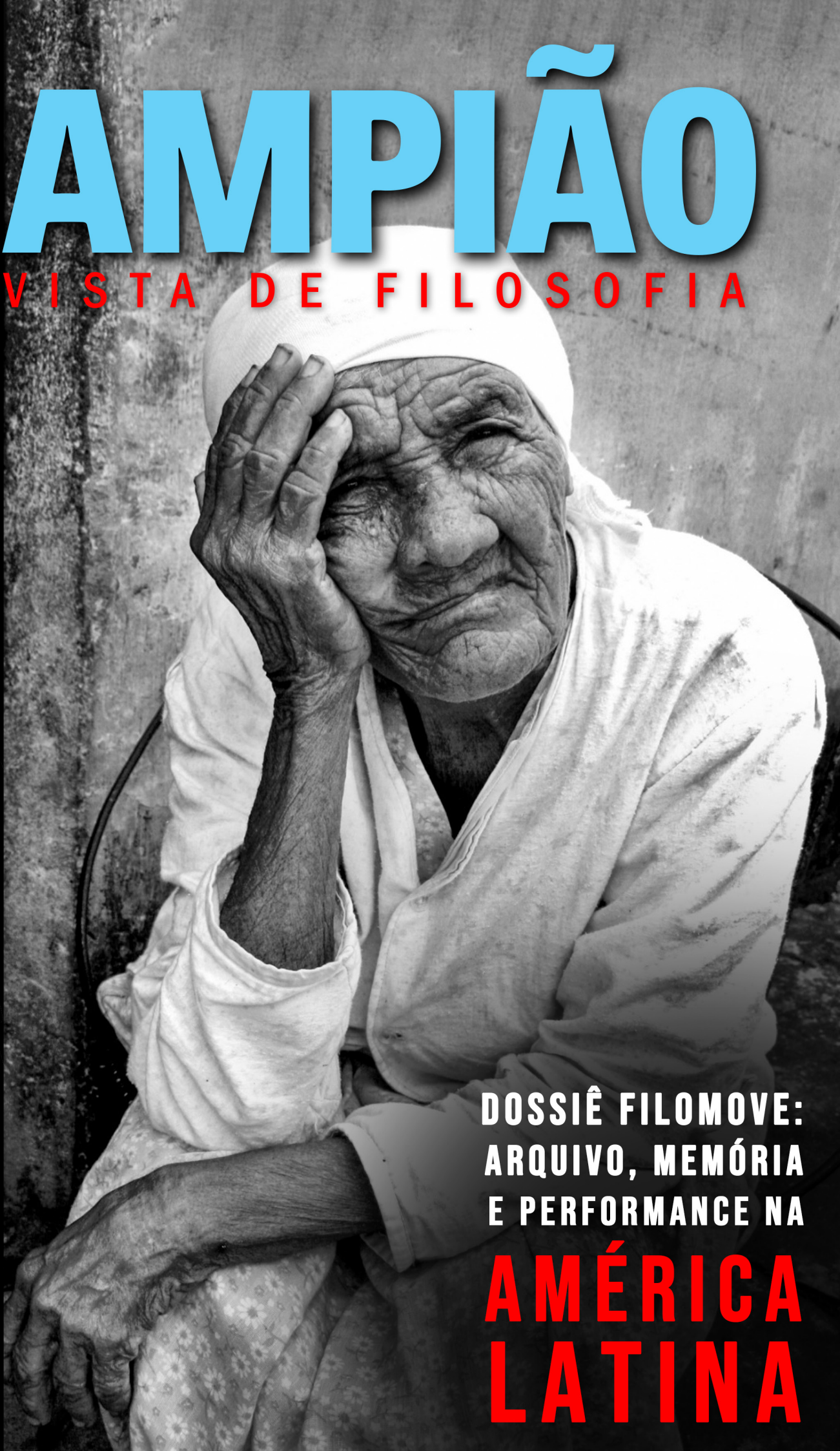
LAMPIÃO

REVISTA DE FILOSOFIA



DOSSIÊ FILOMOVE: ARQUIVO, MEMÓRIA E PERFORMANCE NA AMÉRICA LATINA

VOLUME 06
NÚMERO 1
2025
ISSN: 2675-9659


PPG
FIL
PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA DA UFAL

LAMPIÃO

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFAL
ISSN: 2675-9659
Publicação anual

Conselho editorial
André Leclerc (UNB)
André Luiz de Almeida Lisbôa Neiva (UFAL)
Fernando Monegalha (UFAL)
Flávia Roberta Bevenuto de Souza (UFAL)
Francisco Pereira de Sousa (UFAL)
Juliele Maria Sievers (UFAL)
Marcos Silva (UFPE)
Marcus José Alves de Souza (UFAL)
Maxwell Morais de Lima Filho (UFCA)
Natacha Muriel López Gallucci(UFAL)
Rodrigo Barros Gewehr (UFAL)
Taynam Santos Luz Bueno (UFAL)

Editor
Fernando Monegalha (UFAL)

Editores convidados
Natacha Muriel López Gallucci
Tomás Solari Lima

Arte visual
Pablo de Luca

Imagem da capa
Pablo de Luca

Endereço
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Universidade Federal de Alagoas – Campus A. C. Simões.
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes
Av. Lourival Melo Mota, s/n. Tabuleiro dos Martins. Maceió, Al.
CEP: 57.072-970

E-mail
lampiaorevista@gmail.com

Licença: Creative Commons. Atribuição: Não Comercial- Compartilha Igual 4.0

Sumário

Página

8 Apresentação: Arquivo, Memória e Performance na América Latina
Natacha M. López Gallucci & Tomás Solari Lima

Primeira Parte: Performando arquivos de memória

17 Embarcados no Sonho Azul: arte imersiva, memória e violência nos campos de concentração do Ceará
Marcelo Rossas Freire Filho, Natacha M. López Gallucci, Priscila de Assis Lopes de Andrade e Renato Érikles Almeida do Nascimento

52 No archive will restore us. From the haunted archive to the embodied archive in contemporary performance practices
Gaia Ginevra Giorgi e Giada Cipollone

77 Reflexões estéticas e performáticas sobre arquivos da cultura alagoana: "Amor... doce ilusão" de Mário Marroquim (1896-1973)
Ezequiel Barros Muniz de Siqueira

98 A forma ensaio filosófico-musical: um processo de pesquisa-criação a partir de arquivos rítmicos da cultura popular alagoana
Gabriela Ramos

Segunda Parte: Reflexões filosóficas em redor do Teatro

123 Experimentos com o gestus social brechtiano na formação em pedagogia do teatro
Leylane Maria da Silva Verçosa e Marcelo Gianini

143 A crítica de Hegel à concepção de bela alma e sua vinculação com os personagens das obras de Shakespeare
Carlos Víctor Arnolfo Alfaro

Terceira Parte: Reflexões filosóficas sobre arquivos fílmicos

159 Del mirarte y no mirarte - a canção de Violeta Parra no cinema de Nieves Yankovic
Rafael Saar da Costa e Maurício de Bragança

175 Espelhos submersos: experimentos de criação entre a literatura e audiovisual com Marguerite Duras.
Domingos Sávio Mariano Filho

190 Sexualidade e materialismo dialético em Fassbinder: reflexões filosóficas a partir de *O direito do mais forte é a liberdade* (1975)
Felipe José Gonçalves de Azevedo e Cristina Amaro Viana

Quarta Parte: Corpo-arquivos na América Latina

211 A preservação da memória e a elaboração do passado: uma leitura benjaminiana da ditadura no Brasil
Samuel do Nascimento Melo e Cristina Amaro Viana

240 Subjetividades contemporáneas: memoria, repetición y performance.
Natacha M. López Gallucci e Tomás Solari Lima

270 Esa máquina neoliberal: un estudio sobre las corporalidades en las novelas de Ciro Benjamín, Valentina Viettro y Mayra Nebril.
Yanina Vidal

287 Narrativas e memórias da dança do ventre
Ana Clara Santos Oliveira

Varia

302 Jesus Cristo na *Memória* de Jean Meslier
Paulo Jonas de Lima Piva

Fotografia

Periferia: Fotografia de Alagoas
Pablo De Luca

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES

Jorge de Lima

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!
Este mesmo que vem infatigavelmente,
Parodiar o sol e associar-se à lua
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua
Outros mais a acender imperturbavelmente,
À medida que a noite aos poucos se acentua
E a palidez da lua apenas se pressente.

Triste ironia atroz que o senso humano irrita: —
Ele que doira a noite e ilumina a cidade,
Talvez não tenha luz na choupana em que habita.

Tanta gente também nos outros insinua
Crenças, religiões, amor, felicidade,
Como este acendedor de lampiões da rua!

COUTINHO, Afrânio (org.). Jorge de Lima. Obra Completa. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, vol. I. p.208



APRESENTAÇÃO: ARQUIVO, MEMÓRIA E PERFORMANCE NA AMÉRICA LATINA

Natacha Muriel López Gallucci
Grupo de Pesquisa Filomove: *Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina* (CNPQ)
Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFil)
Universidade Federal de Alagoas (UFAL) Brasil

Tomás Solari Lima
Grupo de Pesquisa Filomove: *Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina* (CNPQ)
Programa *Move la América* (CAPES)
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

O presente dossiê propõe uma reflexão sobre o arquivo, a memória e a performance como categorias conceituais e práticas críticas que atravessam a filosofia, a psicanálise e as ciências humanas em geral. Ao situar-se no horizonte das epistemologias latino-americanas, o conjunto de artigos aqui reunidos interroga os modos de produção, transmissão e inscrição do saber a partir de uma perspectiva descolonizadora afroameríndia latino-americana, na qual o corpo emerge como lugar de memória e resistência diante do trauma colonial que estrutura a história de nossa América. As pesquisas aqui apresentadas pensam o estatuto político do arquivo e suas materialidades, bem como os modos de constituição da memória enquanto gesto ético e político. As contribuições reunidas problematizam as fronteiras entre documento e ficção, testemunho e criação, experiência estética e reflexão filosófica, corpo e linguagem, revelando o arquivo como campo de disputa simbólica, ontológica e histórica.

O dossiê está estruturado em quatro partes. A PRIMEIRA PARTE – *Performando arquivos de memória* – reúne quatro trabalhos que abordam filosofia e arquivos a partir de dinâmicas experimentais de pesquisa-criação,

em contextos audiovisuais e imersivos. O artigo *Embarcados no Sonho Azul: arte imersiva, memória e violência nos campos de concentração do Ceará*, produzido pela equipe interdisciplinar do PPGArtes, ICA, UFC, propõe uma potente reflexão sobre a negação histórica e política dos campos de concentração no Ceará. Nesse trabalho, o compositor Marcelo Rossas Freire Filho, a cineasta Priscila de Assis Lopes de Andrade, o ator Renato Érikles Almeida do Nascimento e Natacha M. López Gallucci constroem uma experiência sensorial e filosófica para debater as camadas de esquecimento que cercam essa memória interditada. Por meio da instalação imersiva realizada no Teatro Universitário da UFC (TUPA), propõem ao público uma viagem performática e audiovisual no espaço-tempo do trem *Sonho Azul* (2024), reativando os arquivos da seca cearense e dos campos de concentração — figuras do "estado de exceção" constantemente negadas pela modernidade —, transformando a ausência em presença e a dor em ato poético de resistência e memória.

No artigo *Nenhum arquivo nos restaurará: do arquivo assombrado ao arquivo encarnado nas práticas performáticas contemporâneas*, Gaia Ginevra Giorgi e Giada Cipollone desenvolvem uma reflexão sobre as relações entre performance contemporânea, memória e arquivo, à luz das práticas hauntológicas e das metodologias do assombro. Partindo da ideia de que fantasmas e espaços assombrados compartilham uma profunda conexão ontológica com o teatro e a performance, as autoras pensam como essas práticas revelam temporalidades fragmentadas e não lineares, atravessadas por aparições, vestígios e presenças espectrais. Em diálogo entre os feminismos sul-europeus e latino-americanos, propõem uma reinterpretação do arquivo como corpo vivo e assombrado, no qual a memória não é restaurada, mas reativada por meio de práticas afetivas, corporais e sonoras.

No artigo *Reflexões estéticas e performáticas sobre arquivos da cultura alagoana: "Amor... Doce Ilusão", de Mário Marroquim (1896–1973)*, Ezequiel Barros Muniz de Siqueira mergulha nos arquivos do Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) para investigar a obra manuscrita do compositor e jurista alagoano Mário Rômulo Marroquim do Nascimento, cuja produção musical permanece pouco estudada. A partir da interpretação da valsa para piano *Amor... Doce Ilusão* (1984), o estudo propõe uma leitura estética e performática articulada aos debates contemporâneos dos Estudos da Performance, da Musicologia

e dos Estudos Culturais latino-americanos. Ao reativar e performar o arquivo musical de Marroquim, o trabalho evidencia a potência dos performers interpretando arquivos do MISA, espaço de preservação e de reexistência, capaz de instaurar novas leituras da cultura alagoana, deslocando o arquivo de uma função meramente documental, de modo a fazer emergir as complexidades e contradições de uma sociedade plural.

