal n. 1202 de 02 de abril de 1974 – “Dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico, artístico e natural do município e cria órgão competente.” Disponível em: <<http://www.leismunicipais.com.br/a/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/1974/120/1202/lei-ordinaria-n-1202-1974-dispoe-sobre-a-protecao-do-patrimonio-historico-artistico-e-natural-do-municipio-e-cria-o-orgao-competente-2006-10-03.html>> Acesso em: 28 de julho de 2013.

Decreto estadual n. 7.439 de 24 de abril de 1979 – “Institui a Fundação Catarinense de Cultura – FCC e dá outras providências.” Disponível em: <[www.alesc.sc.gov.br](http://www.alesc.sc.gov.br)> Acesso em 28 de julho de 2013.

*Bibliográficas*

ANDRADE, Djanira Maria Martins de. **Hercílio Luz: uma ponte integrando Santa Catarina**. Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 1981.

ARAÚJO, Hermetes Reis. **A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na 1ª República**. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo: PUC, 1989.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Folha de S. Paulo; Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: IPHAN, 1994. p.69-89.

COELHO, Mario Cesar. **Moderna ponte velha: imagem & memória da Ponte Hercílio Luz** /. Florianópolis, 1997. 172f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN, Garamond, 2007, pp.211-234.

GREENBLATT, Stephen. **O novo historicismo: ressonância e encantamento**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, p.8 1991, p.244-261

KOPYTOFF, Igor. A biografia social das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. (org.) **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF. 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, S. Paulo, n.10, p.7-28, dez, 1993.

PERALTA, Elsa. O mar por tradição: o patrimônio e a construção das imagens do turismo. **Horizontes antropológicos** [on line], v.9, n.20, p. 83-96, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n20/v9n20a04.pdf> Acesso em 29 julho 2013.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SILVA, Adalberto Ribeiro da. **Ponte Hercílio Luz: um olhar sobre o Jornal República (1920-1926) e sua relação com a construção da ponte e do mito**. 2007. Trabalho de Conclusão

de Curso (graduação). Centro de Ciências Humanas e da Educação. Curso de História.  
Florianópolis

## **Esporte para Todos A cura do pessimismo brasileiro (1977-1985)**

NAILZE PEREIRA DE AZEVEDO PAZIN\*

Nos anos de 1970 e 1980 as práticas esportivas ganhavam outra profundidade, os exercícios outros objetivos. Os velhos modelos de investimento “muscular” no início do século XX são transpostos para modelos de “auto-realização integral” e “autocontrole”. O manual técnico da campanha *Esporte para Todos (EPT)* realizada no Brasil entre 1977- 1985 assinalavam, “*cada atividade que você participa, ocorre um enriquecimento seu e dos outros, você ganha mais experiência, desenvolve a sua sensibilidade, fica cada vez mais gente EPT*”. A propaganda da campanha *EPT* empregou também, como meio principal a produção de revistas: *Comunidade Esportiva*, *Esporte e Educação* e o uso de quantidade considerável de imagens fotográficas de atos, do instante, da cena esportiva. Qual a natureza desses registros? Como fica a narrativa dos acontecimentos elaborada pela linguagem fotográfica nos manuais técnicos do *Esporte para Todos*?

Nesse sentido, o objetivo é discutir, nesta fase da pesquisa de doutorado em andamento no curso de pós-graduação em História na Universidade Federal de Santa Catarina, o *EPT*, como um esforço, conjugado por uma miríade de interesses específicos do período – governo militar, maquinaria e industrialização, emulação das classes trabalhadoras, um meio de desencadear a prática do esporte de modo massivo, o que implica ao mesmo tempo a tentativa de produzir um novo “homem”, “alegre”, “competitivo”, “grupal”, e do uso útil do tempo livre. Daí o sentido novo de uma extrema diversificação dos gestos a multiplicar os modos de ação, os tempos, os lugares, os estilos, os efeitos; do trabalho em equipe, da satisfação por resultados, da superação de força, do otimismo.

### **Sobre a tristeza brasileira**

Em seu livro *Retrato do Brasil*, publicado em 1928, Paulo Prado inicia sua interpretação sobre o país apontando, logo na primeira página, as características definidoras do “povo brasileiro”:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia

---

\* Doutoranda do programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como o culto, a Renascença fizera ressuscitar. (PRADO, 1997: 53).

Na passagem sobre a luxúria afirma:

Para homens que vinham da Europa policiada, o ardor dos temperamentos, a amoralidade dos costumes, a ausência do pudor civilizado – e toda a contínua tumescência voluptuosa da natureza virgem – era um convite à vida solta infrene em que tudo era permitido. O indígena, por seu turno, era um animal lascivo, vivendo sem nenhum constrangimento na satisfação de seus desejos carnis. (PRADO, 1997: 73-74).

Portanto, segundo Paulo Prado, esse estado físico e psíquico chamado “melancolia” é decorrente da “hiperestesia sexual” em que vivia a população desde a colonização. Em razão de “excessos sexuais” e “vícios”, a “ausência do pudor civilizado” fez com que nos tornássemos um povo triste, prostrado e cansado. A natureza virgem, o indígena e posteriormente a vinda da “negra sensual”, tudo, na nossa formação histórica, “nesta terra de todos os vícios e de todos os crimes” colaborou para que o povo brasileiro se tornasse mole, sem energia e instintivo, em contraposição à racionalidade moderna da força e do progresso.

Dos agrupamentos humanos de mediana importância, o nosso país é talvez o mais atrasado. O Brasil, de fato, não progride: vive e cresce como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado (PRADO, 1997: 199).

Os traços definidores de nossa “índole” marcaram sobremaneira as interpretações da cultura brasileira nas décadas de 1920 e 1930, delegando à nossa formação étnica uma “incapacidade inata de evolução” bem como a não realização da modernidade brasileira. Nesse período, afirmavam-se o Estado Nacional e uma onda crescente de autoritarismo. Reforçavam-se ainda as ideias modernas de construção de um país que seria recolocado nos trilhos do progresso mundial.

Na busca das supostas raízes históricas do país, intelectuais do período, envolvidos com a tarefa de vislumbrar futuros possíveis, inventaram fórmulas de superação dos obstáculos ao desenvolvimento social e econômico que envolviam um conjunto de valores e códigos sociais orientando os indivíduos em direção a um cotidiano “civilizado”. As preocupações com a promoção da saúde dos indivíduos, os “desregramentos sexuais”, a “mestiçagem” tornavam-se um ponto central nos debates políticos e científicos da época, um “problema” a ser resolvido para a compreensão do destino da nação. Aproximando-se muito das teses da degenerescência vigentes no período, Paulo Prado diz:

Na África do Sul, Eugen Fischer chegou a conclusões interessantes: a hibridação entre bôeres e hotentotes criou uma raça mista, antes uma mistura de raças, com os característicos dos seus componentes desenvolvendo-se nas mais variadas cambiantes. Tem, no entanto um defeito persistente: falta de energia, levada ao extremo de uma profunda indolência (PRADO, 1997: 193).

Em seguida afirma:

O mestiço brasileiro tem fornecido indubitavelmente à comunidade exemplares notáveis de inteligência, de cultura, de valor moral. Por outro lado, as populações oferecem tal fraqueza física, organismos tão indefesos contra doenças e os vícios, que é uma interrogação natural indagar se esse estado de cousas não provém do intenso cruzamento das raças e sub-raças (PRADO, 1997: 193).

Assim, o fundamento intelectual de tais teses era a interpretação das características essenciais do “povo brasileiro”, “sua índole”, “sua vocação” e o passado que o havia constituído como tal. Políticos, médicos, educadores, engenheiros, imbuídos de saber científico e ideais nacionalistas, com intuito de “salvar a nação,” uniram-se numa “cruzada eugênica” reinventando um novo corpo social, que implicava a aceitação da ordem e da disciplina, afastando, segundo eles, o “enfraquecimento”, a “contaminação”, as “degenerescências”, as “inclinações e taras criminosas”.

A Educação Física se insere nesse contexto como prática capaz de permitir que os indivíduos internalizassem certos preceitos e normas sociais como: o cultivo da saúde, a defesa da pátria e da família. Tal relevância política se dava pela convicção dos “profissionais que cuidavam do corpo”, do poder de “higiene geral” da Educação Física, capaz de contribuir na solução de problemas sociais como a questão racial. Para os defensores da eugenia, o exercício físico, através da ginástica sistematizada, traria os benefícios morais e estéticos que o país necessitava. Sob essa perspectiva a vida social “moderna” tornava-se passível de ser construída, planejada e administrada por especialistas.

O nosso país atravessa um período de plasticidade e elasticidade... E devendo resultar de uma fusão de raças este tipo psíquico-morfológico, o homem novo, uma argila toda mole e flexível, ainda, capaz de dobrar-se e adaptar-se sob a pressão física (pressão do meio, do regime alimentar e do exercício), contra a qual seu passado não lhe fornece suficiente apoio. (AZEVEDO, 1937: 140)

Essa certeza higiênica pode ter inspirado, décadas depois, outros profissionais da área. Em 1972, o professor Antonio Boaventura Silva, da Universidade de São Paulo, em um

artigo publicado na *Revista Brasileira de Educação Física e Desportiva* reiterava os objetivos da Educação Física esportiva generalizada, afirmando seus “efeitos morais e sociais sobre o caráter”, sendo uma “emulação coletiva”, e ao mesmo tempo apostava na Educação Física como “aquisição de maior confiança em si”. Mas, para alcançar tal objetivo era necessário desenvolver alguns “exercícios de agilidade”:

Educar a vontade e dar aos indivíduos a possibilidade de reagir conscientemente e de maneira útil, quando de circunstâncias imprevistas ou não habituais. Por esse motivo devem figurar com maior frequência possível nas sessões “generalidades ou orientadas” (SILVA, 1972: 20).

Sobre os objetivos dos exercícios de flexibilidade e de desenvolvimento muscular, afirma o professor:

Suficientes para permitir ou ajudar a realização de todos os gestos (esportivos, utilitários ou profissionais). Economia de esforço (tanto físico quanto psíquico), visando ao máximo de rendimento na execução dos exercícios (SILVA, 1972: 27).

Em outro artigo na mesma revista, a professora Stella Guérios, catedrática da XIX Cadeira – Educação Física Geral Feminina da Escola de Educação Física da Universidade de São Paulo, indicia preceitos modernizantes de uma educação do corpo. Sobre a importância da ginástica feminina diz:

Toda mulher deve desprezar e ver com horror um corpo desnutrido, adiposo ou “enfaixado”, e considerar a beleza corporal como sinônimo de saúde orgânica e equilíbrio de todas as funções. (GUÉRIOS, 1972:74).

E ainda,

A GINÁSTICA não tem, como muito se acredita, a finalidade única de formar o corpo, mas, sim, desenvolver, melhorar, aperfeiçoar ou conservar o indivíduo “como um todo” (ser bio-psico-físico-social e espiritual). (GUÉRIOS, 1972:75).

Aqui nos aproximamos muito das categorias de análise desenvolvidas por Michel Foucault (1987) sobre disciplina e controle. O corpo se torna útil enquanto é produtivo e submisso. Na medida em que a sua formação é orientada para e pela produção e eficiência, constata-se o controle associado ao conhecimento e à aplicação de técnicas e mecanismos de aperfeiçoamento que vão, paulatinamente, se tornando mais complexos e sutis, mas que são igualmente capazes de adestrar e controlar o corpo. Desta forma, a preocupação em conformar um novo padrão de comportamento social não só deveria ser visível como desejável. Era

preciso internalizar certas regras de conduta, de civilidade, como sugere Carlos Fico (1997), para ingressar no “mundo desenvolvido”.

### **O Esporte para Todos**

No período em que se estende o pós-guerra, vivia-se no Brasil a sensação de que faltava pouco para o país se tornar finalmente uma nação moderna. Entre 1945 e 1964 acelerou-se o processo de industrialização com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados e, exigindo investimentos de grande porte, fizeram com que a produção industrial passasse a ter um novo ritmo, imposto não apenas à cidade, mas, sobretudo, aos indivíduos. A aceleração produziu novos movimentos, novos olhares, e as pessoas fizeram do olhar seu principal sentido e da gestualidade sua mais importante expressão sensorial, como destaca Alexandre Vaz (2001:52), em diálogo com Walter Benjamin.

Ainda segundo Vaz (2001:53), os avanços da técnica permitem que gestos muito simples disparem processos complexos, como acender um fósforo, tirar um telefone do gancho, clicar uma máquina fotográfica. A experiência moderna reconhece no movimento corporal um de seus temas privilegiados. O choque que o ritmo da cidade determina permite gestar uma “nova pedagogia”, onde corpo, movimento e sentidos são treinados. Nessa pedagogia os sentidos já não reconhecem, mas respondem, assim como os movimentos do corpo, e devem antes de tudo defender-se. Afinal, o *choque* dos velhos “hábitos” com as “novas” experiências e circunstâncias exigia também novas estratégias criativas, soluções híbridas que mudassem a realidade social, engendrando novos hábitos.

O esporte, por seu caráter prescritivo, identificado como um espaço promissor para a educação dos sentidos e da vontade, ligado à superação de si, à regulação das condutas, à competição regrada, à disciplina e à autodisciplina do corpo e da subjetividade trabalhou muito bem com tais mudanças relacionadas ao progresso, ora mobilizando e/ou canalizando energias, ora despertando afetos, valores, sentidos e sensibilidades. Na euforia pelo moderno, o esporte, no contexto da modernização do Brasil, encontrou nas décadas de 1920 e 1930 as bases e os sentidos para se desenvolver. A adesão ao esporte era interpretada como uma “nova” referência de civilidade. E essa idéia de uma *civilização esportiva* trazia embutidas novas formas de ver e ser visto, de agir, de lidar com o corpo e o tempo, desenhando uma ética orientada pelo ativismo, estimulação, excitação – afinal, não devemos sucumbir ao desejo de ficar parados.

Para Jon Beasley-Murray (2010:126), tais processos de subjetivação encontram-se tanto em grande escala como em escala molecular, microfísica. Em *Poshegemonía: teoría política y América Latina*, o autor nos convida a pensar nos aparatos de captura que confinam o afeto e as emoções e nas linhas de fuga que os atravessam e ao longo das quais o afeto foge. O autor define *afeto* como uma “intensidade impessoal”, em contraste com a *emoção*, que chama de “intensidade qualificada”, isto é, a fixação sociológica da qualidade de uma experiência definida como *pessoal*. Propõe o estudo do *afeto* como forma desterritorializada, uma energia flutuante e impessoal que circula através do social sem submeter-se a normas nem reconhecer fronteiras.

Segundo Mabel Moraña (2012: 314), o *impulso afetivo* – nas suas mais diversas manifestações, paixões, emoções e sentimentos – modela a relação de uma comunidade com seu passado, as formas de leitura de seu presente e a projeção para um futuro possível, desejado e imaginado em concordância ou não com os projetos dominantes. No Brasil, a dimensão *afetiva* do esporte na campanha EPT realizada nos anos de 1977 e 1979 representou uma estratégia política, que avançava muito *fluidamente* (entre o afetar e ser afetado), principalmente quanto à circulação de percepções, saberes e sentimentos no espaço compartilhado. A propaganda *epetista*<sup>1</sup>, através de suas cartilhas, boletins, revistas, programas de rádio e TV, material didático distribuído gratuitamente nas escolas, encarregava-se de produzir desejos e reforçar imagens como “gente EPT é mais feliz”, “gente EPT participa”, “gente EPT faz sua comunidade feliz”, “o esporte como atividade física é parte da visão otimista do mundo” (COSTA, 1983: 98).

É importante lembrar que o aumento das práticas esportivas na década de 1970 estava acontecendo em vários países do mundo. O esporte tornava-se um dos mais importantes espetáculos do século XX, por sua efervescência e por sua aparente demonstração do progresso (VIGARELLO, 2008). Nesse sentido, é importante compreender como no esporte, a construção e reafirmação de imagens às quais são agregados valores virtuosos e salutares que, ora mais, ora menos, movimentam os pensamentos, sonhos, desejos, afetos e fantasias dos sujeitos são capturadas por debaixo dos discursos e representações. Minha hipótese é que no contexto da ditadura militar brasileira, as políticas públicas esportivas, ao fazer referência à falta de “aptidão física do povo brasileiro”, expandiram amplamente o significado de “aptidão física”, designando com o termo não apenas a aquisição de uma “boa forma e capacidade orgânica”, mas, antes de tudo, a adesão a um novo modo de ser e de se

---

<sup>1</sup> Como se autodenominavam os que estavam envolvidos com a campanha Esporte para Todos.

comportar, a construção de um novo *ethos* da felicidade e do otimismo, via práticas esportivas.

Desde as primeiras décadas do século XX, a “falta” de vigor e “energia” dos brasileiros se destacavam nos discursos dos defensores da Educação Física como o cerne da problemática nacional. Nessa trama o “olhar” dirigia-se ao corpo fazendo emergir o fenômeno que se aproxima daquilo que Michel Foucault (2008) chamou de biopolítica. A Educação Física como saber-poder foi utilizada na reformulação de práticas cotidianas que assegurassem um indivíduo disciplinado, moralizado, livre de “taras” e “vícios”. Faltava ao povo brasileiro, segundo os teóricos eugenistas, no início do século XX, vigor e pujança e, nesses termos, se os corpos fossem “energizados” poderiam render mais no trabalho, transmitindo ainda para gerações sucessivas o “seu vigor físico”, a “pureza de seu sangue” e “seu vigor psicológico”.

Esse discurso procurava se firmar na ciência como uma arte que recriava práticas sociais através de uma política que saneasse o povo brasileiro sobre o tripé: saúde, força e beleza.<sup>2</sup> Os investimentos no corpo eram cada vez mais intensos, a ação do Estado se fazia presente, através de práticas culturais que priorizavam a educação no corpo. De maneira auspiciosa, o esporte participou desse projeto cultural, pois se apostava em sua eficiência educacional como recurso de organização e disciplinarização da vida social. Afinal, segundo Georges Vigarello (2008) o esporte permite sonhar com uma perfeição social, sem levar em conta as culpabilidades obscuras, os desvios financeiros, abandonos sanitários, violências abertas ou mascaradas.