Encerrando esta primeira parte, o artigo *A forma ensaio filosófico-musical: pesquisa-criação a partir de arquivos rítmicos da cultura popular alagoana*, de Gabriela Ramos e Natacha Muriel López Gallucci, propõem expandir o conceito de ensaio para além de seu caráter textual, transformando-o em experiência sonora, composicional e performativa, inspirada em *O ensaio como forma*, de Theodor W. Adorno (2003). *Tum... tum...: ensaio filosófico-musical* (2025) manifesta uma experiência estética e epistemológica na qual pensamento e som se entrelaçam, dissolvendo fronteiras entre teoria e prática. Ao explorar a música como forma de pensamento e o pensamento como acontecimento sonoro, reafirma-se a inseparabilidade entre forma e conteúdo, revelando novas camadas da cultura popular alagoana.

A SEGUNDA PARTE – *Reflexões filosóficas em torno do teatro*, abre com o artigo *Experimentos com o gestus social brechtiano na formação em pedagogia do teatro*, de Leylane Maria da Silva Verçosa e Marcelo Gianini, que apresenta uma análise aprofundada de processos de criação cênica tendo como eixo central o *Gestus* brechtiano. O trabalho se articula a partir da revisão da pesquisa *Performances Político-Poéticas: a Peça Didática de Bertolt Brecht*, estabelecendo diálogo com a reflexão filosófica de Walter Benjamin. O artigo demonstra como a prática teatral pode ser mobilizada como ferramenta crítica e pedagógica, capaz de articular teoria, ética e estética em processos de aprendizagem. A pesquisa, em perspectiva brasileira, evidencia ainda como o teatro brechtiano, ao ser experimentado em contextos regionais de formação, estimula reflexões sobre poder, sociedade e responsabilidade do artista-educador, reafirmando o papel da prática cênica como espaço de produção de conhecimento e intervenção cultural.

No artigo *A crítica de Hegel à concepção de bela alma e sua vinculação com os personagens das obras de Shakespeare*, o filósofo argentino Carlos Vitor Alfaro realiza uma análise inovadora — situada na perspectiva latino-americana — da concepção hegeliana de "bela alma" a partir de personagens selecionados do

teatro de Shakespeare. Alfaro evidencia como Hegel descreve essas figuras como indivíduos autossuficientes, porém enclausurados em si mesmos, carentes da força necessária para se objetivarem no mundo e cuja subjetividade permanece não exteriorizada. Ao revisitar os clássicos shakespearianos sob a lente da filosofia hegeliana, evidencia-se a tensão entre subjetividade e realidade exterior, iluminando o conflito entre o desejo de liberdade interior e os limites impostos pelo mundo.

A TERCEIRA PARTE – *Reflexões filosóficas sobre arquivos fílmicos*, apresenta o artigo *Del mirarte y no mirarte. A canção de Violeta Parra no cinema de Nieves Yankovic*, de Rafael Saar da Costa e Maurício de Bragança. Os autores investigam a sonoridade e a poética audiovisual da multiartista chilena Violeta Parra (1917–1967) a partir da exploração de sua obra no cinema da cineasta Nieves Yankovic (1916–1985), destacando o encontro de cocriação entre artista e documentarista e o olhar feminino. O estudo enfatiza os diálogos entre o Nuevo Cine Latinoamericano e a Nueva Canción Latinoamericana, ressaltados nos documentários *Andacollo* (1958) e *Los artistas plásticos de Chile* (1960), corroborando como cinema e canção popular se articulam em um projeto de reafirmação identitária nacional capaz de dar conta da complexidade histórica e cultural do país.

Em *Espelhos submersos: entre a literatura e o audiovisual com Marguerite Duras*, Domingos Sávio Mariano Filho investiga um estado singular da subjetividade, denominado "estado de buraco", caracterizado por uma simultânea sensação de incapacidade e potência. O artigo recorta reflexões de Marguerite Duras, especialmente a noção de palavra-buraco em *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1986) e o diálogo da cineasta com Xavière Gauthier. Analisa-se a criação de um dispositivo audiovisual que apresente uma "imagem-buraco", ou seja, a tentativa de tornar visível uma não-imagem, na qual a dissincronia entre elementos revela possibilidades de dissolução da imagem. Esse procedimento, que Marguerite Duras denominava *bi-filme* — criação entre literatura e audiovisual —, indica uma recusa à centralidade da visão e propõe um modo de fazer cinema baseado em outras sensorialidades.

No artigo *Sexualidade e materialismo dialético em Fassbinder: reflexões filosóficas a partir de O direito do mais forte é a liberdade* (1975), Felipe José Gonçalves de Azevedo e Cristina Amaro Viana propõem uma reflexão filosófica sobre a intersecção entre sexualidade e materialismo dialético na obra do

diretor alemão Rainer Werner Fassbinder. A análise se apoia em referências de M. Merleau-Ponty, especialmente *Fenomenologia da percepção* (1945), e de K. Marx, nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), buscando compreender como a sexualidade se articula com relações de poder, economia e consciência social. O estudo evidencia como a obra de Fassbinder permite uma leitura crítica das tensões entre corpo, desejo e estruturas materiais, oferecendo um diálogo fecundo entre filosofia, cinema e teoria social contemporânea.

Na QUARTA PARTE – *Corpo-arquivos na América Latina*, o artigo *A preservação da memória e a elaboração do passado: uma leitura benjaminiana da ditadura no Brasil*, de Samuel do Nascimento Melo e Cristina Amaro Viana, investiga a preservação da memória e a elaboração do passado como instrumentos políticos essenciais para a reparação das violências e injustiças praticadas durante a ditadura militar no Brasil (1964–1985), situando o debate no contexto mais amplo das experiências latino-americanas sob regimes autoritários. A análise se ancora na perspectiva benjaminiana da memória, considerando o ponto de vista dos oprimidos e expondo as estratégias de esquecimento empregadas pelos regimes para apagar vestígios do passado. A pesquisa compara a situação brasileira com experiências internacionais, como a África do Sul pós-apartheid, destacando o papel das Comissões da Verdade na mobilização da sociedade civil e na construção de uma história que inclua as vozes dos perseguidos. No caso brasileiro, a ausência de punição aos responsáveis pelos crimes da ditadura e a persistência de políticas de esquecimento refletem um dilema político e social sobre como lidar com o passado. O estudo enfatiza a importância da resistência civil e familiar na luta contra o esquecimento, defendendo uma perspectiva histórica que não se limite à narrativa oficial e que traga à luz o que foi silenciado pelo regime.

Em *Subjetividades contemporâneas: memoria, repetición y performance*, Natacha M. López Gallucci e Tomás Solari Lima propõem uma reflexão sobre a produção de subjetividades no contexto argentino dos anos 1990, período marcado pela consolidação do neoliberalismo. Partindo dos achados de Ignacio Lewkowicz (2006) acerca da transformação do cidadão em consumidor na Argentina, o artigo compreende o neoliberalismo não apenas como modelo econômico, mas como um dispositivo de produção de subjetividade que reorganiza os vínculos sociais, as formas de pertencimento e os modos de inscrição da memória.

Articulando contribuições da filosofia contemporânea, da antropologia, da história e da psicanálise, os autores dialogam com Freud, Nora Merlin e Jorge Alemán para sustentar que o neoliberalismo não logra, nesse país, constituir uma subjetividade homogênea ou plenamente capturada pelo discurso do capital. Ao contrário, persistem restos, impasses e contradições entre mandato, satisfação e mal-estar que impedem a totalização do sujeito e abrem um campo de tensões no qual se inscrevem tanto o sofrimento social quanto as possibilidades de desajuste, antagonismo e reconfiguração do laço social, em consonância com a perspectiva agonística proposta por Chantal Mouffe (2014).

A partir da noção de corpo-arquivo — retomada de *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida (2001), e de *O arquivo e o repertório*, de Diana Taylor (2013) —, o artigo sustenta que a memória não se restringe ao registro documental ou à palavra escrita, mas se inscreve em práticas performáticas, rituais e corporais. Nesse sentido, analisam-se experiências de grupos políticos, comunitários urbanos, indígenas e afro-argentinos que, por meio de performances culturais, preservam saberes, práticas e formas de pensamento invisibilizadas pela narrativa histórica hegemônica do Estado-nação.

As performances culturais latino-americanas, ao incorporarem ritual, gestualidade e oralidade, configuram estratégias de reconstrução da memória e de resistência cultural frente à colonização neoliberal das subjetividades, dialogando com reflexões sobre arte e política de Jorge Glusberg (1974) e diferenciando-se das propostas performáticas dos anos 1960 e 1970 no período pós-ditadura. Por fim, o artigo afirma que investigar essas subjetividades exige a implicação somática do/a pesquisador/a, reconhecendo o corpo como lugar de inscrição da filosofia, de produção de conhecimento situado e de ação política coletiva.

Em *Esa máquina neoliberal: un estudio sobre las corporalidades en las novelas de Ciro Benjamín, Valentina Viettro e Mayra Nebril*, Yanina Vidal investiga como a literatura contemporânea latino-americana aborda as corporalidades em contextos de precarização, opressão e novas formas de exploração neoliberal. Partindo das obras *Fragmentado* (C. Benjamín, 2022), *Síntoma* (V. Viettro, 2022) e *El ajolote de Althusser* (M. Nebril, 2023), a pesquisa analisa como os corpos são afetados por processos econômicos, sociais e políticos, evidenciando a tensão entre pertencimento, exclusão e sobrevivência. O estudo enfatiza a interseção

entre literatura e vida, mostrando como narradores e protagonistas enfrentam o "fora" — espaços de marginalidade e resistência — e articulam suas experiências subjetivas com sistemas de saúde, educação e justiça que regulam e precarizam corpos e identidades. Temas como transexualidade, saúde mental e gordofobia são abordados como manifestações da biopolítica contemporânea, demonstrando que a literatura pode mapear afetos, violências e modos de habitar o mundo em situações de desigualdade e opressão em contextos neoliberais.

A investigação apresentada em *Narrativas e memórias da dança do ventre*, de Ana Clara Santos Oliveira, desenvolvida a partir de uma perspectiva situada no Brasil, analisa as representações da dança do ventre em obras europeias do século XIX, examinando como essas imagens foram atravessadas por processos coloniais e reorganizadas na contemporaneidade. A pesquisa identifica imaginários orientalistas, eurocêntricos, imperialistas e machistas presentes na difusão dessa prática, evidenciando como o *belly dance* se consolidou como dança cênica no Ocidente. Adotando uma abordagem interdisciplinar, a autora articula história, dança e contextos sociais, examinando o impacto das lógicas europeias e dos contextos sociopolíticos sobre as formas tradicionais de dança praticadas no Egito. O estudo, baseado em arquivos imagéticos, evidencia como essas influências produziram marcas significativas nas maneiras como a prática e suas releituras são organizadas atualmente, questionando as colonialidades enquanto compromissos pedagógicos, ideológicos, éticos e estéticos. O trabalho reforça a necessidade de aprofundar os debates sobre a dança a partir de um entendimento atento dos contextos históricos, políticos, econômicos e culturais que marcaram sua circulação mundial.

Encerrando a apresentação do dossiê, faz-se necessário destacar a honra de contar com a série fotográfica *Periferia: Fotografia de Alagoas*, realizada pelo fotógrafo e multiartista argentino Pablo De Luca, residente em Marechal Deodoro, Alagoas. As obras, de alto teor dramatúrgico e crítica social, revelam a filigrana das periferias alagoanas, suspendendo os rituais cotidianos para que exercitemos um olhar atento. A escolha do preto e branco no registro produz um arquivo contemporâneo da riqueza sociocultural do estado, conduzindo-nos às capacidades criativas e resilientes do povo alagoano em transformar seus bairros e relações. De Luca expõe, assim, as demandas básicas da população por água, lazer, espaços de recriação e saúde, entre tantas outras dimensões da vida coletiva.

Agradecemos a todos os que tornaram possível o Dossiê Reflexões Contemporâneas: Arquivo, Memória e Performance na América Latina: à equipe de revisão do Grupo Filomove; à equipe da *Revista Lampião*; ao Prof. Dr. Fernando Monegalha e ao Prof. Dr. Rodrigo Barros Gewehr, pela confiança e apoio outorgados durante o período de organização dos artigos.

Aos docentes dos diferentes programas de pós-graduação que integraram as redes de pesquisa: o Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/ICA) da Universidade Federal do Ceará; a Universidade IUAV de Veneza, Itália; a Universidade de Artes Aplicadas de Viena, Áustria; o Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF); o Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) e a Escola Técnica de Artes (ETA) da Universidade Federal de Alagoas.

Destacamos que este dossiê integra as ações do Programa de Internacionalização Move La América 2024–2025, promovido pela CAPES, que contou com contribuições de artigos produzidos em coautoria entre pesquisadores visitantes do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA) e orientadores de projetos vinculados aos Programas de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFil/ICHCA) e em Letras/Literatura (PPGLL/FALE) da Universidade Federal de Alagoas, fortalecendo o intercâmbio acadêmico entre ambas as instituições da América Latina.

Desejamos uma ótima leitura.



PRIMEIRA PARTE:
PERFORMANDO ARQUIVOS DE MEMÓRIA

EMBARCADOS NO *SONHO AZUL*: ARTE IMERSIVA, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NOS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO DO CEARÁ

Marcelo Rossas Freire Filho[1]
Universidade Federal do Ceará

Natacha Muriel López Gallucci[2]
Universidade Federal de Alagoas

Priscila De Assis Lopes De Andrade[3]
Universidade Federal do Ceará

Renato Érikles Almeida Do Nascimento[4]
Universidade Federal do Ceará

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma reflexão de natureza filosófica e teórico-prática sobre a instalação Sonho Azul, realizada em 2025 no TUPA, Teatro da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. A obra foi

[1] Compositor e desenhista de som, professor, editor de som. Estagiário sanduíche em Engenharia de Áudio pela LTU em Michigan/EUA. Trabalhou em filmes longas-metragens como: *Motel Destino* de Karim Aïnouz, *Vida de Rainha* de Luciana Avellar, *Capoeira, um passo a dois* de Jorge Itapuã, nos documentários *Moda Afro* (Canal Futura) e *Fake News* (Globo News), em seriados como *Que Mundo é Esse* (Globo News) e *Bake off Brasil* (SBT). Mestrando no PPGArtes, ICA, UFC. E-mail: marcelorff@gmail.com.

[2] Professora do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Ufal e colaboradora do PPGArtes ICA, UFC, Líder do Grupo Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina. E-mail: natacha.gallucci@ichca.ufal.br. Portfólio: www.natachalopezgallucci.com

[3] Realizadora audiovisual. Graduada em Artes Visuais pelo IFCE, Ceará. Dirigiu o curta O Vigia (2017) e Curió (2022); roteirista do longa-metragem SECTA (2019). Mestrando no PPGArtes, ICA, UFC. Email: priscila.smiths@gmail.com

[4] Professor, dramaturgo, encenador do Laboratório Criativo Teatral Dentro de Casa, na Casa de Cego Aderaldo, em Quixadá, CE. Professor de teatro e diretor. Brincante do *Grupo Parafolclório Fulô do Sertão* de Senador Pompeu, CE. Mestrando no PPGArtes, ICA, UFC. E-mail: humaitarenato@gmail.com

concebida por uma equipe interdisciplinar vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte (PPGArtes/ICA). Enquanto obra performática de caráter especulativo, *Sonho Azul* inscreve-se no campo da pesquisa-criação intermidial (Cluver, 2023; Rajewsky, 2012) que mobilizou diferentes regimes de arquivo — imagéticos (criados e documentais), acústicos e hápticos (Marks, 2002) —; deslocando os arquivos do campo exclusivamente institucional para o domínio da experiência e compreendendo-os não como meros repositórios estáveis, mas como dispositivos de produção e elaboração da memória traumática (Freud, 2010).

Tomando como horizonte histórico os campos de concentração construídos no Ceará durante a seca de 1932, o objetivo do artigo é investigar de que modo uma experiência estética imersiva pode contribuir para a ativação de aspectos silenciados do confinamento e da violência exercida sobre as populações de retirantes, bem como refletir sobre a produção de modos outros de narrar criticamente práticas sistemáticas de controle e de morte.

No Brasil contemporâneo, torna-se urgente refletir sobre processos históricos de violência estrutural seguidos por políticas de esquecimento, frequentemente coexistentes com os ideais formais do Estado de Direito instaurado após a Proclamação da República, em 1889. A relação entre Estado, violência e (des)memória não foi superada com a abolição da escravidão, em 1888, mas assumiu novas configurações no interior do dispositivo jurídico-político. No Nordeste, e particularmente no território cearense, esse dispositivo materializou-se de forma extrema nos campos de concentração da seca[5], cuja memória persiste como um arquivo

[5] Desde o final da década de 1870 até o início da década de 1930, o nordeste do Brasil testemunhou alguns dos períodos de seca mais severos já registrados [...] (1877/1915/1932). Grupos de famílias migrantes do interior [...] foram obrigados a migrar para o litoral e para as capitais nordestinas. [...] As consequências da vulnerabilidade climática, a recente abolição do trabalho escravo no país (1888) e o impulso para a construção rápida de novas infraestruturas levaram à "indústria da seca" [termo atribuído ao jornalista Antônio Callado (*Correio da Manhã*, 1958)], na qual o Estado usou pessoas sem-terra em condição de pobreza como mão-de-obra barata para construção de infraestrutura pública. (Belik, 2023)

traumático ainda em disputa. Os retirantes nordestinos, submetidos a um regime de exceção (Agamben, 2004), configuram-se aqui como sujeitos historicamente silenciados pela narrativa oficial do Estado e pela historiografia hegemônica. Assim, a proposta emerge do desejo de reinscrever essas experiências por meio da arte contemporânea como práxis ético-política que busca confrontar a necropolítica (Mbembe, 2016), relida em chave latino-americana.

Como mostraremos, ao adotar a metodologia performativa, os arquivos mobilizados no processo artístico são tratados como elementos passíveis de atualização, deslocamento e reinscrição no presente. Tal procedimento foi escolhido em diálogo com a noção de contra fantasmagoria proposta por Walter Benjamin (2009), ao reativar o potencial político e sensível da memória como gesto crítico frente às operações de apagamento e neutralização do passado. Em *Sonho Azul*, práticas intermidiais e imersivas são articuladas de modo a tensionar as fronteiras entre documento e ficção, testemunho e fabulação crítica (Hartman, 2020).

2 CONTEXTO HISTÓRICO E NECROPOLÍTICO DO SERTÃO CEARENSE

Na virada para o século XX, o Nordeste brasileiro vivenciou um processo tardio e desigual de modernização urbana, marcado pela implantação de linhas férreas, por obras de saneamento e pela reorganização espacial e social das capitais[6].. Apesar desses avanços,

[6] Em 1863, o arquiteto Adolfo Herbster (1826–1896) foi contratado para elaborar e implementar um plano de ordenamento urbano para Fortaleza, orientado pela expansão da cidade e pela reorganização dos espaços segundo princípios de higienização, disciplina moral e racionalização da infraestrutura. Responsável pela planta de Fortaleza desenhada em 1875, Herbster atuou em sintonia com os ideais urbanísticos difundidos pelas reformas de Georges-Eugène Haussmann em Paris, a partir de 1853, nas quais a modernização da cidade operava simultaneamente como técnica de embelezamento e como dispositivo político de governo das populações. Essa racionalidade urbana, fundada na gestão dos fluxos, na produção de visibilidades e na contenção dos corpos considerados indesejáveis ao projeto de cidade moderna, não se esgota no século XIX. Ao

persistia nos sertões um desafio estrutural: um território ciclicamente submetido às secas e aos consequentes deslocamentos populacionais forçados.

Nesse contexto insere-se o percurso da pesquisa que nos conduziu ao Ceará, em um período marcado pela devastadora seca de 1932. Milhares de famílias, sobretudo oriundas do Sertão Central, atingidas pela fome, pelo colapso econômico e pela prolongada ausência de chuvas, dirigiram-se a Fortaleza como última possibilidade de sobrevivência. A chegada dos chamados *flagelados*, no entanto, produziu pânico entre as elites fortalezenses, que viam na miséria e no desamparo uma ameaça direta ao imaginário de modernidade cultivado pela Belle Époque local.

Em 1914, havia se difundido na região a iluminação elétrica, acompanhada da implantação dos bondes; em 1927, foram inaugurados os serviços de água e esgoto; e os cinemas — como o Majestic Palace (1917) e o Moderno (1922) — reforçaram o ideal urbano europeizante. Jornais, rádios e salas de exibição ampliaram o espaço público de circulação de discursos, rigidamente controlados pelas classes dominantes[7]. No território urbano, figuras como mendigos, pescadores e inúmeros retirantes tornaram-se representações recorrentes de uma pobreza associada à seca, cuja visibilidade se buscava sistematicamente ocultar.

Diante da intensificação desse fluxo migratório, a imprensa sensacionalista contribuiu para amplificar o medo das elites ao nomear a chegada dos retirantes como uma "invasão" da capital, pressionando o poder público a adotar medidas de contenção.

---

contrário, ela reaparece de forma aguda nas políticas adotadas durante a seca de 1932, quando os campos de concentração no Ceará foram instituídos como estratégia de controle territorial e social dos retirantes. Nesse sentido, os campos podem ser compreendidos como desdobramentos extremos de uma mesma lógica biopolítica, na qual o espaço — urbano ou rural — é mobilizado para administrar populações, regular deslocamentos e suspender direitos, inscrevendo a exceção como prática recorrente da governamentalidade estatal.

[7] Paralelamente, a cidade cresce intensamente: de 48 mil habitantes em 1900, passa a 78 mil em 1920 e chega a 117 mil em 1930 (Montenegro apud Girão, 1979, p. 52).

Fig. 1. Retirantes. Fotografia de Ildefonso Albano *O secular problema do Nordeste*, 1918.



Fonte: Rios, 2014, p. 24.

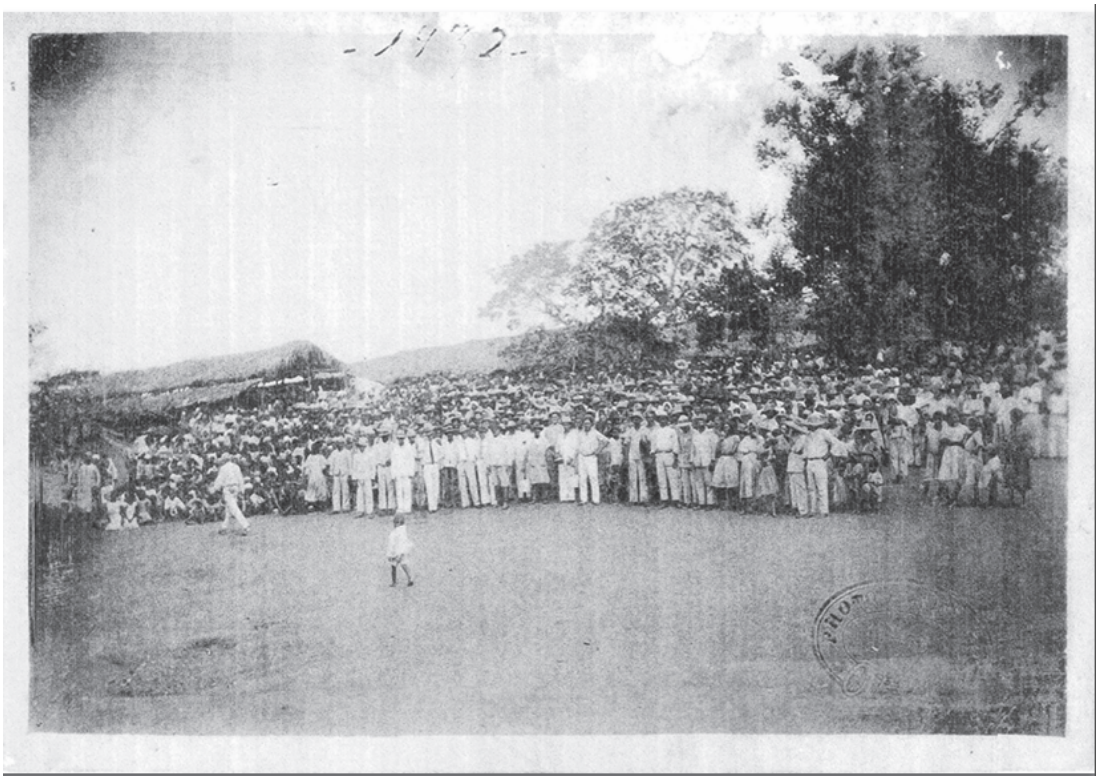
O Estado, em articulação com os setores privilegiados da cidade e mediante o uso de recursos públicos, instituiu dispositivos de confinamento afastados do centro urbano, destinados ao isolamento dos retirantes em condições extremamente precárias. A aglomeração dos excluídos, sem acesso adequado a alimento ou higiene, favoreceu a propagação de doenças, convertendo esses espaços em verdadeiros "locais para onde os retirantes iam apenas para morrer" (Montenegro apud Neves, 2015, p. 88).