Porém, a prática desportiva, destinada principalmente a combater o ócio e os hábitos mundanos da juventude, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, adquiriu especial relevo nos anos que se seguiram à ditadura militar de 1964. Segundo o Manifesto de Educação Física da Federação Internacional de Educação Física (FIEP), a mais antiga organização internacional de Educação Física, seu objetivo agora era:

“O de contribuir, no plano mundial, para ação educativa por meio das atividades físicas [...] entre tais atividades o desporto deve ter um importante lugar.” (MANIFESTO, 1971: 9).

Os membros da FIEP eram especialistas em diversas áreas do conhecimento “ciências anatômicas, fisiológicas, psicológicas, sociológicas e pedagógicas e educadores

---

<sup>2</sup> Para saber mais, ver FLORES, Maria Bernardete R. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

físicos ou responsáveis político-sociais” (MANIFESTO, 1971: 10). Os repertórios herdados começam a ser reordenados sob a presença dominante da ciência e das diversas áreas que a compunham, fazendo emergir também a ciência dos esportes.

Por tudo isso é importante problematizar a campanha Esporte para Todos (EPT) dentro de sua dinâmica de transformações, levando em conta as múltiplas atividades culturais/educacionais que as forças de oposição ao regime militar brasileiro desenvolviam. De acordo com Carlos Fico (1997:59), é na rotina dos atos de poder que reside à força da tradição do otimismo<sup>3</sup> à qual a propaganda governista se vincula, é importante pensar a percepção do poder como um processo que não se realiza em via única; será preciso compreendê-lo – em toda sua complexidade – como um “fenômeno dos mais importantes para o entendimento de atitudes e representações mentais de uma dada época” (1997:54). Convém, portanto, investigar e entender “a forma pela qual o poder pretende aparecer e a maneira pela qual é percebido” (1997: 54).

Para o professor de literaturas e culturas da América Latina, Abril Trigo (2012:39), o universo afetivo tem desempenhado um papel primordial na configuração da subjetividade, pois constitui o lado escuro das identidades e dos imaginários sociais. É no prazer que produz a identificação com o simbólico (ideologia, imaginário, Estado ou religião) que o indivíduo interpelado se realiza como sujeito. O privilégio dado às *emoções* na campanha EPT pode ser visto como um repertório de modelos de comportamentos sugeridos, com maior ou menor sutileza, como os comportamentos adequados, aos quais corresponderiam atitudes apropriadas para se viver em sociedade.

Você participa porque está motivado, estando motivado a participar você acaba incentivando e despertando nos outros suas próprias motivações e, assim, todos irmanados, unidos, participam e buscam o bem-estar no Esporte para Todos (FUNDAMENTOS DO EPT, 1981: 06).

Assim, como problematizar o EPT sem levar em consideração o elemento emocional em sua campanha esportiva? Desempenho que vincula corpo, trabalho, esporte e sentimentos? Para Jon Beasley-Murray (2010:126), o afeto indica a capacidade de um corpo (individual ou coletivo) afetar ou ser afetado por outros corpos. Ele sublinha que o estudo do afeto torna-se uma via de acesso para o real, o simbólico e o imaginário, uma latência, que

---

<sup>3</sup> Para Carlos Fico, os tópicos do "otimismo" brasileiro como a exuberância natural, a democracia racial, o conagraamento social, a harmônica integração nacional, a alegria, a cordialidade e a festividade do povo brasileiro, entre outros, foram ressignificados pela propaganda militar em vista da nova configuração socioeconômica que se pretendia inaugurar, assim, como a própria idéia-força do pessimismo.

depende das formas de dominação, e dos processos de subjetivação que elas geram, a partir das quais o poder mesmo é configurado e reconfigurado em constantes devires.

De acordo com Norbert Elias (1992), esporte é mais do que uma modalidade de uso do corpo. Nomear certas práticas como esportivas pressupõe reconhecer nelas um vínculo com o ideário moderno, civilizado, disciplinado, codificado, espetacularizado. As atividades esportivo-recreativas nas sociedades modernas movimentam, liberam e controlam o fluxo dos sentimentos e emoções, tratando de mantê-lo na forma equilibrada, daí todo o sentido especial e fundamental do esporte na sociedade atual.

O debate sobre o esporte na década de 1970 acontecia como um exercício de demarcação de identidades compartilhadas e politicamente posicionadas por intelectuais de diversas áreas do conhecimento. Suas ideias circulavam em jornais, revistas, livros e conferências. Merece destaque o artigo intitulado *Esporte e desenvolvimento*, de Arlindo Lopes Corrêa, engenheiro-economicista e secretário executivo do Centro Nacional de Recursos Humanos (CNRH), publicado na *Revista Brasileira de Educação Física e Desportiva* em 1971:

O esporte, manifestação estética vigorosa, pela sua expressividade objetiva, é um componente indispensável da cultura de um povo e como tal deve ser encarado, atribuindo-se-lhe a importância de um setor de desenvolvimento prioritário para o atingimento de níveis mais elevados de bem-estar e felicidade da sociedade (1971: 07).

Portanto, como sublinha Denise San'Anna, não se tratava apenas de “utilizar o esporte para dominar o corpo, mas de agir diretamente nele, não para cerceá-lo, mas para agilizá-lo e discipliná-lo, para melhor dispor dele, no lazer e no trabalho” (1994:94). Mas, que tipo de energia, sentimentos, emoções se pretendia mobilizar para torná-lo mais eficiente? Como “capturar” seus afetos para melhor dispor, energizando o caráter de cada brasileiro, seu temperamento e sua índole?

Foi no governo Geisel, quando já se divisava o fim do milagre econômico, que se retomou a noção de "crise moral" e de certo "pessimismo" que pairava no país: era preciso "dedicação ao trabalho", "amor à pátria", "dignificação do homem brasileiro", para transmitir a "verdadeira imagem do Brasil". As campanhas esportivas incitavam a busca por um *corpo são e equilibrado*, mas, sobretudo “alegre”, um ideal a ser conquistado por meio do lazer e da compra de inúmeros produtos industrializados.

A campanha EPT passa a ser um suporte que atrai mensagens, um meio de focalização tão mais poderoso quanto mais difundido. Talvez venha daí sua permeabilidade

acentuada para o político, mesmo que a princípio certo “apolitismo” esportivo na campanha tenha resistido. A política de comunicação do EPT apresentava como eixo condutor o respeito à ordem moral e espiritual. Suas campanhas eram elaboradas visando o fortalecimento do "caráter nacional", pressupondo como valores brasileiros positivos o "civismo", a "coesão familiar", a "valorização da natureza", o "serviço voluntário à comunidade" e o “combate ao pessimismo” (BRASIL, EPT: 1983).

Mas, para a Assessoria de Relações Públicas (ARP), criada em 1974, crise moral e pessimismo se curavam com *ampla ação mobilizadora*, e para isso, era necessário dar visibilidade a um projeto esportivo que passasse a ser como nunca o de uma nação que apresentasse vigor e saúde. Nessa perspectiva, a penetração do esporte no tecido social avivava essas imagens patrióticas. Seu esbanjamento, seu ludismo reinventado, eram o fermento principal dos “fervores” coletivos e ainda o são. Mabel Moraña (2012:323) sugere que o estudo dos níveis emocionais no esporte, comumente associados ao ideológico, também podem ser nomeados como um *impulso*, que, assim como a *sexualidade* estudada por Freud e Foucault, permite problematizar as formas de conhecimento e as condutas sociais bem como os processos de assentamentos (inter) subjetivos.

Carlos Fico (1997: 36) chama nossa atenção para certas cenas em peças publicitárias que nos parecem muito naturais hoje, por exemplo, quando vemos a “vinheta” sobre as Olimpíadas de 2016 que ocorrerão no Rio de Janeiro exaltando nossas conquistas esportivas, resumindo em 30 segundos o futebol, o carnaval, a alegria, o samba, o calçadão de Copacabana, a sensualidade, as praias, o índio, a cidade cosmopolita e/ou a cidade pequena e pacata. Imagens cindidas, “valores espirituais do espaço rural com aparições tecnológicas da civilização que transpõe o segundo milênio” (1997: 36). Tudo é Brasil? Nada disso se deu naturalmente. São leituras do país que se configuram como definidoras de "brasilidade" e de certos "valores brasileiros".