Foram criados campos em Fortaleza, Ipu, Quixeramobim, Senador Pompeu, São Mateus e Crato. Neles, os retirantes eram recolhidos compulsoriamente, sob a promessa de alimentação e atendimento médico, mas submetidos, paralelamente, a uma vigilância constante. Os confinados em condições degradantes, nesses que foram chamados "currais da fome" (Pinheiro Neto, 2014) só tinham permissão de saída sob autorização dos inspetores, pois o aparato repressivo visava impedir que essas populações alcançassem a capital. Privadas de direitos e

submetidas a políticas de extermínio indireto, esses grupos começaram a morrer de fome e doenças diante da indiferença social e estatal.

Entre abril de 1932 e março de 1933, mais de mil mortes foram registradas apenas no campo de Ipu (Rios, 2014, p. 68). Apesar da gravidade do episódio, ele permaneceu amplamente silenciado no espaço público: ausente das efemérides oficiais, dos museus, dos livros escolares e dos discursos institucionais. Apenas mais recentemente pesquisadores, arqueólogos e iniciativas culturais têm se dedicado à recuperação desse traço da história negada.

Fig. 2: O controle dos 'flagelados"



Fonte: Rios, 2014, p. 96.

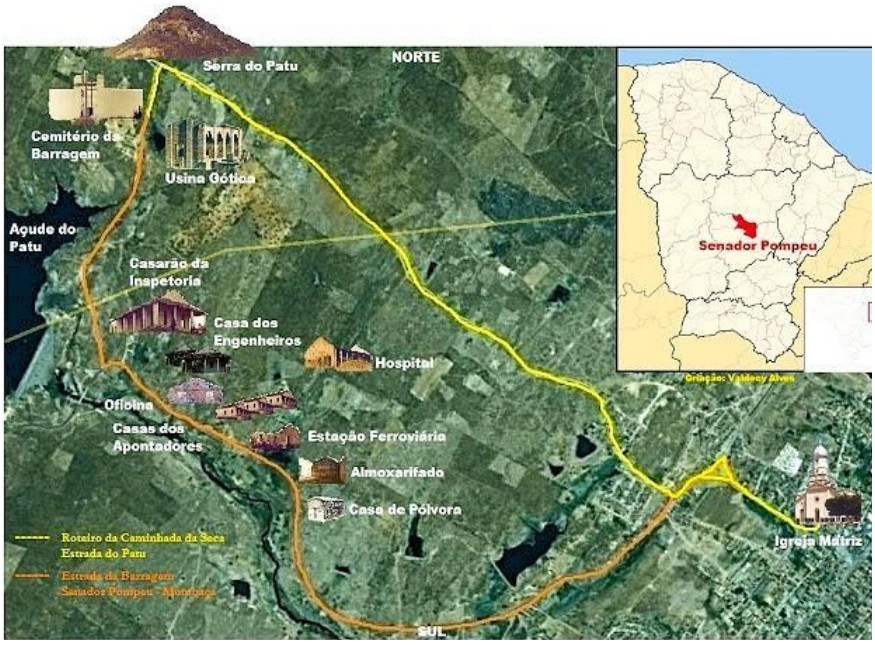
A geografia fundamental desta pesquisa tem como epicentro o sítio histórico da Barragem do Patu, área marginalizada do município de Senador Pompeu, no Sertão Central, a 292 km de Fortaleza. O local, hoje tombado como patrimônio material do estado, abriga casarões, casas de

taipa e armazéns erguidos em 1922, quando as obras da barragem — iniciadas após a seca de 1919 — foram posteriormente interrompidas.

Às margens do rio Banabuiú localizam-se ainda o cemitério e os casarões que testemunharam a intensa estiagem de 1932. A estrada de ferro que atravessava o município não cumpria função social; como destaca Antônia Araújo (2021, p. 33), esse traçado ferroviário operava como instrumento de transporte compulsório dos flagelados até o Patu, permitindo o fluxo contínuo de deslocados provenientes de diversas regiões do estado.

Em um movimento de contrafluxo, a religiosidade sertaneja reconfigurou o significado desses espaços. Nas décadas seguintes, desenvolveu-se em Senador Pompeu uma devoção às almas dos mortos da barragem, transformando o cemitério do Patu em um templo simbólico. O imaginário popular, reconstruído por rituais e crenças, preservou a memória dos flagelados — constantemente reavivada pelas descobertas de ossadas em torno do cemitério.

Fig. 3: Mapa do Sítio Histórico do Patu, CE.



Fonte: Valdecy Alves: Preservar o Patrimônio Histórico, uma Necessidade, s.d.

E apesar de que as identidades das vítimas permanecem, em grande parte, desconhecidas, a memória oral oferece fragmentos decisivos. Um integrante de nossa equipe conviveu com Joaquim Barbosa, sobrevivente da seca de 1932, que relatou, em entrevista ao jornalista Didio Lopes (2021), aspectos da vida cotidiana no campo: “a comida era uma ração de farinha que tinha uma cor azulada, café, rapadura e vísceras de boi. Era muito triste. Tinha gente que comia aquilo, adoecia e, de manhã, já amanhecia morta. Daí tinha que enterrar logo”. Essas memórias individuais dialogam com registros coletivos, sobretudo aqueles vinculados às práticas cristãs.

Fig. 4: Vista aérea de uma das edificações que compõem o Sítio Histórico do Patu.



Fonte: O Povo, 2022.

O padre Albino Donatti, atuante durante a seca, impulsionou uma manifestação religiosa que ocorre anualmente há mais de quatro décadas e continua a reunir devotos, pesquisadores e peregrinos. A devoção às almas da Barragem do Patu reafirma a profunda marca espiritual, histórica e política deixada pelos acontecimentos de 1932.

Fig. 5: Cemitério Barragem do Patu - Campo de Concentração de Senador Pompeu.



Fonte: Valdecy Alves: Preservar o Patrimônio Histórico, uma necessidade, s.d.

3 ARTE CONTEMPORÂNEA E MEMÓRIA: IMERSÃO SENSORIAL E INTERMIDIALIDADE

Diante da urgência de (re)criar as memórias dos campos de concentração das secas — não apenas como registro histórico, mas como alerta político — a arte contemporânea assume um papel ético incontornável. Longe de uma função meramente representacional, a prática artística engajada opera no interior de arquivos fraturados, silenciados ou administrados por políticas de esquecimento, mobilizando testemunhos, vestígios e restos de violências históricas que jamais foram plenamente julgadas.

O artista contemporâneo, nesse sentido, não é apenas aquele que percebe o escuro do passado e do presente com o intuito de iluminá-lo, mas aquele que, ao interpolar os tempos, se coloca à altura de transformá-los, fazendo-os entrar em relação. Ao "citar" o passado — não por arbítrio, mas por uma exigência que lhe é imposta — o artista torna-se capaz de responder às trevas do agora. Como observa Giorgio Agamben, é

como se “a luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder” (Agamben, 2009, p. 72).

A partir dessa perspectiva, a arte não representa nem documenta o passado; ela opera uma reconfiguração temporal, instaurando um campo de fricção entre tempos heterogêneos. É nesse intervalo — entre o que foi vivido/narrado, o que foi silenciado e o que ainda insiste em retornar — que a experiência estética pode produzir uma forma de consciência histórica.

É nesse horizonte que a equipe de criação da instalação *Sonho Azul* passou a compreender a imersão não como um recurso técnico, mas como um dispositivo de ativação temporal e memorial. Ao suspender temporariamente a linearidade do tempo histórico e as hierarquias perceptivas habituais, a imersão cria as condições para uma experiência simultaneamente háptica e cognitiva, capaz de implicar ativamente o sujeito no processo de rememoração.

Janet Murray, em *Hamlet no Holodeck* (2003), oferece uma definição fundamental para esta pesquisa ao conceber a imersão como uma metáfora derivada da experiência física de estar submerso. Tal experiência implica o envolvimento integral do sistema sensorial e cognitivo do sujeito, que passa a habitar uma realidade outra, capaz de capturar completamente sua atenção:

> “Imersão" [– afirma -] é um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água. Buscamos de uma experiência psicologicamente imersiva a mesma impressão que obtemos num mergulho no oceano ou numa piscina: a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial (Murray, 2003, p. 102). [grifos nossos].

Partindo dessa definição, o artista e teórico Dominic Arsenault (2005) propõe uma reformulação que busca maior precisão material. Para Arsenault, a imersão ocorre quando uma camada de dados mediados se sobrepõe de tal modo a uma camada de dados não mediados que acaba por bloquear a percepção desta última. Em outras palavras, a imersão se instala quando a realidade material do mundo deixa de ser percebida como referência principal.

No campo dos jogos digitais, Laura Ermi e Frans Mäyrä (2005) propõem três tipos de imersão: sensorial, baseada em desafios e imaginativa. Arsenault, contudo, revisa esse modelo por considerar que a imersão imaginativa sugere uma postura excessivamente passiva do sujeito, enquanto a imersão baseada em desafios se restringe a contextos específicos dos videogames. A partir disso, o autor reorganiza o esquema em três modalidades: i) imersão sensorial, ii) imersão sistêmica e iii) imersão ficcional.

A imersão sensorial refere-se à estimulação direta dos sentidos, especialmente visão e audição. Telas de grande escala, múltiplas superfícies de projeção e sistemas sonoros intensificados — estéreo, quadrafônicos ou multicanal — podem mascarar o "mundo real" por meio de um desenho audiovisual denso, conduzindo o sujeito a uma outra ambiência perceptiva.

A imersão sistêmica ocorre quando o sujeito adere temporariamente a um sistema mediado de regras que substitui as leis do mundo concreto. Isso se manifesta, por exemplo, quando um jogador de RPG incorpora regras de ataque, defesa ou atributos de personagens, ou quando um espectador analisa um filme a partir de vetores interpretativos específicos, orientados por uma lógica interna que suspende a atenção ao mundo exterior.

Por fim, a imersão ficcional emerge quando o sujeito é absorvido pelo universo narrativo — pela história, pelas personagens e pelo mundo possível que a ficção constrói — estabelecendo com ele uma relação de crença e identificação. O caso paradigmático é o de Dom Quixote, que

combate gigantes que, na realidade, são moinhos de vento, conforme insiste Sancho Panza (Cervantes, 1605). A ficção só opera porque há quem nela acredite, seja uma personagem literária ou o próprio espectador-leitor.

Essas três modalidades de imersão — sensorial, sistêmica e ficcional — não se excluem, podendo operar de forma isolada ou combinada. Quando articuladas, produzem não apenas um deslocamento perceptivo, mas um estado de implicação ativa do sujeito, que passa a habitar temporariamente um outro regime de sensibilidade, regras e crença. É precisamente essa conjugação que permite compreender a imersão como um campo privilegiado para a reativação de memórias históricas silenciadas — questão que será aprofundada a seguir, a partir da análise das estratégias artísticas e performativas mobilizadas na instalação *Sonho Azul*.

4 *SONHO AZUL:* CRIAÇÃO INTERMIDIAL E DIMENSÃO POLÍTICA

A intermidialidade, segundo o pesquisador Claus Cluver (2023), é compreendida pela interrelação ou interação entre as mídias, incluindo as artes como meio operante nesse processo. Já a pesquisadora Irina Rajewsky ressalta a interseção entre mídias, como aponta:

> A intermidialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. "Intermidiático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes). (Rajewsky, 2012, p. 18).

Assim, o conceito medial, entendido como cruzamento de fronteiras, destaca um novo campo de emergência do sentido, indispensável ao percurso de criação colaborativa. A viagem *Sonho Azul* desafiou nossa equipe interdisciplinar – integrando filosofia e performance -, composta de artistas do cinema, do projeto sonoro e de teatro. No contexto desta pesquisa, a intermidialidade não opera como simples justaposição de linguagens, mas como um dispositivo de fricção, no qual o choque entre mídias produz zonas de indeterminação capazes de reativar memórias historicamente neutralizadas. Nesse sentido, a intermidialidade não opera apenas como estratégia estética, mas como um gesto político, ao reinscrever, no corpo do espectador, as lógicas históricas de confinamento, deslocamento compulsório e suspensão de direitos que estruturaram os campos de concentração da seca no Ceará.

O processo criativo se iniciou em novembro de 2024 no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes, ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), e foi apresentado pela primeira vez em 10 de fevereiro de 2025 no Teatro Universitário de Fortaleza.