Em 1975, o presidente Ernesto Geisel, sobre a imagem do Brasil e dos brasileiros no exterior, em seus discursos reiterava "este povo generoso e ordeiro" (1975: 63), em contraposição ao restante do mundo, onde existiria uma "crise de confiança na estabilidade do futuro, fomentando a inquietação social e surtos de violência irracional e destruidora" (1975: 124). Mas, o país se constituía num "oásis de tranquilidade e de ordem, de estabilidade política e de generosas e multiformes oportunidades de investimento” (1975: 195). Sabemos

que essas leituras do Brasil e do brasileiro não se constituíram com os militares, foram por eles (re) significados (FICO,1997) pois estavam presentes num vasto material histórico.<sup>4</sup>

Nesse sentido, a campanha Esporte para Todos (EPT) não serviu apenas a propósitos ideológicos. O "material histórico" produzido pelos epetistas em seu conjunto de convicções faz uma leitura do Brasil apoiada em suas grandes potencialidades e na consequente visão do brasileiro como um “povo alegre, esperançoso, generoso, ordeiro, patriótico e crente no futuro”. Mas, além dessa identificação com a nação, além da exploração claramente política, é necessário entender também o espetáculo esportivo produzido pelo EPT, objeto de festa, jubilosa celebração esportiva, mistura de distensão, de efervescência e de mercado. Desse modo, tentou-se ocultar, afastar ou recontextualizar aqueles traços que, entendidos como próprios ao povo e ao país, eram interpretados como negativos: sensualidade permissiva, falta de civismo, preguiça, indolência, enfim, características do "caráter nacional" que precisavam ser combatidas.

Nas décadas de 1970-1980 o modelo de corpo “atlético” se reforçava e se diversificava ganhando novos horizontes. Além da certeza pedagógica, a massificação das práticas esportivas chegava ao seu auge, multiplicando não apenas as práticas, mas, sobretudo os praticantes. Sobre essa questão, o professor Manoel Gomes Tubino, em seu texto intitulado “A importância de Kenneth Cooper na melhoria da aptidão física do homem brasileiro”, diz:

Quando vemos a nação brasileira num nível de aptidão física melhor e percebemos que na cultura brasileira o hábito da atividade física está inserido no contexto nacional, e ao mesmo tempo tivemos a honra de testemunhar a evolução dessa extraordinária transformação do homem brasileiro, não podemos deixar de homenagear esse norte-americano simples, cientista e amigo, por constituir-se sem menor dúvida, como um renovador cultural e principal contribuidor da melhoria da aptidão física do homem brasileiro (TUBINO, 1983:81).

No entanto, esses projetos de massificação esportiva não foram implantados no ambiente de possibilidades democráticas, muito embora tais projetos reivindicassem uma verdadeira “revolução” democrática através do esporte. O Brasil assim como boa parte dos países da América do Sul viveram nesse período regimes políticos que foram conhecidos

---

<sup>4</sup> Para Renato Ortiz, a constituição de certa imagem sobre o Brasil foi um movimento intelectual importante para as gerações do século XIX e início do século XX. Pode-se compreender bem o significado desse período quando se examina a atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838. Logo após a declaração da Independência em 1822, a elite ilustrada incorporava à sua retórica um discurso científico e a necessidade de organização de novas Instituições de saber que dessem conta de justificar o "projeto civilizatório brasileiro". O objetivo do IHGB era a reunião, a sistematização e a guarda de documentos para a composição de uma história nacional. Na busca de elementos fundantes da nação, a construção de uma identidade nacional e as problemáticas relacionadas à raça, à moral dos indivíduos, sobretudo dos negros e índios, e à vocação para o trabalho tomavam boa parte das interpretações sobre o Brasil na época.

como ditaduras militares, apoiadas pelo governo dos Estados Unidos em sua política de Guerra Fria. A campanha Esporte para Todos, em 1977, assumia caráter festivo e democrático, em contraposição à atmosfera carregada das manifestações da sociedade civil em favor da ampliação da abertura anunciada pelo presidente Geisel.

Dessa forma, entendo que, se o movimento EPT foi importante no contexto de sua atuação, ainda o é na atualidade, porque permite conhecer a produção de diferentes mulheres e homens, seus discursos e suas práticas corporais, forjando e criticando novas formas de cuidar de si. Pretendo com este texto contribuir para a reflexão e o debate no âmbito da História Cultural, levando em conta as motivações menos evidentes na implantação de políticas públicas (em seus conteúdos e métodos) e a produção de diversas pedagogias que tomam por base preceitos científicos da Educação Física para legitimar projetos de intervenção corporal.

#### Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Fernando. *Da Educação Física, o que ela é, o que tem sido e o que deveria ser*. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1937.
- BARTRA, Roger. La Batalla de las ideas y las emociones. In: *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura em América Latina*. (Eds). Iberoamericana. Vervuert. Madrid. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 6. Ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRASIL. Esporte para Todos. *Princípios Básicos*. Rede Nacional de Esporte para Todos. Central de difusão. MEC. 1983.
- CASTRO, Celso & D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *Dossiê Geisel*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- COSTA, Lamartine Pereira da; TAKAHASHI, George (Org.). *Fundamentos do Esporte para Todos*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação Física e Desporto do MEC, 1983. Livro Técnico destinado à distribuição gratuita aos alunos do ensino superior de Educação Física e outros profissionais interessados no movimento Esporte para Todos.
- COBRA, Ercília Nogueira & BITTENCOURT, Adalzira.(orgs). *Visões do passado, previsões do futuro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos Militares na América Latina: a era das ditaduras no Chile, Argentina e Brasil: luta armada e repressão*. São Paulo:Contexto, 2001.
- CORRÊA, Arlindo Lopes. Esporte e desenvolvimento. *Revista Brasileira de Educação Física e Desportiva*, ano 3, n. 9, p. 7, 1971.
- CHAUVEAU, Agnès (org). *Questões para a história do presente*; Tradução Ilka Stern Cohen. Bauru, SP:EDUSC,1999.
- COURTINE, Jean-Jacques. *História do Corpo. Vol.3. As mutações do Olhar. O século XX*. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- ELIAS, Norbert & DUNNING, Eric. *A Busca da Excitação*. Lisboa: Difel, Ed 1992, 423 pgs.
- FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. 7ª ed., Petrópolis, Vozes, 1987.

- \_\_\_\_\_. Nascimento da Biopolítica. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins, 2008.
- FLORES, Maria Bernardete R. Tecnologia e Estética do racismo. Ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.
- FUNDAMENTOS do Esporte para Todos 1983. MEC.
- GAY, Peter. *A Educação dos Sentidos- A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud* São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GEISEL apud FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, p, 37, 1997.
- GUÉRIOS, Stella F. M. Ginástica básica feminina. *Revista Brasileira de Educação Física e Desportiva*. Ano 4, n. 11, p. 74-87, 1972. (Professora da XIX Cadeira de Educação Física Geral Feminina da Escola de Educação Física da Universidade de São Paulo).
- JON, Beasley-Murray. *Poshegemonia. Teoria política y América Latina*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- MANIFESTO Mundial de Educação Física da Federação Internacional de Educação Física. Tradução Gen. Jayr Jordão Ramos. *Revista Brasileira de Educação Física e Desportiva*, ano 4, n. 10, p. 9-17, 1971.
- MERENSON, Silvina. El Cuerpo: escenario de batalla, territorio de memoria. In: *Mona: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. No.9/10 / Diciembre. P.141-155. 2004.
- MORAÑA, Mabel & PRADO, Ignacio M. Sánchez. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*.(Eds). Iberoamericana.Vervuert. Madrid. 2012.
- OLIVEIRA, Marcus A. Taborda de. *Educação Física Escolar e Ditadura Militar no Brasil (1968-1984): entre a adesão e a resistência*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Editora brasiliense. 1988.
- POBLETE, Juan. La productividad del afecto en un contexto post- social. In: *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*.(Eds). Iberoamericana.Vervuert. Madrid. 2012.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organização de Carlos Augusto Calil. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 53.
- REIS, Lívia de Freitas. La memoria en expansión: textualidades y afectos en el Brasil de fin de siglo. In: *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*.(Eds). Iberoamericana.Vervuert. Madrid. 2012.
- RÉMON, René. O Retorno do político. In: *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SILVA, Antonio Boaventura. Educação Física esportiva generalizada. *Revista Brasileira de Educação Física e Desportiva*: revista do curso Educação Física da Universidade de São Paulo, ano 4, n. 11, p. 20-27, 1972.
- TUBINO, Manoel Gomes. *A importância de Kenneth Cooper na melhoria da aptidão física do homem brasileiro*. In: COSTA, Lamartine Pereira da. *Teoria e prática do Esporte para Todos: 1982-1983*. Brasília: Secretaria de Educação Física e Desporto, MEC, 1983. p. 81.
- TRIGO, Abril. La función de los afectos em La economía político-libidinal. In: *El lenguaje de las emociones. Afecto y Cultura en América Latina*. Iberoamericana- Vervuert- 2012.
- VAZ, Alexandre Fernandez. “Do culto à performance: esporte, corpo e rendimento.” *Revista Brasileira de Ciências do Esportes*, Florianópolis, UFSC/CONBRACE, vol.21, n.1, pp.100107, set.(Anais, caderno 2 do XI CONBRACE).
- \_\_\_\_\_. Memória e Progresso. Sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.p52.