Fig. 6: Entrega dos Tickets para ingressar na instalação *Sonho Azul*



Fonte: Arquivo dos artistas. Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (TUPA),Fortaleza, 2025

As percepções relativas aos conteúdos abordados nesse processo de criação intermidial possibilitaram um uso alternativo das linguagens em que habitualmente trabalhava cada artista-pesquisador da equipe. O verdadeiro processo consistiu em gestar uma convergência entre teatro, som e cinema capaz de desestabilizar regimes habituais de percepção, produzindo uma experiência temporal fragmentada que resiste à linearidade histórica e à narrativa reconciliadora. As três linguagens artísticas precisaram ser orquestradas em prol de um suporte espacial imersivo, consolidando uma narrativa fronteiriça cujos signos inacabados tecessem memórias do campo de concentração de Senador Pompeu. O espaço preparado com caixas de som, luzes e cadeiras, emulando um trem (mas também um espaço semi vazio e indeterminado da história esquecida), foi a base da atmosfera de um sonho; as pessoas participantes ávidas por estímulos, com o decorrer dos minutos, vão perdendo os referentes sonoros e, no declínio da iluminação, a cena se torna um pesadelo.

A emulação do vagão não remete apenas a um meio de transporte, mas reinscreve corporalmente a lógica de deslocamento compulsório imposta aos flagelados, convertendo o espectador em passageiro de uma história que não escolheu atravessar.

Na elaboração do roteiro, adaptamos as narrativas do campo de concentração de Senador Pompeu (utilizando sons captados por Marcelo Rossas em 2016) na Caminhada da Seca[8]. Essa sonoridade de teor testemunhal, captada como som direto e tratada acusticamente como paisagem sonora, foi retomada na montagem (realizada por Priscila Smiths) com imagens de arquivos visuais e sonoros encontradas ao longo da pesquisa. Em termos de processo dramatúrgico a convocação para uma atividade imersiva foi assumida por um guarda de trem (o ator Renato de Humaitá) que conduzia as pessoas participantes para o espaço de um

[8] O Jornal eletrônico **Portal Regional** lançou uma matéria na última edição da caminhada em 2024 intitulada 42ª Caminhada da Seca em Senador Pompeu Celebra as Almas da Barragem e Reflete sobre a Fraternidade no Semiárido. Disponível em https://portaldenoticiasce.com.br/2024/11/42a-caminhada-da-seca-em-senador-pompeu-celebra-as-almas-da-barragem-e-reflete-sobre-a-fraternidade-no-semiarido.html

vagão numa viagem imaginária de Fortaleza a Senador Pompeu. Ao propor a vivência do espaço imersivo, a obra exige do visitante não apenas um ato de ver, mas uma tomada de posição espectatorial diante daquilo que insiste em permanecer invisível (Didi-Huberman, 2017, p. 12).

Fig. 7: Passageiros já embarcados no *Sonho Azul*



Fonte: Arquivo dos artistas. Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (TUPA), Fortaleza, 2025

Ao ativar fragmentos de memória sem organizá-los em uma narrativa totalizante, a instalação produz uma experiência de exceção sensível que desloca o espectador da posição de observador para a de corpo implicado, preparando o terreno para a análise dos três eixos que estruturam a imersão: som, corpo e montagem audiovisual.

O cruzamento estabelecido no processo criativo possibilitou dar imagens, sons, texturas e atmosferas a elementos imateriais primordiais nas narrativas do campo de concentração do Patu, em Senador Pompeu. Resgatamos memórias de três eventos: as Almas da Barragem, o traslado do trem Fortaleza–Crato e a Caminhada da Seca, manifestação anual de romeiros em memória às almas da barragem. Esses elementos, rearticulados pela intermidialidade, não recompõem uma narrativa

totalizante, mas ativam fragmentos de um passado que insiste em permanecer aberto.

5. A ELABORAÇÃO DA MEMÓRIA

5. 1. Memória e fabulação Crítica

Mais do que resgatar a memória como algo supostamente intacto, este projeto opera a partir do conceito de elaboração. A proposta consistiu em remontar fragmentos das histórias do campo de concentração do Patu a partir das ruínas deixadas por esse dispositivo de violência. Tal processo implicou não apenas a recuperação desses vestígios, mas também a sua fabulação, entendida como uma elaboração da memória capaz de contextualizá-los e reinscrevê-los — ainda que como rastros — em um cenário contemporâneo de debate crítico.

Na investigação histórica preparatória, pensamos que era importante, para consolidar a proposta imersiva *Sonho Azul*, perseguir a ideia do que significavam para nós mesmos esses "currais da fome" associados ao processo violento da sua estruturação. Trabalhamos em equipe primeiro na nossa elaboração da memória, base sobre a que depois a saga iria ser apoiada.

Para gestar o processo coletivo artístico, recorremos à concepção de fabulação crítica proposta por Saidiya Hartman. A autora compreende a "fábula" como os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa (Hartman, 2020, p. 28), em diálogo com a narratologia de Mieke Bal, para quem a fábula consiste em "uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente, causados e experimentados por atores, propiciando a transição de um estado a outro" (Bal apud Hartman, 2020, p. 29).

Nesse sentido, Hartman sugere que, diante da ausência de informações, arquivos e documentos, o método consiste em rearranjar

elementos substitutivos da história apagada, re-apresentando sequências de eventos a partir de histórias divergentes e pontos de vista em disputa, deslocando narrativas autorizadas e imaginando o que poderia ter acontecido, sido dito ou feito. Trata-se de explorar a "transparência das fontes" (Hartman, 2020) enquanto ficções da História hegemônica, materializando a falta de uma história vivida, mas pouco ou raramente narrada.

Trabalhamos dentro da imersão do projeto, os rastros de memória como artefatos que explicam o presente não só como um pertencimento ao passado cearense, mas também como forma de compreensão da história atual, como coloca Cláudia Mesquita:

> Podemos compreender a atual crise democrática como evidência, na sociedade brasileira, da permanência de um histórico de não elaboração de traumas passados. Nesse contexto, o cinema e outros artefatos culturais podem desempenhar papel constitutivo na elaboração e transformação da memória pública, fazendo-se espaço de reflexão sobre o vivido e instrumento contra o negacionismo e o apagamento das memórias de violências passadas (Mesquita, 2018, p. 3).

Para a produção de uma experiência imersiva, elaboramos a memória articulando textos mídias em diálogos temporais: entre passado, presente e futuros. Isso nos levou a conceber o processo apelando à formulação sobre a fantasmagoria e os fantasmas. Segundo Delumeau afirma em "Fantasma", capítulo do seu livro *História do Medo no Ocidente,* podemos acessar várias indicações em que o fantasma se relaciona com aspectos da morte, da violência e do medo, produzindo esse efeito de "temor aos mortos" (Delumeau, 2009, p. 133). Procuramos investigar esse temor pela perspectiva do medo, abordado a partir de uma quebra na estrutura social que opera como criadora do próprio fantasma. A fantasmagoria e o fantasma se integram a um trânsito, produzem um elo, uma passagem, de um lugar ou estado para outro. O autor destaca que na

sociedade ocidental, boa parte dessa passagem foi estabelecida através do cristianismo para o controle regimental por meio da possibilidade de salvação, como aponta Delumeau, "o purgatório tornou-se o grande reservatório de fantasmas [...] dando-lhe uma significação moral" (Delumeau, 2009, p.138).

No nosso processo o fantasma emerge na evocação das romarias realizadas anualmente na região, a Caminhada das Almas da Barragem de Patú. Também na identificação do sintoma da ausência de arquivos, que sustentem a construção narrativa e imagética. Pois percebemos que a história de violência recai na imagem das pessoas violentadas e não há registros da monstruosidade dos efetores. Os corpos submetidos fotografados, as manchetes pousadas dos retirantes, carregam a monstruosidade da que foram vítimas, liberando o Estado, agente da violência, do julgamento histórico, político e social.

Assim, os arquivos nos conduzem à figura do fantasma como retorno daquilo que existiu em outro tempo. Sua ausência não opera como vazio, mas como uma forma de presença: daquilo que foi ou esteve. O fantasma é a ressurgência do que já existiu e, por isso, retorna, produzindo uma fenda temporal. Na pesquisa, a fantasmagoria operou esse retorno — materializado na proposta imersiva *Sonho Azul* — como construção narrativa e imagética a partir da ausência de arquivos da violência, instaurando o paradoxo daquilo que "deixa sua marca por estar lá e não estar lá ao mesmo tempo" (Gordon, 2008, p. 6).

5. 2. Rastros, ruínas e a ausência de arquivos

Adotamos nesta pesquisa uma abordagem qualitativa que combina uma pesquisa teórica, análise de arquivos sonoros e audiovisuais e investigação prática, por meio da criação de uma performance imersiva com instalação sonora e audiovisual denominada *Sonho Azul*. A proposta metodológica baseia-se na intersecção entre arte, história e memória, explorando como a imersão e a intermidialidade podem atuar no resgate de narrativas historicamente apagadas.

Na fase de pré-produção da obra *Sonho Azul* (2025), realizamos uma curadoria a partir da pesquisas em livros, arquivos públicos, textos acadêmicos, jornais da época, filmes, obras artísticas e registros sonoros sobre os campos de concentração do Ceará. Em seguida, foi estruturado um roteiro dividido em três atos, cada um com elementos intermidiais sonoros, visuais e performáticos, visando contribuir para a construção da experiência imersiva.

Na recepção do público, o primeiro ato se inicia com a distribuição de bilhetes de passagens, semelhantes aos utilizados no trem Sonho Azul que circulava no trajeto Fortaleza - Recife - Fortaleza. Construímos, esteticamente, um elo de ligação entre o bilhete do luxuoso trem da linha Expresso Asa Branca, de 1975 (Alves; Lima, 2018), com o trem que levara os *flagelados* da seca até o campo do Patu, pois ambos ocuparam a mesma malha ferroviária.

Fig. 8. Ingresso à Instalação *Sonho Azul* (Fortaleza, 2025)



Fonte: Acervo Pessoal/Hamilton Pereira

A mediação do público ocorreu no espaço externo das instalações do Teatro Universitário de Fortaleza, onde um ator, caracterizado como vendedor de bilhetes, vestindo paletó preto, calça, sapatos e boina, interage com o público. Cada espectador recebe um ingresso e é conduzido para o interior da sala imersiva, um ambiente que simula um vagão de trem. Ao entrar, os participantes encontram cadeiras enfileiradas, remetendo à disposição dos assentos. No piso, diversos alto-falantes posicionados entre as fileiras. Em um dos cantos da sala, uma maleta e, no

centro, uma carcaça de cabeça de animal, ambas iluminadas por uma luz azul, compõem a cenografia. Nesse primeiro ato, os elementos sonoros e a iluminação buscam provocar sensações de relaxamento e conforto.

Após a entrada de todos os participantes, o ator fecha a porta da sala, tranca-a e, a partir desse ponto, inicia-se a transição para o segundo ato. Uma voz soa nos alto falante dizendo: - "*Sejam bem-vindos as acomodações do Trem Sonho Azul: Um lugar para passar o resto de suas vidas*" -. As luzes azuis se transformam em vermelhas e os sons que eram relaxantes, ficam progressivamente mais incisivos e angustiantes. O ator não atua, não interage mais, fica em pé de forma imóvel.

Após cinco minutos de escuta da paisagem sonora que traz sons cada vez mais incômodos, no *crescendo* do volume, a sala fica silenciosa e inicia-se o terceiro ato. O ator abre uma cortina e revela um espaço e faz um gesto para o público se direcionar para essa outra sala. É um ambiente contíguo, mais apertado, o olhar do público é captado por uma montagem audiovisual com matérias de jornais da época, cujo olhar é o olhar hegemônico, que mostra o horror no corpo dos retirantes da seca, como se eles mesmos fossem os monstros.

Fig. 9. Instalação Imersiva *Sonho Azul* (Fortaleza, 2025)



Fonte: Foto Aleixo. Arquivo da Equipe. Diário de Campo.