## A crise como condição para ocorrência da arte

RAFAEL GUARATO\*

As premissas que regem o fazer artístico no Ocidente se tornou assunto para densos debates no decurso dos últimos dois séculos, ganhando a atenção de eruditos e curiosos. Tais debates perpassam o potencial de representação e expressão da arte, bem como, seus efeitos psíquicos e sociais que a motivam e a torna uma prática específica dentre as atividades humanas. Neste início de século XXI, as artes são lançadas numa problemática inusitada, frente um novo contexto de crises, vivenciadas em forma de um sentimento de instabilidade, fomentada pela insegurança frente ao mundo em que vivemos. No entanto, o curioso desta crise recente está na ambiguidade em que a arte se encontra: por um lado dispõe de privilégios para seu fazer sempre instável; mas, por outro, reivindica da sociedade, dos governos, estabilidades políticas, econômicas e culturais. É essa dubiedade que o presente texto almeja tratar.

Para que possamos compreender de modo mais apurado essa condição recente nas artes, faz-se necessário recuar temporalmente para sondarmos alguns paradigmas nos quais se assentam essa sensação de crise na contemporaneidade. Foi na modernidade que o fazer artístico encontrou eco para sua reivindicação de campo específico de atividade humana, possuidor de regras, domínios, dinâmicas e conhecimentos peculiares, alavancando aquilo que, grosso modo, chamamos de *autonomia*. No entanto, essa autonomia é parcial, pois se centrou em aspectos estritamente estéticos, uma vez que, tal processo ocorreu ancorado nos preceitos de uma nova constituição de sociedade na Europa, pautada em pressupostos gerais como igualdade, democracia, liberdade e direito. As conquistas ofertadas por tais concepções advindas da moderna sociedade não deixaram de atrair artistas, ansiosos por meios que pudessem oferecer estabilidade política e econômica ao seu fazer, perdidas com o esfacelamento da estrutura monárquica e religiosa. Deste modo, a condição de instabilidade (crise), política, econômica e estética, foi o berço em que emergiram os principais artistas do século XIX e início do século XX, culminando na fabricação de uma condição ambivalente da arte, algo constituinte e constituído por crises, choques, instabilidades.

Contudo, em termos históricos, a arte nunca desfrutou de estabilidade social, estética e econômica de maneira simultânea: se por um lado, nas sociedades antigas e medievais, o

---

\* Professor Assistente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás e doutorando em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

artista dispunha de um mercado de trabalho para seu ofício, por outro lado, o produto de seu fazer se encontrava limitado pelos mandos e vontades daquele que o contrata; ao passo que, na modernidade, o artista se encontra desamparado por uma estrutura econômica e política que lhe garanta remuneração digna, mas dispõe de uma autonomia referente ao fazer nunca antes gozado na história da arte. Eis a situação do artista na contemporaneidade, ele busca se reencontrar num tempo em que seu ofício lhe solicita a crise, frente um projeto de sociedade que propõe a busca pela estabilidade: financeira, amorosa, política, ética, pois, viver ausente de crise é a grande promessa do projeto moderno de sociedade burguesa, onde o conforto e o acesso a bens e direitos deveriam vir a todos. É nesse processo, ambivalente, que o discurso de manutenção, estabilidade (econômica e política) a artistas, passa a conviver com a reivindicação de instabilidade do modo de fazer.

O presente trabalho objetiva lançar luz sobre a trama que engendra a prática artística em tempos recentes, especificamente, a ambivalência (crise/estabilidade) como inerente ao campo das artes. Nos habituamos às crises estéticas, mas não desejamos as crises políticas e econômicas; reivindicamos o respeito à instabilidade de nossas criações, mas não aceitamos as crises em outros campos de nossas vidas, gerando uma realidade em que a criação artística encontra-se alijada da vida humana como um todo, tornando a arte uma especialidade do fazer humano, que necessita ser/estar em processo de instabilidade. É nessa perspectiva que a arte, para existir, necessita conviver com essa condição, tipicamente humana, de crise.

O estabelecimento do convívio coletivo entre humanos sempre se fez por regras, com o intuito de instituir fronteiras para a ação de cada um. É nesse sentido que atuam as legislações que discernem os atos passíveis de serem aceitos daqueles que devem ser abominados. No entanto, a lei sempre congrega um elemento que nos custa um alto valor: ela se posta do lado do *bem*. Ao requisitar o papel altruísta sobre a vida, as normas posta pelo direito Ocidental, muito próximas das premissas cristãs, alija a possibilidade de insurgir o ser humano em sua plenitude. Neste panorama, que vincula de forma estreita as normas e a vida humana, merece destaque a noção de direitos humanos, cunhada em nosso histórico por meio de três documentos representativos: Declaração de Independência dos Estados Unidos (1776), Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) e a Declaração Universal dos Direitos Humanos promulgada pelas Nações Unidas (1948).

A corrida desenfreada pela segurança, pela estabilidade na vida, sempre em busca do que é "bom", "correto" (ou do que nos disseram que é o bom), naturalizou as atitudes entre os homens, condenando aquelas que ameaçam a segurança e a ordem. A incorporação dos direitos humanos na vida ocidental é tributário de uma nova formação política e social, em

que as pessoas se veem simultaneamente como capazes de tomar decisões sobre suas vidas e seus corpos, ao mesmo tempo que reconhecem o outro como seu semelhante, que sofre, sorri, sente dor, vive. Desta forma, "[...]os direitos humanos requerem três qualidades encadeadas: devem ser naturais (inerentes aos seres humanos), iguais (os mesmos para todo mundo) e universais (aplicáveis por toda parte)." (HUNT, 2009: 19) Calcado num universalismo abstrato da lei, as declarações dos direitos humanos é regida não por sociabilidades existentes, mas por um mundo como deveria ser, almejado, um verdadeiro paraíso na terra, onde a estabilidade e segurança seriam os motores que movimentariam a vida humana.

Ora, qual indivíduo não gostaria de viver numa sociedade onde as desigualdades inexistem, em que a justiça prevaleça, onde a tolerância sobressai aos atos egoístas e mesquinhos, o respeito às decisões e à individualidade perpassasse todo coletivo? Aqui reside a questão, de gerenciar nossas vidas segundo uma premissa irrealizável, que consiste obter estabilidade em todos os campos das ações humanas. A religião se propaga sobre o mesmo mito, a promessa de um amanhã promissor, desde que sejam feitos sacrifícios no hoje, o que nos leva a acrescentar que a crise não é uma situação contextual, ela é algo que compõe as próprias relações humanas, sempre esteve presente, tendo em vista que o homem ha milênios almeja a segurança. Esses projetos e promessas políticas, econômicas, culturais e artísticas possuem, historicamente, a Europa como centro, "[...] ela inventou uma civilização que o resto do mundo tentou imitar ou foi compelido pela força a reproduzir [...]" (BAUMAN, 2006: 14). Essa constatação nos possibilita lançar um olhar questionador sobre as premissas que regem nosso presente, acerca das instituições, regras e desejos que criamos para nos livrar do sofrimento, mas elas nos trouxeram outros mais.

Frente essa condição, muitos proclamam o abandono da civilização, retornar ao primitivo/animalesco que nos habita como saída (BLANCHO, 1997; DELEUZE & GUATTARI, 1980), pois "o homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança."<sup>1</sup> O convívio entre humanos supõe a privação de prazeres individuais em prol de um pacto coletivo e, nesse pacto ocidental, está inclusa a cláusula da estabilidade como primordial. Deste modo, sempre que houver ameaça, medo, hostilidade, recuamos ainda mais, buscando alcançar aquela segurança que supomos existir em sua plenitude, uma espécie de *significação imaginárias*, em torno da qual encarnamos uma realidade a ser vivida, como em

---

<sup>1</sup> Para Sigmund Freud, as leis e normas de convívio não se pergunta se, aquilo que é exigido, é humanamente capaz de ser realizável, gerando uma sociedade que foi construída supondo que o Eu controla toda sua existência, inclusive suas pulsões, o que para Freud engendra o cerne daquilo que nomeou como o "mal-estar". A citação se refere à obra: Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Penguin Classics; Companhia das Letras, São Paulo, 2011, p.61.

outros tempos se acreditou na racionalidade moderna como forma superior de atividade humana, única e exclusiva de obter o desenvolvimento, assim agimos à procura pela estabilidade. Tal processo não se fez por grupos que teria o poder para instituir comportamentos, mas antes, por meio de práticas anônimas (cada artista, dona de casa, professor, estudante, empresário), que reforçam a crença numa autonomia propagada na premissa de que "nós fazemos nossos próprias leis". (CASTORIADIS, 2002: 186)

Em meio à formação deste modo de existência em sociedade, a cunhagem de termos fixos como "erudito", "popular", "alto", "baixo", "digno", "comum", "arte", "cultura", definida segundo hierarquias rigidamente estabelecidas se tornou exemplar. É sob esse prisma que a arte modera ao propor a ruptura como alavanca para o fazer artístico, supondo romper com o existente, estabelece o outro, com o qual rompe. É corrente encontrarmos nos discursos eruditos e artísticos recentes, um desejo em banir as dicotomias criadas pelo pensamento maniqueísta. Contudo, devemos muito mais a esse modelo de pensar do que gostaríamos de admitir, o "perigo" ainda nos ronda, uma vez que, não tratamos mais de conceitos fixos e estáticos como "nobre" ou "vulgar"<sup>2</sup>, mas recorremos à noção de "crise", supondo haver tempos, lugares ou práticas estáveis.