A obra *Sonho Azul* utilizou da imersão de maneira estratégica para envolver o público tanto sensorial quanto emocionalmente. Na primeira sala as pessoas participantes são retirantes conduzidos ao currais da fome. Na segunda sala emerge o olhar de uma história oficial que objetiva esses retirantes da saga como detentores do horror e da violência do Estado. Essa virada espacial explicita como o regime de imagens produzido pelo Estado e pela imprensa desloca a violência estrutural para os corpos das vítimas, convertendo sofrimento em espetáculo e eximindo os agentes da política de confinamento de qualquer responsabilização histórica. A imersão sensorial explorada pelo projeto de som e pela luz da instalação, permitiu adentrar num campo de percepção do público, experimentar-se como um coletivo "isolado" do mundo exterior. Em diálogo com as categorias de imersão propostas por Laura Ermi e Frans Mäyrä (2005), a imersão sistêmica ocorreu com o reforço das regras da realidade recriadas por elementos como: a presença do vendedor de bilhetes, as cadeiras enfileiradas como em um vagão de trem. Já a imersão ficcional ocorreu com o enredo de um momento histórico traumático, incentivando a construção imaginativa da experiência pelo público. E a intermidialidade em *Sonho Azul* se concretiza na interseção entre teatro, som e audiovisual, criando climas diversos em uma obra híbrida com o propósito de potenciar sua carga expressiva. A experiência proposta por *Sonho Azul* se estruturou em três eixos principais, o som, o corpo performático e a montagem audiovisual, cada linguagem contribuindo para a experiência sensorial e reflexiva, buscando tencionar criticamente as fronteiras entre o presente e o passado, e discutindo as memórias e seus arquivos hegemônicos. O processo nos fez refletir sobre esses três eixos que partilhamos a seguir

5. 3. Três eixos da imersão: som, corpo e montagem audiovisual

5. 3. 1. Reflexões sobre o projeto sonoro em *Sonho Azul*

Como foi mencionado, a parte sonora da obra foi idealizada para que, em conjunto com os outros elementos como espaços, corpo, luzes,

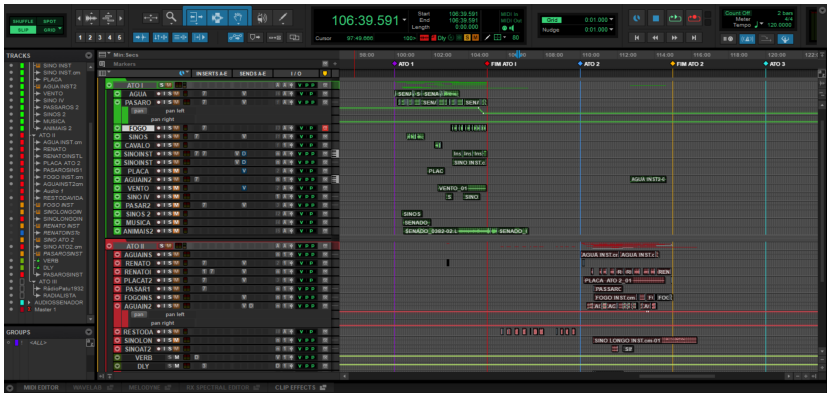
cenografia, projeção, conduzisse uma narrativa sensorial ao longo de três atos. Nesta seção, descreveremos o processo criativo do desenho sonoro e como a disposição dos alto-falantes ajudou a compor a cenografia.

Para realizar a composição do projeto de som utilizamos registros sonoros que haviam sido gravados em Senador Pompeu para um documentário sobre os campos no Ceará. Embora o documentário nunca tenha sido finalizado, seus registros sonoros foram reativados e serviram de matéria-prima da paisagem acústica da obra. Inicialmente, realizamos uma decupagem dos registros sonoros, que, somados, totalizavam mais de 100 horas de material bruto. Em seguida, iniciamos a composição do desenho de som do primeiro ato com o propósito de provocar relaxamento e conforto. Iniciamos com o som de água, seguido por sons de vento e sons que remetem a diversos animais do sertão. Durante a mixagem, realizamos a panoramização dos elementos acústicos, organizando-os para que os sons dos animais se deslocassem do fundo da sala para frente do ambiente.[9]

Na metade em diante do primeiro ato, os sons ficaram um pouco mais estranhos, sem referência a fontes conhecidas, mas ainda com o intuito de provocar no público certo relaxamento. O som da água foi substituído pelo som de fogo, a maioria dos animais não se encontra mais lá, e o som predominante era dos ecos dos sinos das vacas que foram *sampleados* (processo de amostragem) e transformados em um instrumento virtual, ou seja, foram digitalizados e mapeados, permitindo a sua manipulação em diferentes tonalidades e intensidades. Dessa forma, foi possível tocar o sino da vaca como se fosse um instrumento musical. Os som dos sinos ecoavam de um lado para o outro da sala, criando uma atmosfera de estranhamento crescente, preparando o público para o segundo ato.

[9] Durante a performance no espaço imersivo, as caixas de som estavam atrás das coxias.

Fig. 10: Tela da sessão do software *Pro Tools*



Fonte: Arquivo dos Pesquisadores. Diário de Campo.

O segundo ato começa com a frase gravada: "Sejam bem-vindos às acomodações do trem Sonho Azul: Um lugar para passar o resto de suas vidas". Quase todos os sons neste momento da performance são os mesmos que fizeram parte do primeiro ato: água, vento, fogo e animais, mas todos passaram pelo mesmo processo do sino da vaca ao serem transformados em instrumentos virtuais para poderem ser "tocados". No segundo ato, os elementos sonoros foram ralentados e com frequências bem mais graves, possibilitando criar uma sensação crescente de desconforto. O som da água, agora bem mais grave, foi executado com diversas repetições e com timbre ruidoso para remeter ao som de um trem aumentando a sua velocidade. A voz que inicialmente deu o aviso de boas-vindas, também vai ficando mais lenta e mais grave a ponto de não ser percebida como uma voz, mas sim, como um fantasma. O único som que não foi manipulado no segundo ato foi a gravação da placa do cemitério de Senador Pompeu que emite um som ao se mexer com o vento. Após um ápice de ruído, o segundo ato termina desfigurando os elementos sonoros até o silêncio.

O som do terceiro ato traz a simulação de uma rádio que intercala um locutor narrando notícias da época com sons da música "*Puttin' on the ritz*", de Irving Berlin. O intuito é contrastar o horror vivido na época dos

campos de concentração do Ceará com a euforia da *Belle Époque* da burguesia de Fortaleza.

Essa progressão sonora foi potencializada pela disposição espacial dos alto-falantes no ambiente. Nos dois primeiros atos, o som era reproduzido por oito alto-falantes dispostos no centro do ambiente seguindo do começo até o fim do comprimento da sala. Perto do final, colocamos uma bifurcação na linha dos alto-falantes em direção a uma sala escondida atrás da cortina. Os alto-falantes remetiam um trilho de trem com uma encruzilhada levando todos os sons do começo do percurso para essa sala atrás da cortina. No terceiro ato, somente um alto-falante logo à frente da projeção reproduzia o som da rádio simulada. Foi o projeto sonoro, mais do que a visualidade, que interagiu como uma performance háptica com as pessoas, guiando-as na viagem, ao ponto de se produzir uma ilusão de movimento. O projeto sonoro opera, assim, não como acompanhamento narrativo, mas como um arquivo sensível, capaz de ativar memórias não representacionais no corpo do espectador.

5. 3. 2 Reflexões sobre o corpo no processo imersivo

Nesta seção observamos que o foco passa do dispositivo sonoro para o corpo como mediador da experiência. No primeiro ato, o ator aguarda a chegada do público trajado de um paletó e calças pretas, uma sandália de couro, uma boina escura e um relógio de metal de pulso. Em seu bolso estão alguns exemplares do bilhete do trem, o que garantia a entrada dos passageiros no vagão de trem. Ele amavelmente distribui os bilhetes e pede que entrem, cada um por vez, direcionando onde cada passageiro deve se sentar. O público é guiado pela dramaturgia na presença de um ator que depois os ignora, como se já não fossem mais importantes. A partir daí a imersão inicia. O corpo em cena, no experimento narrado, traz as vivências do ator Renato de Humaitá, artista de Senador Pompeu, residente deste município e conhecedor nativo das histórias e estórias do campo de concentração do Patu. A pesquisa de Renato vem questionando como se inventa a memória; e, sendo este o mecanismo que possibilita o

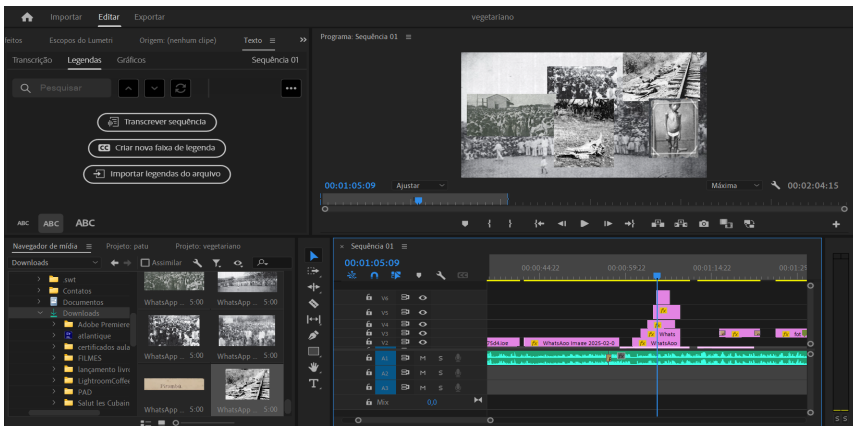
teatro de dar voz e imagem às pessoas sem identidade, busca colocá-lo em cena para materializar rastros dos que morreram de fome e sede no campo do Patu. Assim, o artista declara reconfigurar as memórias, sob um olhar teatral, dando um novo sentido ético às memórias de sofrimento, denunciando toda a malevolência dessas políticas estaduais naturalizadas e nunca julgadas.

Neste experimento, a relevância que o ator/pesquisador traz para a construção imersiva parte de um processo auto etnográfico, emprestando seu corpo carregado de memórias em diálogo com o público, experimentando também a imersão. Ao desenvolver sua performance, o corpo do ator reage aos estímulos de sons e luzes da imersão, propostos pela equipe. Contudo, a encenação não faz desses materiais um memorial, mas uma oportunidade de performar, repetir para elaborar e retraçar o passado a partir do presente.

5. 3. 3. Sobre a montagem audiovisual

O processo de montagem audiovisual buscou se aproximar de uma projeção dentro da instalação. Em termos de intermidialidade, a transmissão de um signo se deu a partir de correspondências que incorporavam outros textos-mídia. Coletamos vestígios de materiais de arquivo como: fotografias, manchetes de jornais da época, bilhetes de trem, mapas, entre outros objetos.

Fig. 11: Tela Software Adobe Premiere durante a montagem audiovisual de *Sonho Azul*



Fonte: Arquivo dos Pesquisadores

A relação objetal se manifestava também a partir de uma ideia de corpo espectral, presente na construção de relações entre o material bruto e o trabalho de elaboração dessa memória. Após a coleta dos materiais, buscamos trabalhar com os sons que tínhamos do território de Senador Pompeu, tanto dos dias de Romaria das Almas da Barragem, quanto dos demais dias no território. O som operava em correspondência com os arquivos coletados entre materiais históricos do campo de concentração de Patu. O processo enfatizou não só as imagens, mas também aquilo que sem possuir enunciados históricos, estava contido no extracampo, produzindo uma experiência crítica desde o contemporâneo. Manipulamos as imagens criando movimento de aproximação e distância, sobreposições, tencionando o olhar do público já em pé numa pequena sala ressignificando o momento anterior (sentados no vagão), contextualizando o processo histórico da própria instalação.

O vídeo foi concebido dentro do processo de montagem no programa Adobe Premiere. Foram realizados alguns cortes e exibidos coletivamente. Discutíamos a relação de correspondência entre as outras mídias e o que poderia ser trabalhado. Assim foram feitas algumas versões até chegarmos na versão final.

A construção narrativa do vídeo se fez através do processo de montagem, a partir dos conceitos de Sergei Eisenstein (2002); aplicando a noção de tempo, ritmo, sons, silêncios, linhas visíveis e invisíveis. Sem seguir uma ordem linear da história, foram as próprias imagens que desenharam o tempo na *timeline* do programa de edição.

Fig. 12: Projeção no camarim desfecho da Instalação Imersiva *Sonho Azul*



Fonte: Foto cedida por Nilo Rivas, 10 de fev. de 2025.

A montagem não busca restituir uma verdade histórica perdida, mas expor o trabalho de construção da memória, tornando visíveis seus cortes, lacunas e escolhas.

Por fim, os três eixos aqui analisados — som, corpo e montagem audiovisual — convergem no último espaço da instalação, o camarim, que opera como dispositivo de síntese da experiência imersiva. Na apreciação crítica dos nossos processos de criação, buscamos mapear no movimento do vídeo, a relação fantasmagórica presente nos processos de cinesia, identificando subjetivamente os fantasmas que emergiram nos nossos próprios processos. Pensamos o vídeo, dentro da instalação, como dispositivo complementar da imersão, recorrendo ao objeto cênico do camarim, como um lugar intermedial, espaço de alegoria, de fabricação de imagens, de maquiagem, de personagens e de fantasmas. O camarim, último dentro do trajeto programado para a imersão *Sonho Azul*, traz a

sensação ao espectador de um isolamento em conexão com a montagem da obra, através do acesso ao dispositivo audiovisual cujas imagens já não podem ser associadas a verdades dadas, históricas, mas a um trabalhoso processo de construção de memórias coletivas da violência no Ceará.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MEMÓRIA COMO TRAVESSIA

> A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é a regra. Walter Benjamin (2012, p. 225)

Este trabalho partiu da articulação entre memória, violência e esquecimento como arena de problematização. Mais do que oferecer respostas conclusivas, a análise buscou situar essas questões no interior de práticas artísticas universitárias contemporâneas que operam no limiar entre arquivo, corpo e performance, entendidas aqui como práxis sensível e crítica capaz de tensionar as fantasmagorias do progresso e as políticas de neutralização do passado (Benjamin, 2009).

Nesse horizonte, e em diálogo com as reflexões de G. Agamben sobre o regime de exceção como estrutura permanente da modernidade política, *Sonho Azul* não se apresenta como uma leitura totalizante da violência histórica, mas como um gesto situado de elaboração crítica de um passado que permanece ainda em disputa. A instalação reinscreve, no campo da experiência estética, a exposição sistemática de determinadas vidas à captura, ao confinamento e à morte, aproximando-se da noção de necropolítica (Mbembe, 2016), no contexto histórico e territorial do Ceará.

Ao longo do processo de criação procurou-se manter diálogo com pesquisas, iniciativas locais e ações coletivas que vêm contribuindo para a visibilização dos campos de concentração da seca de 1932. Longe de se configurar como gesto inaugural, *Sonho Azul* se insere nas práxis já existentes de produção de memória, reconhecendo-o e tensionando-o a

partir de uma estratégia estética que desloca a memória do regime exclusivamente documental para o domínio da experiência sensorial e performativa. O apagamento histórico, nessa perspectiva, não é compreendido como ausência pura, mas como resultado de operações políticas e discursivas que definem aquilo que pode ou não ser lembrado.

A instalação opera sobre o arquivo não como repositório estável de verdades, mas como campo fragmentário atravessado por lacunas, restos e silêncios. Ao mobilizar materiais incompletos, memória oral e vestígios documentais, *Sonho Azul* evidencia tanto o que foi preservado quanto aquilo que foi sistematicamente excluído dos registros oficiais. O arquivo emerge, assim, como prática crítica e processual, capaz de ativar um movimento de elaboração — no sentido freudiano do trabalho do trauma — que não visa reconciliar o passado, mas expor suas fraturas, continuidades e retornos.

Nesse percurso, destaca-se o sonoro que assume papel central ao instaurar uma escuta háptica que atravessa o corpo do espectador, deslocando o som de uma função ilustrativa para um operador de *travessia temporal*. A espacialização sonora e a manipulação de registros captados no território produzem atmosferas que permitem acessar a memória não como representação, mas como experiência afetiva e política, reinscrevendo no presente os efeitos sensíveis de um passado não elaborado.

A performance, por sua vez, inscreve o corpo como lugar privilegiado da transmissão da memória. A presença do ator (Renato), atravessada por uma dimensão territorial e auto etnográfica, não busca representar o passado, mas colocá-lo em relação com o agora por meio da repetição performativa como gesto de elaboração. O corpo em cena atua como mediador ético da imersão, reinscrevendo rastros de histórias silenciadas sem fixá-las em forma de memorial, mantendo-as abertas à escuta e à reflexão crítica.

Por fim, a montagem audiovisual, articulada ao espaço do camarim, funciona como dispositivo de síntese intermedial da experiência imersiva.

Operando com fragmentação, sobreposições, ritmos e silêncios, o vídeo instaura um espaço liminar no qual a memória assume uma dimensão fantasmagórica, em consonância com a lógica do retorno do reprimido e com a persistência dos traumas históricos não elaborados. O camarim, enquanto lugar de passagem, fabricação de imagens e de fantasmas, afirma a memória como travessia: um processo instável, coletivo e em permanente construção.

Assim, *Sonho Azul* contribui para o campo das artes e da pesquisa-criação ao propor uma experiência estética especulativa que, em diálogo com iniciativas já existentes, reforça o papel da arte como prática de escuta, mediação e elaboração crítica das continuidades da violência, do regime de exceção e da gestão necropolítica das vidas, afirmando a memória não como encerramento do passado, mas como tarefa ética do presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de I. D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de H. Burigo. Belo Horizonte: UFMG; Humanitas, 2004.

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

AGAMBEN, Giorgio. Sobre os limites da violência. Trad. de Diego Cervelin. **Sopro,** v. 79, p. 2-16, out. 2012.

ALVES, Pedro; LIMA, Nicole. Trem Sonho Azul: as memórias das luxuosas viagens de trem entre Fortaleza e Recife. **Jornal Metrofor**, 23 abr. 2018. Disponível em: https://www.metrofor.ce.gov.br/2018/04/23/trem-sonho-azul-as-memorias-das-luxuosas-viagens-de-trem-entre-fortaleza-e-recife/. Acesso em: 26 fev. 2025.

ALVES, Valdecy. **Preservar o patrimônio histórico**, uma necessidade. [S. l.: s. n.], s. d. Disponível em: https://valdecyalves.blogspot.com/2010/11/campo-de-concentracao-de-senador-pompeu.html Acesso em: 3 mar. 2025.

AMORIN, Jessica. Apagados da história oficial, campos de concentração da seca de 1932 estão marcados na memória popular. **Marco Zero**, 20 maio 2022. Disponível em: https://marcozero.org/campos-de-concentracao-ceara-seca-de-1932/. Acesso em: 1 mar. 2025.

ANDRADE, Priscila; ÉRIKLES, Renato; FREIRE FILHO, Marcelo. **Sonho Azul**: instalação imersiva. Fortaleza: Teatro Universitário da UFC, 10 fev. 2025. Vídeo (12 min 07 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGPC0RRqw9o. Acesso em: 3 mar. 2025.

ARAÚJO, Antônia Alcimara Paula de. **Campos De Concentração das secas no Brasil e a política eugenista**: biopoder, biopolítica, racismo de estado e exclusão social. 1. ed. Fortaleza: Ed. da Autora, 2021. Disponível em: www.amazon.com.br. Acesso em: 5 out. 2024.

ARSENAULT, Dominic. Darkwaters: Spotlight on immersion. **6th Annual European GAME-ON Conference**, Leicester, UK, 2005.

BAL, Mieke. **Narratology:** Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

BARBOSA, Joaquim. Exilados da Seca. [Entrevista concedida a] LOPES, Didio. **Plenário do Ceará**, Fortaleza, 26. ed., dez. 2021, p. 8.

BELIK, Laura. Campos de concentração no Ceará (1915, 1932): Histórias apagadas do processo de urbanização de Fortaleza. **Anais XX Encontro Nacional ANPUR**, Belém, 2023. Disponível em: https://anpur.org.br/wp-content/uploads/2023/05/st06-13.pdf Acesso em 12 de out. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Escritos escolhidos. Organização de Willi Bolle. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1995, p. 160-175.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I:** magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CEARÁ. Secretaria de Cultura do Estado. **Sítio Histórico do Patu**: Instrução de Tombamento. Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória. Fortaleza, 2022.

CLUVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 8–23, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493. Acesso em: 25 fev. 2025.

COELHO, I. V. Herança material e simbólica dos campos de concentração no Ceará. **Revista Eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ**, São João del Rei, p. 251-267, dez. 2021.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIEGUÉZ, Ileana. Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 213–235, abr. 2023.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

ERMI, L.; MAYRA, F. Fundamental Components of the Gameplay Experience: **Analysing Immersion**. [S. l.: s. n.], 2005.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. São Paulo: Zahar, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (1914). In: **Obras Completas,** Vol. 10: observações sobre um caso de neurose obsessiva ("O Homem dos Ratos") e outros textos. Trad. de P. César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146-275.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. Fortaleza: BNB S.A, 1979.

GORDON, Avery. **Ghostly matters**: haunting and the sociological imagination. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução de F. Silva Sousa. Revista **Eco-Pós**, v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf. Acesso em: 3 fev. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual: reflexões sobre o curta Filosofias do corpo no Cariri. In: MONTEIRO, Solange A. (org.). **Cultura, Resistência e Diferenciação Social**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. Disponível em: https://atenaeditora.com.br/catalogo/post/etica-do-encontro-a-partir-da-pesquisa-audiovisual-reflexoes-sobre-o-curta-filosofias-do-corpo-no-cariri Acesso em: 2 fev. 2025.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.** Durham: Duke University Press, 2000.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESQUITA, Cláudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. **E-Compós**, v. 26, 2021. DOI: 10.30962/ec.2463. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2463 . Acesso em: 25 fev. 2025.

MONTENEGRO, Nara R. **A cultura física e suas manifestações no litoral de Fortaleza** (1925-1946): novos modos de se educar e de se divertir. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2001.

NEVES, Frederico de Castro. A seca na história do Ceará. In: SOUZA, Simone de (org.). **Uma nova história do Ceará**. 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2015, p. 76-102.

NEVES, Frederico de Castro. **Curral dos Bárbaros**: os Campos de Concentração no Ceará (1915 e 1932). Revista Brasileira de História, v. 15, n. 29, p. 93-122, 1995.

PINHEIRO NETO, Armando. **De curral da fome a campo santo**: o campo de concentração de retirantes na seca de 1915 em Fortaleza. 2014. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação". In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RÉRISSON, Máximo. Levantamento técnico do Sítio Histórico do Patu como contribuição extensionista. In: **Anais do Encontro Nacional da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

(Enanparq), 8., 2024, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2024. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/enanparq8/823250-levantamento-tecnico-do-sitio-historico-do-patu-como-contribuicao-extensionista-para-a-patrimonializacao-dos-camp Acesso em: 1 set. 2024.

RIOS, Kênia Sousa. **Isolamento e poder**: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

RIOS, Kênia Sousa. A cidade do sol à sombra do flagelo. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 19, 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10876 Acesso em: 1 ago. 2025.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. de V. Ribeiro e L. Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHMITT, Carl. **Teología política** I. In: AGUILAR, H. Carl Schmitt, teólogo de la política. México: Fondo de Cultura Econômica, 2004.

SOREL, Georges. **Reflexões sobre a violência**. Trad. de P. Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NO ARCHIVE WILL RESTORE US. FROM THE HAUNTED ARCHIVE TO THE EMBODIED ARCHIVE IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICES

Gaia Ginevra Giorgi[1]
Universidade IUAV de Veneza

Giada Cippollone[2]
Universidade IUAV de Veneza

1. INTRODUCTION

In this paper, I examine how hauntological practices and haunting methodologies serve as generative and performative tools for rethinking the relationships between archives, memory, collective heritage and performance. Grounded in interdisciplinary perspectives—especially from Performance Studies, Sound Studies, Vocal Studies and Philosophy—I approach the topic from the standpoint of a Southern European performance artist and artistic researcher. My work as a precarious worker within the arts and cultural sector informs the theoretical inquiry, drawing attention to the marginalization and the silencing of certain voices, of the stories of places where archives often fail to survive—because there are no victors' narratives to tell them—but ghosts certainly do.

---

[1] Independent artist and researcher who works in the fields of performing arts and sound art. He obtained a Degree in Philosophy at the University of Turin, a master's degree in *Theater and Performing Arts* at the IUAV University of Venice, and a certificate for the Higher Education Course in Malagola: School of Vocality and Center for International Studies on the Voice of Rávena.

[2] Assistant Professor (RTD-A) at the Iuav University of Venice. She was a Researcher and Adjunct Professor at the University of Pavia, where she obtained her doctorate in 2019. She is a member of the research teams of the ERC INCOMMON project.

This research reflects on the embodied nature of haunting, which, as Avery Gordon suggests in *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), "makes us act differently". Haunting, in this sense, operates as a catalyst for engagement with both intangible traces of history and the specters of collective memory. Performance, with its non-linear temporality and fragmented structure, provides an apt framework for manifesting these spectral traces, inviting exploration of the complex affective ties between the past and the present.

The first section of this paper outlines the theoretical framework of haunting and its relationship to performance, with a specific focus on sound and voice practices. This framework serves to situate performance as a site for the manifestation of memory, nostalgia, and affect, suggesting that the performative act is not only a way of re-creating history but of engaging with what remains beyond visibility. The second section, focusing on my recent work *Haunted* (Gaia Ginevra Giorgi, 2024), explores the ways in which the performative engagement with an archival radio recording—damaged by a flood in 1994—becomes a form of haunting. By embracing rather than repairing the damaged archive, the performance reactivates it through a process of spectral re-emergence. The final section considers my ongoing collaboration with the Phonogrammarchiv in Vienna, investigating how embodied archives can reshape contemporary performance. This project reflects on how the body, as an archive, carries with it the immaterial traces of our collective heritage, inviting reflection on the transformative potential of embodied performance to bring archives to life on stage.

Through these interconnected lines of inquiry, this paper highlights how performance can serve as a site of reimagined histories and collective memory, offering new pathways for thinking about the relationship between the past and the present within the field of Performance Studies.