Tratar as atividades humanas como autônomas consiste não somente poder confeccionar normas, mas também questioná-las. Tendo em vista que nossa sociedade possibilita a interrogação infinita, ilimitada do mundo em que vivemos, devemos nos perguntar se a estabilidade é realmente algo que desejamos. Ou melhor, o que seria do campo artístico sem a possibilidade da crise? De todo modo, a crise que passamos em nossos tempos remete à toda vida, desde a crise dos valores como a família com a desintegração de papéis tradicionais do que é ser pai, mãe, filho; da educação que se desagrega com uma crise que perpassa desde os conteúdos a serem transmitidos, à autoridade do professor, aos papel da escola na contemporaneidade. É esse o paradoxo que a arte lida, ao reivindicar a crise como aporte para seu fazer, solicitando a mecenas, público, galerias, teatro que se curvem frente sua capacidade de expelir a instabilidade.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Reflexões mais aprofundadas acerca da ocorrência de conceitos fixos na arte podem ser encontradas em: Gombrich, Ernst. "Metáforas visuais de valor na arte". In: \_\_\_\_\_. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo, Edusp, 1999, p. 12-29.

<sup>3</sup> Acrescento neste ponto, as considerações críticas propostas por Tadeusz Kantor acerca da mesmice da novidade, da incorporação da ruptura como algo comum nas artes, levando a uma sensação de que: "O que era uma via perigosa é agora uma auto-estrada cômoda". Assim, as artes aparecem como um reduto em que a instabilidade em si, promove um circuito de segurança entre aqueles que dele participa. O trecho mencionado e outras propostas, especificamente para o teatro podem ser encontradas no texto: Kantor, Tadeusz. "O teatro da morte". In: *Folhetim*, 1998, p. 4.

Essa capacidade de lidar com a crise nas artes e negá-la em outras instâncias da vida (econômica, amorosa, familiar, política), é um processo não deve ser tido como contraditório, mas como ambivalente, nos possibilitando reconhecer o constante refazer do homem, sujeito, que mesmo em processo, "[...] ao menos para fora o Eu parece manter limites claros e precisos." (Freud, 2011: 9) O artista, lidando com o instável em seu ofício, busca gratificações, em forma de segurança em outros domínios de sua vida, por isso é possível a existência de um evento com esse tema. Ainda nos encontramos na esteira da busca pela felicidade, e hoje, a felicidade se apresenta na segurança, em desprezar a tristeza; e quando o mundo se esforça em não satisfazer nossas carências, nos promove a sensação de sofrimento. Paradoxalmente, a arte reivindica o poder de fazer sofrer o público, de lhe provocar sensações, mas, nos negamos a estar do outro lado.

Lidar com o potencial embutido na noção de autonomia é lidar com a arte em si, assim como falar em democracia é estabelecer o *caos*, não uma significação segura, pois ter autonomia requer assassinar as significações instituídas. (CASTORIADIS, 2002: 76) E, nesse ponto específico, a arte tem se mostrado muito aquém de sua possibilidade, de fomentar novas significações que não se prendam à rigidez de uma promessa milenar, que põe em questão a própria noção de descentralização do sujeito analisada por Stuart Hall (2003), pois mesmo possuidor de liberdade em relação à tradição e as estruturas, do divino; detentor de um inconsciente que o divide; e recebendo interferência das instituições; damos manutenção a um modo de gerir nossas vidas, quase profético, de crença na possibilidade de desfrutarmos de uma estabilidade.

Requisitados a pensar a arte em tempos de crise generalizada, mundial, de fornecer respostas, temos que nos indagar se a ameaça recente - em forma de "crise" - se apresenta como remédio ou veneno, tem em vista que, em um "[...] mundo inseguro como o nosso, tudo aquilo que costumávamos associar à democracia, como a liberdade pessoal de falar e agir, o direito à privacidade, o acesso à verdade, pode chocar-se com a necessidade suprema de segurança e, portanto, deve ser cortado ou suspenso." (BAUMAN, 2006: 37) *Grosso modo*, lançados no problema, temos que ficar atentos para que, o desejo pela segurança não assassine nossas conquistas, que não submetamos nossos desejos, humanos, à uma necessidade suprema pela estabilidade, pois estaremos lançando junto, as últimas centelhas daquilo que nos torna próximos, a vida em si mesma.

Vida e arte não podem ser vistas como áreas distintas, com prerrogativas diversas. Enquanto o for, a realidade continuará sendo forte demais para arte, continuaremos depositando na realidade a causa de nossos sofrimentos, dedicando-nos a combatê-la,

transformá-la, projetando um caminho para uma felicidade inalcançável. Temos que compreender que a própria arte se define, produz, circula, por meio de julgamentos. Noções como justiça e igualdade, são categorias morais, que buscam submeter os homens a uma noção de responsabilidade. Detendo responsabilidade é inviabilizar o ser *livre* (NIETZSCHE, 2005: 45), ao passo que o indivíduo livre, não submetido às responsabilidades, está apto a ser injusto, criativo, artista. Nesse sentido, a arte, ao ser livre, criar, ela gera injustiças. Não podemos confundir isso com ser "bom" ou "ruim", o crivo é perceber que somos moral e amoral, oscilando com expectativas, nos definido em relações. Deste modo, a relação entre "crise" e "segurança" nunca é uma condição dada, nos levando a perguntar, recorrentemente, até onde podemos caminhar?

As incursões efetuadas no decorrer deste texto procurou demonstrar a existência ambígua na contemporaneidade, certa mobilidade nas condições de crise/estabilidade, que, muito aquém de se caracterizarem como excludentes, formam um conjunto de ações, esperanças, condutas segundo as quais o ser humano apresenta em sua complexidade ao se relacionar no mundo. Neste ínterim, a ênfase recai sobre a prática artística e seus fazedores, jogados na incerteza, insegurança, econômica, militar, ataques terroristas, políticas instáveis, lança-nos num processo em que a busca pela segurança toma frente nas prioridades. No entanto, requisitar um horizonte claro onde o futuro esteja garantido, pode se transformar num "tiro pela culatra", ameaçando a próprio fazer da arte que solicita a crise como condição para sua existência.

Posto este cenário, caiba, talvez, às artes, o potencial de gerir um novo olhar acerca das relações humanas, onde o paradoxo e a ambivalência sejam componentes de nossas ações, que sejamos capazes de reaprender a pensar, agir, fazer de maneira ambígua, haja vista que, em meio à estabilidade e seguridade, o conforto da certeza, não há espaço para a criação.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Europa: uma aventura inacabada*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rocco, Rio de Janeiro, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius. "Imaginário político grego e moderno" y "A degradação do ocidente". In: *As encruzilhadas do labirinto: a ascensão da insignificância*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2002. p. 183-210 / p. 67-96.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Minuit, Paris, 1980.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Penguin Classics; Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

GOMBRICH, Ernst. "Metáforas visuais de valor na arte". In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo, Edusp, 1999. p. 12-29.

HALL, Stuart. "Nascimento e morte do sujeito moderno". In: *Identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Ed. Rio de Janeiro, 2003, p. 23-46.

HUNT, Lynn. *A invenção dos Direitos Humanos: uma história*. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

KANTOR, Tadeusz. "O teatro da morte". *Folhetim*, 1998, p. 2-9.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Companhia das Letras, São Paulo, 1988.

## Robert Chester Smith e as gerações de historiadores da arte nos Estados Unidos (1910-1930)

SABRINA FERNANDES MELO\*

A história dos intelectuais vem se concretizando como campo de destaque principalmente a partir da década de 1970. Antes relegada ao ostracismo, por possuir um viés eminentemente político, mas com interseções no social e cultural, era associada aos processos de curta duração, ao acontecimento. Característica que por si só a excluía dos interesses a serem pesquisados, cujas dimensões temporais se encontravam na média e longa duração.

O surgimento de uma nova história política, desvinculada dos cânones do positivismo, possibilitou um contexto favorável para um novo posicionamento e abordagem conceitual da história dos intelectuais. Sua inserção no tempo de média duração, a possibilidade de construção de um *corpus* documental, a paulatina dessacralização do intelectual e a legitimação de novos campos - como a história do tempo presente - e os novos balizamentos da relação do pesquisador com seu objeto, foram elementos favoráveis para sua legitimação.

Definir as fronteiras, interações e conceitos próprios da história dos intelectuais não é uma tarefa simples. Sua ligação com a história política, com a biografia e as confusões de definição com a história intelectual e a história das ideias são questões que perpassam pelas indagações do pesquisador que adere este campo de pesquisa. O próprio conceito de intelectual é complexo e ambivalente. A definição de Sirinelli (2003, p.242) é uma das mais acionadas pelos historiadores e se desdobra em duas acepções de intelectual. Uma mais ampla, com viés sociocultural e envolvimento de mediadores culturais e outra mais restrita, associada ao engajamento, não necessariamente o político.

Historicizar o conceito de intelectual e perceber que ele não é estanque, mas mutável de acordo com o contexto, época, grupo, redes de sociabilidade e a auto definição dos atores envolvidos, é um primeiro passo para não engessar esta categoria. O conhecimento destas redes é essencial para a escrita da história dos intelectuais e a partir delas, é possível traçar mapas de engajamento usando os itinerários, que revelam o *microclima* e os *microcosmos*<sup>1</sup> desse pequeno mundo particular.

---

\* Doutoranda em História pelo programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Linha de Pesquisa: arte, memória e patrimônio. Bolsista CNPQ.

<sup>1</sup>Microcosmos e microclima são conceitos específicos da história intelectual e terão outros desdobramentos no desenvolvimento da tese.

As redes que perpassam, conectam e moldam os microcosmos se desvelam com a adoção de estratégias metodológicas facilitadoras da percepção destas ligações não lineares. Repletas de elementos heterogêneos como relações de poder, exclusões, inclusões, amizades, inimizades, sensibilidades, conflitos e solidariedades de vários tipos, como a de idade, de estudos ou a geracional. A noção de geração como “parte importante da engrenagem do tempo” (SIRINELLI,2003,p.137), moldada também pelo historiador que rotula, classifica e constrói seus elementos, será uma lente conceitual para perceber as redes, os itinerários e os mapas de engajamento intelectual de Robert Chester Smith (RCS)<sup>2</sup>.

Robert Chester Smith (1912-1975)<sup>3</sup> foi um historiador da arte norte-americano e um dos pioneiros no desenvolvimento de pesquisas mais específicas que relacionassem a arquitetura e a arte luso-brasileiras na tentativa de “interpretá-las nas suas especificidades” (WOLHL,2000,p.24) ,abarcando objetos de estudo que transitavam entre arquitetura, mobiliário, azulejo, desenhos, pinturas, esculturas, dentre outros. O interesse de Smith por diferentes temas de pesquisa, sua concepção mais ampla sobre os documentos e seu direcionamento para a arte luso-brasileira justificam-se, em certa medida, pelo contexto em que sua geração de historiadores da arte estava inserida nos Estados Unidos e por sua trajetória acadêmica<sup>4</sup>.

Ao seguir os percalços da geração estaria se formando uma ‘história sanfona’ (SIRINELLI,2003,p.137), que se dilata ou se retrai no ritmar da frequência e das oscilações dos fatos, rompendo com uma história linear e regular. Nesse ritmo de oscilação, de consensos, conflitos e vivências, se localizam as três gerações de historiadores da arte estadunidenses que abarcaram o processo de formação intelectual (também ritmada por frequências irregulares) de RCS. Percorrer as redes, as influências intelectuais, os debates, as cisões e as contribuições das duas gerações antecessoras, é um trajeto importante para a compreensão das particularidades da geração da qual Smith fez parte.

<sup>2</sup> No decorrer do texto utilizarei a abreviação RCS para me referir a Robert Chester Smith.

<sup>3</sup> Robert Chester Smith (1912-1975) nasceu no estado norte-americano de Nova Jersey. Lecionou na Universidade da Pensilvânia, exercendo o cargo de professor na Escola de Belas Artes (School of Fine Arts) da instituição entre 1956 até 1975, ano do seu falecimento. Publicou dezenas de obras sobre a arte do período Barroco em Portugal e no Brasil, tendo proferido sobre estas temáticas diversas conferências e organizado congressos e colóquios. Em testamento legou à Fundação Calouste Gulbenkian o seu arquivo de trabalho, composto por documentos escritos, cartas, fotografias e obras inéditas. Informações retiradas do site: <<http://www.gulbenkian.pt/>>. Acesso em 24/09/2012.

<sup>4</sup> A primeira geração de historiadores da arte dos Estados Unidos situou-se do fim do século XIX até o fim da Primeira Guerra Mundial, composta por historiadores como Charles Eliot Norton, de Harvard, Bernard Berenson e Allan Maquand, de Princeton. Nesta primeira geração foi fundada a *The Art Bulletin*, durante longo período considerado um dos maiores periódicos de história da arte em circulação, além de diversas publicações e criação de catálogos de arte. A Segunda geração surgiu com o fim da Primeira Guerra Mundial e caracterizou-se pela aplicação do método analítico e científico, além de um interesse investigativo direcionado para a arte germânica. A terceira geração iniciou-se em 1930. (WOLHL 2000, p. 20-25).

Do final do século XIX ao início da I Guerra Mundial, se localizou a primeira geração de historiadores da arte norte americanos que abarcou a trajetória de Smith. Caracterizada pela abordagem factual, científica e pragmática das obras de arte, esse grupo se consolidou com a fundação da revista *The Art Bulletin*, em 1913, aclamada por críticos e pesquisadores de arte e considerada por Panofsky como “principal periódico de arte do mundo”( WOHL, 2000, p.19).

A circulação de obras de artes, principalmente de origem europeia, era intensa nos Estados Unidos durante as primeiras décadas do século XIX. As galerias, os museus, os colecionadores e pesquisadores se viam diante da erupção do mercado de arte e do crescimento das coleções particulares, proporcionando um duplo efeito. Se por um lado esta efervescência representava, para os historiadores da arte, a possibilidade de contato direto com as obras cuja análise era focada na própria obra de arte, na sua documentação e proveniência, por outro, influenciou a economia interna do país. Em 1897, foi instituída uma lei de tributação de 20% sob o valor das obras de arte importadas. Com esta medida, muitos colecionadores deslocaram suas coleções para países da Europa. Com a revogação da lei em 1909, grandes coleções como a de John Pierpont Morgan retornaram para solo norte americano. O retorno, não desproposital, fazia parte da tentativa de agregar o maior número de obras possível. A ambição, nas palavras de J.P. Morgan, era: “reunir nos Estados Unidos uma coleção de arte inimaginável, tão grande e completa que tornasse supérflua uma viagem a Europa. Essa vasta e esplêndida recolha seria oferecida ao *Metropolitan Museum*”<sup>5</sup>.

As redes se formavam entre o mercado de arte, as universidades e os museus. Colecionadores estabeleciam redes de sociabilidade e solidariedade com historiadores, que assessoravam os compradores e influenciavam/direcionavam a formação das coleções de arte. A genealogia destas redes de vinculações amplas permite perceber as formas de organização dos grupos, suas escolhas estéticas, políticas e seus projetos. Destas redes emergem os *microclimas*, formados por relações pessoais e profissionais, perceptíveis entre os grandes colecionadores de arte e alguns historiadores e mediadores culturais representantes da primeira geração, como Charles Eliot Norton da Universidade de Harvard e Allan Marquand, de Princeton. Foi este o caso da colecionadora Isabela Stwert Gardner, que adquiriu obras primas de Simone Martini, Fra Angelico, Piero Dellafrancesca, Botticelli,

---

<sup>5</sup> J.P. Morgan foi banqueiro e colecionador de arte americano. Em 1904 foi diretor do *Metropolitan Museum* e após sua morte em 1913, 40 % de sua coleção foi deixada neste museu em Nova York. Site do museu:< <http://www.metmuseum.org/>>. Acesso em agosto de 2013.

Rafael e Ticiano, sob influência de Charles Norton. Atualmente, as peças desta coleção estão no museu Isabela Gardner, em Boston<sup>6</sup>.

A circulação dessas obras de arte ocorreu em consonância com a criação de inúmeros museus e galerias de arte universitários, importantes espaços de ensino e de pesquisa em história da arte. Dentre eles, destaca-se: Galeria de arte da Universidade de *Yale* fundada em 1832, Museu Universitário de *Princeton* (1888), *Wesley College* (1889), *Bowdoin College* (1894), *Harvard* (1895) *Orbelin College* (1917), *Williams College*, entre outros (WOHL,2000, p.20). A propulsão de um mercado de arte mediado por acadêmicos, o crescimento de museus universitários e a utilização destes espaços como extensão da sala de aula nos cursos de história da arte e belas artes, são acontecimentos fundadores desta geração. Tais características continuaram a compor o horizonte de pesquisa das próximas duas gerações, que, apesar das rupturas, aderiam boa parte da herança intelectual calcada no intenso contato com colecionadores de arte e na utilização dos espaços museográficos.

A segunda geração, temporalmente situada entre a Primeira Guerra Mundial e o ano de 1930, foi fortemente influenciada pelo método de investigação da escola alemã, ao privilegiar o método analítico e iconológico. Assim como fez com a primeira geração, Panofsky, também opinou sobre os novos rumos tomados pela história da arte nos Estados Unidos, que segundo ele, colocou em questão a supremacia europeia, dando nova fisionomia a história da arte. Nas palavras de Panofsky, a história da arte nos Estados Unidos:

Começou a pôr em questão a supremacia não só a supremacia dos países de língua alemã, mas da Europa em seu todo. Nenhum investigador Europeu podia ignorar que os Estados Unidos tinham emergido como grande potência na História da Arte, e, conseqüentemente, que a disciplina tinha adquirido uma nova e distinta fisionomia nos Estados Unidos (PANOFSKY,1920 apud WOHL,2000,p.21).

O que seria esta ‘nova fisionomia’, mencionada por Panofsky, adquirida pela história da arte nos Estados Unidos?. Não era uma questão apenas de método, apesar da ênfase nos fatos e na análise da própria obra ter diferenciado a história da arte praticada nos Estados Unidos da europeia desde a primeira geração. A busca por temas pouco explorados e a aplicação de hipóteses arrojadas a documentos e monumentos desconhecidos, compôs a nova fisionomia citada por Panofsky. Os trabalhos de Chandler Post sobre a pintura espanhola da alta Idade Média e do Renascimento e de Richard Offner<sup>7</sup>, na reconstrução de obras de mestres italianos do século XIV, instituíram, respectivamente, um novo campo da História da

<sup>6</sup> Isabela Stewart Gardner Museum. <<http://www.gardnermuseum.org/resources/archives>>. Acesso em agosto de 2013.

<sup>7</sup> OFFNER, Richard. *Studies in Florentine Painting: The Fourteenth Century*. New York, 1972.

Arte Espanhola, até então considerado como um “campo de direito próprio”<sup>8</sup> e novos métodos de análise das obras de arte.

Em consonância com as mudanças no campo da história da arte ocorria institucionalização das ciências sociais na América do Norte e as tensões nas pesquisas antropológicas. Nas primeiras décadas do século XX, a antropologia norte americana trazia o conceito de cultura, sob influência de Franz Boaz, no centro de suas investigações. As proximidades de objetivos e abordagens entre a história da arte e a antropologia são evidentes. Ambas se orientavam para um diálogo interdisciplinar, reconheciam a importância do museu para o desenvolvimento da disciplina e se interessavam por temas pouco abordados e o trabalho empírico, influenciadas pelo pensamento alemão. A história da arte pelo método analítico de Panofsky e as ciências sociais com a problemática dos estudos urbanos apresentados por George Simmel<sup>9</sup>.

Ultrapassando as fronteiras acadêmicas, escritores do pós- Primeira Guerra da chamada ‘geração perdida’ como Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald, vislumbraram na ‘culturas periféricas’ da Espanha e na América Latina espaços de fascínio e imaginação intelectual. A inclinação para ‘o outro lado do atlântico’, em direção a África e América do Sul, parte do imaginário norte americano durante o período pós Primeira Guerra Mundial e decisivo nos rumos tomados pela história da arte e antropologia norte americana, continuou a compor os interesses da geração de Smith.

A herança da escola alemã foi evidenciada pela presença de estudiosos alemães emigrados para os Estados Unidos durante a década de 1930, como Erwin Panofsky, Richard Hrautheimer, Julius Held e Walter Friedlander. Entretanto, a geração de RCS se aproximou das análises econômicas e sociais, o que explica seu direcionamento para a arquitetura, em especial a barroca, cujo interesse entre os pesquisadores aumentou depois de um curso proferido na Universidade de Princeton entre 1934-35 por Panofsky<sup>10</sup>.

Desde 1927, as salas de aula e os gabinetes do Departamento de Belas Artes de Harvard se situavam no Museu de *Arte Fogg*<sup>11</sup>, local em que Smith certamente assistiu aulas ministradas por George Chase, Keneth Conant ou George Edgelle durante sua graduação ou mestrado iniciado na mesma instituição em 1933. As pesquisas e práticas desenvolvidas neste

<sup>8</sup> POST, Chandler. *A history of Spanish Painting*, 12 v. Cambridge, 1930-1950.

<sup>9</sup> O Departamento de sociologia de Chicago foi fundado em 1882, por Albion Small. Em 1914, a entrada de Robert Park, contribuiu para o interesse pelos problemas urbanos. Small e Park foram estudaram na Alemanha e foram fortemente influenciados pelo pensamento de Simmel.( PEIXOTO,2001,p.505).

<sup>10</sup> A dissertação de Smith foi a vigésima sobre história da arquitetura feita nos Estados Unidos cujo tema era posterior a 1500.

<sup>11</sup> <<http://www.harvardartmuseums.org/>>. Acesso em agosto de 2013.

museu culminaram no chamado *Método Fogg*<sup>12</sup>, onde a análise das obras de artes era centrada nos próprios objetos. O método propunha uma atenção meticulosa e investigativa aos detalhes, aos pormenores, aos fatos que envolviam a obra de arte. O investigador, ao aplicar este método deveria desenvolver capacidades de perito, ao conseguir reconhecer a autenticidade, a autoria e datas de obras não documentadas através de comparação estilísticas. Smith empregou o método fogg em diversos trabalhos, principalmente na investigação da talha portuguesa, em esculturas do barroco brasileiro e, em menor grau, nas pinturas dos ex-votos.

Seguindo esta interdisciplinaridade, Smith aliou fatores sociais e econômicos à temáticas da história da arte e à busca incessante por documentar e descobrir a autoria de obras de arte. Tal diálogo foi estabelecido em sua dissertação sobre Luigi Vanvitelli um arquiteto napolitano do século XVIII defendida em 1934 em Harvard<sup>13</sup>, e em sua tese, defendida em 1936, intitulada *A arquitetura de João Frederico Ludovice e de alguns de seus contemporâneos em Lisboa, 1700-1750*<sup>14</sup>.

Para o desenvolvimento de sua tese, Smith pesquisou em arquivos italianos, iniciando seu primeiro contato com arquivos estrangeiros. A pesquisa na Itália foi crucial para orientar seu interesse de investigação para Portugal e, posteriormente, para o Brasil. Nestes arquivos, Smith encontrou documentos importantes que impulsionaram suas pesquisas posteriores. Em suas palavras: “encontrei em Nápoles os desenhos de Luigi Vanvitelli para a Capela de São João Batista, de Lisboa, e de repente se me abriu o caminho para Portugal” (SMITH, 1937 apud WOLHL, 2000, p.23).

A partir do contato com este documento inicial que demandou um levantamento mais sistemático de fontes em arquivos de Portugal, em 1934, RCS candidatou-se a uma bolsa de estudos para a Universidade de Coimbra. Em 1937, fez sua primeira viagem ao Brasil, traçando caminhos diferentes e ao mesmo tempo afinados com uma herança intelectual presente desde a primeira geração e o crescente interesse investigativo direcionado para ‘o outro lado do atlântico’.

---

<sup>12</sup> O método fogg foi muito utilizado por Smith para a datação de obras e atribuição de autoria. Conhecer melhor este método contribuirá para o entendimento da metodologia adotada por Smith no tratamento de obras de arte e imagens.

<sup>13</sup> Smith entrou na Universidade da Pensilvânia em 1947, exercendo o cargo de professor na Escola de Belas Artes (*School of Fine Arts*) da instituição entre 1956 e 1975, ano do seu falecimento.

<sup>14</sup> Esta foi a vigésima dissertação sobre história da arquitetura a ser feita numa universidade dos Estados Unidos, e a primeira cujo tema era posterior a 1500. O trabalho de Smith sobre Vanvitelli e Ludovice antecipou-se uma década ao primeiro livro que, nos Estados Unidos, se escreveu sobre arte e arquitetura europeia do século XVIII. (WOLHL, 2000, p.23).

Com a chegada de Smith ao Brasil se inicia uma nova etapa de pesquisas, envolvendo novos objetos e redes de sociabilidade. Entender o imaginário social que circulava pelo meio intelectual estadunidense desvelou aspectos fundamentais no direcionamento da trajetória individual de Smith para ‘o outro lado do atlântico’. Compreender o imaginário social compartilhado pela rede intelectual brasileira pela qual Smith transitou, é essencial para compreender diálogos e as cisões formadoras desse pequeno mundo particular, movido pelos ritmos não lineares da história.

## REFERÊNCIAS

- LECCARDI, CARMEN.CARLES FEIXA. O conceito de geração nas teorias sobre a juventude. In: *Revista Sociedade e Estado*. Vol.25, n.02. Maio/agosto, 2010,pp.185-204,p.186.
- MEISS, Millard. *Pintura em Florencia e Siena después de la Peste Negra*. Madrid: Editora Alianza, 1988.
- SMITH, Robert Chester. O caráter da tábua luso-brasileira. In: *Colóquio - Artes*, n.06. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1972.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. Franceses e norte americanos nas ciências sociais Brasileiras (1930-1960). MICELI, Sérgio.(org.). *História das Ciências Sociais no Brasil, volume 1*. São Paulo: Editora Sumaré,2001.
- SIRINELLI, Jean-François (1996). “A geração”, in: FERREIRA & AMADO, Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, pp. 131-7.
- \_\_\_\_\_. (2003). Os intelectuais. In: RÉMOND, René. “Por uma história política”. Trad. Dora Rocha, 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. FGV, pp. 231-69.
- GOMES, Angela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de *Festa*. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, p. 80-106, 2004.
- WOHL, Hellmut ROBERT C. SMITH E A HISTÓRIA DA ARTE NOS EUA. In: *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*. 1 a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.