2. HAUNTOLOGY, TIME OUT OF JOIN, AND THE MATERIALITY OF GHOSTS

2.1 Hauntological Trajectories

The concept of "hauntology" originates from Jacques Derrida's *Specters of Marx*, a work in which the philosopher interrogates the spectral dimensions embedded within Marx's analyses. These specters—constitutive yet elusive forces—inhabit the structural conditions that enable capitalism's persistence and are, in Derrida's formulation, susceptible to processes of exorcism. As a term, hauntology fuses "haunting" and "ontology," thereby signifying a departure from the metaphysical assumptions of presence and being, redirecting focus toward a temporality that is dislocated, or as Hamlet articulates, "out of joint." This time-space is one of unresolved presences: entities neither fully absent nor entirely manifest, whose effects reverberate across historical and material conditions. Within Derrida's framework, these spectral manifestations encompass both the latent, invisible mechanisms that stabilize capitalist structures and the ever-looming possibility of communism, the very "specter haunting Europe." In the contemporary landscape, these spectral modalities of exploitation and systemic oppression have multiplied, demanding recognition not merely in ideological abstraction but as forces materially inscribed upon bodies.

The question thus arises: what significance does an ostensibly theoretical discourse on spectrality hold within contemporary socio-political configurations? Marx's proposition of emancipation through an exorcism—a final purging of capital's spectrality—proves inadequate under present conditions, and even Derrida's nuanced reconceptualization fails to fully capture the indeterminacies that haunt contemporary existence. Nonetheless, these theoretical interventions generate productive tensions that continue to inform critical thought. Marx's preoccupation with ghosts pervades his oeuvre, manifesting in his analyses of commodity fetishism and the mystifications intrinsic to

capital's operation, as well as in his efforts to dispel the lingering phantoms of Religion, Monarchy, and the State. Yet, crucially, Marx also regards the specter as a figure of political potential, an entity whose arrival is both feared and desired. This dialectic of spectral necessity and rejection situates ghosts at the core of his theoretical project, underscoring a fundamental dynamic within hauntological inquiry: haunting as simultaneously a structural phenomenon and an affective force. Whereas Marx foregrounds its structural dimensions, Avery Gordon, by contrast, emphasizes how encounters with spectrality at an individual level illuminate broader socio-political realities.

This insight necessitates a recalibration of perception, an attunement to spectral materiality that disrupts linear notions of time. The past, rather than a closed historical moment, remains immanent within the present, while the future is not simply deferred but exerts an anticipatory force. No exorcism, whether theoretical or political, can fully expunge these spectral traces. What, then, constitutes an exorcism? Who enacts it? What is the ontology of the body subjected to purification, and how is it reintegrated post-ritual? Who assumes responsibility for the residual effects of such a process? These are the questions that Marx and Derrida, when reframed through a contemporary lens, must confront. The inadequacy of conventional methodologies in addressing spectrality invites a reconsideration of foundational epistemological premises: to what extent can established conceptual apparatuses dismantle the very structures they presuppose?

Derrida's analysis, as is characteristic of his oeuvre, exceeds its own theoretical parameters, generating conceptual ripples that persist beyond its immediate historical and philosophical context. The work of Walter Benjamin, particularly his notion of "profane illumination" and his insistence on the dynamic interaction between past and present, profoundly shapes contemporary hauntological discourse. Figures such as Karen Barad, Avery Gordon, and Mark Fisher extend and transform hauntology's scope, reframing its concerns through a variety of disciplinary lenses. Barad's engagement with hauntology, for instance,

situates it within the domain of quantum mechanics, arguing that the very fabric of physical reality exhibits spectral characteristics. In *Entanglement, Quantum Mechanics, and Hauntological Heritages*, Barad employs a diffractive methodology to interrogate the ontological implications of quantum entanglement, asserting that materiality itself is not a static given but is constituted through intra-active processes. In this framework, existence is not reducible to discrete entities in fixed spatiotemporal coordinates but is instead entangled across time and space.

This reconceptualization of materiality as inherently queer and spectral necessitates a reassessment of ontological assumptions. Schrödinger's formulation of quantum entanglement, initially confined to physics, is recontextualized within Barad's philosophical and political lexicon, preserving its theoretical rigor while expanding its applicability. Entanglement, within this schema, denotes an ontological condition of correlation, interdependency, and mutual implication across spatial and temporal distances. This conceptualization aligns with hauntology's assertion that material reality is permeated by spectral traces, disruptions that trouble the presumed continuity of presence.

Equally significant is Barad's notion of intra-activity, wherein the prefix "intra" signals an emphasis on relationality as an ontological condition. Unlike conventional notions of interaction, which presuppose discrete entities engaging in external relations, intra-activity foregrounds the constitutive entanglement of phenomena. Within this framework, time is not a linear sequence but an entangled field of differential relations. The implication is clear: at the level of matter itself, causality is destabilized, and temporality resists univocal determination.

The ghost, in this context, assumes a paradoxical materiality—heterogeneous, elusive, and resistant to ontological closure. This is not merely a theoretical abstraction but a recognition of the fundamental entanglement of being. There exists no vantage point

external to this fabric, no privileged subject- position from which to survey reality as an autonomous observer. The epistemic stance that presumes such detachment, characteristic of classical metaphysics, is precisely what spectrality disrupts. Ghosts, by their very nature, signify what dominant epistemologies occlude: the persistent remainder, the unresolved problem that continues to exert its force. They manifest within moments of epistemic rupture and ontological uncertainty, signaling the necessity of confronting what resists assimilation into established paradigms. In this light, the spectral is not an anomaly but a constitutive feature of reality itself. The question thus becomes: what are the material compositions of our ghosts? Learning to inhabit spectrality, rather than seeking to expunge it, is the imperative that follows.

So, what happens if we don't take time for granted? Talking about ghosts is talking about time.

Time and space do not exist as something given – predetermined and unaffected – outside of phenomena; they are intra-actively produced in spatiotemporal materializations.

So, what might happen when the possible iterations of something unresolved speak to us as a "coexisting multiplicity of entangled relations of past-present-future-here-there"?

What happens when these queer and ghostly matters constitute the phenomena of the world? (Primultini, *Materie fantasma. Tre conversazioni Haunting e metodologie performative*, 2024, p. 9)

And again, to quote Laura Tripaldi's *Ectoplasm Feminism (Nero, 2014). Notes on the materiality of ghosts* (Nero, 2014):

What material are ghosts made of? We are used to imagining them as incorporeal beings, they float in mid-air, disappear at will, and pass through concrete walls. The ghost's incorporeality, however, is not what makes it frightening. That is, instead, the only thing that makes its horror tolerable. The ghost's transformation into a disembodied hologram is a defense mechanism. Its complete estrangement from the body spares us

from the possibility of contamination, it protects us from the realization that our flesh, too, could be a festering nest of restless shadows. I would like to invite you to rethink the question of the materiality of the ghost, to imagine what it might mean for a ghost to have a body, and for a body to be ghostly. I ask you not to think of this question in terms of haunting or possession. There are no holy or demonic spirits here, invading the quiet container of the body. My proposal, instead, requires a more challenging and more disturbing leap of imagination, what if flesh itself were the ghost?

2.2 Sonic Hauntology: Echoes, Disruptions, and the Materiality of Memory

Building on Derrida's concept of hauntology, Mark Fisher reconfigures it within a sonic dimension, establishing a connection that has since gained critical prominence. In *Specters of Marx*, subtitled *The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Derrida originally introduced hauntology as an alternative to ontology, proposing a framework not predicated upon the self- evidence of presence but rather on absence and untimeliness. Hauntology disrupts the linear temporality of past-present-future, instead envisaging a fractured temporality—what Derrida, drawing from Shakespeare's *Hamlet*, characterizes as *out of joint*, dislocated, or, in one of Derrida's preferred translations, *out of kilter* (*fuori di sesto*). The spectral operates through a peculiar mode of visibility, oscillating between a friendly apparition and a disruptive interrogation, manifesting either as the fragmented return of a historical singularity (such as the father in *Hamlet*) or as the deferred realization of an unrealized promise (such as communism in Marxist thought).

Fisher extends this theoretical framework to diagnose the persistence of the virtual as a defining characteristic of hauntology. He delineates two key trajectories: first, the spectral efficacy of that which is

no longer but continues to exert influence in virtual form; second, the virtual effectiveness of that which has not yet materialized but is nonetheless already active. While Derrida formulated his hauntological inquiry in the wake of the Soviet collapse and the subsequent acceleration of neoliberal hegemony, Fisher, writing over a decade later, grapples with the perceived impossibility of any viable alternative to capitalism. In the era of *capitalist realism* (Fisher, 2009), where tele-technologies compress space and time, rendering distant events immediately accessible, and where cyberspace governs the reception, destruction, and consumption of culture—particularly music (Fisher, 2019, p. 35)—Fisher designates as hauntological a heterogeneous convergence of electronic music artists (including William Basinski, Burial, The Caretaker, and the Ghost Box label). These artists, unified by a melancholic sensibility, employ sonic technologies to lend material consistency to memory.

Hauntological music, in this sense, engages with the detritus of obsolete media, incorporating decaying tapes, vinyl records, and ephemeral sonic artifacts. A defining auditory signature of this aesthetic is the crackle of surface noise—the auditory residue of vinyl's materiality, a sonic correlative to a time *out of joint*. This acoustic imperfection operates as a critical counterpoint to the illusion of immediacy in digital sound reproduction. Unlike digital media, which seeks to efface its own materiality, the crackle in hauntological music foregrounds the medium itself, rendering audible both the recorded sound and the mechanisms of its mediation. More than a nostalgic fetishization of the past, this melancholic aesthetic signals the spectral return of a lost future—not merely delayed but foreclosed, rendered impossible. And yet, Fisher argues, this music refuses to relinquish the desire for futurity. This refusal endows hauntological melancholia with a political dimension, resisting the constrained horizons imposed by capitalist realism (Fisher, 2019, p. 37).

3. THE HAUNTED ARCHIVE

3.1 Memory, Materiality, and Performance in “Haunted”

This chapter examines *Haunted* (2024), a performance art piece that explores the intersection of memory, archival failure, and sonic manipulation. Informed by Avery Gordon’s framework of "haunting" and Derridean hauntology, this study considers how the performance utilizes analog media—specifically magnetic tape—to evoke spectral presences and create an ephemeral archive that oscillates between autobiography and imagination. Through an analysis of the performance's dramaturgy, written in close collaboration with dramaturg Giada Cipollone, this paper explores how *Haunted* challenges traditional notions of the archive as a stable repository, instead proposing a dynamic, disordered space where memory is rewritten and made manifest through the materiality of sound. Drawing from philosophical reflections on the nature of archives and collective memory, this work redefines the relationship between performance, the archive, and history, offering a model for understanding performance as an active and transformative archival practice.

The relationship between memory, archives, and performance has undergone significant re- examination in recent decades. Scholars in philosophy and performance studies have critiqued the notion of the archive as a monolithic, neutral repository, revealing its inherent instability and spectral qualities. The performance *Haunted* exemplifies these tensions, engaging with archival memory in a way that challenges conventional understandings of preservation and restoration. Through its material engagement with analog sound technologies and its incorporation of live manipulation, *Haunted* creates a dynamic performance archive that destabilizes the notion of the archive as fixed, questioning its role in preserving personal and collective histories. Drawing on key theorists such as Michel Foucault, Jacques Derrida, Avery Gordon, and Peggy Phelan, this paper explores how *Haunted* reimagines the archive as an active site of haunting and reconfiguration.

3.1 Archival Haunting: the methodological framework

At the heart of *Haunted* lies the concept of "haunting" as a methodological framework for engaging with archival materials. Building on Avery Gordon's understanding of haunting, the work eschews attempts at restoration, repair, or reanimation of lost voices and memories. Instead, the methodology of haunting is employed to explore what remains of the archive—those spectral traces that persist despite, or perhaps because of, their fragmentation. Gordon's notion of haunting, rooted in the idea of "a structure of feeling" (2022, p. 250), offers a way of knowing that recognizes the persistence of repressed or neglected matters that disturb the present. *Haunted* deploys haunting not as a passive return of lost memory, but as an active, performative process of eliciting and shaping these remnants, drawing attention to their social and political force.

The materiality of the archive itself, the magnetic tape damaged by the floodwaters, becomes a key figure in the performance, where the archival object is no longer merely an inert document but an agent that generates new meanings through its sonic properties. This engagement with the material object reconfigures the archive as a space that is not static, but rather perpetually in flux, continuously overwritten and reassembled.

3.2 The Sonic Dimension of Haunting: Memory and Materiality

Sonic memory plays a central role in *Haunted*, as the performance employs analog sound technologies—particularly magnetic tape, hydrophones, and radios—to explore the ghostly presence of lost memories. Following Mark Fisher's extension of Derrida's hauntology into the sonic realm (2006), *Haunted* utilizes the decaying, crackling nature of analog sound to evoke the spectral quality of memory itself. The sound of the spinning tape, with its interruptions, feedback, and

interference, becomes a metaphor for memory's fragmentary and non-linear structure. The loop, as both a dramaturgical rhythm and a material feature of the tape recorder, captures the cyclical nature of memory—repeating, rewinding, and reinterpreting itself.

This cyclical, looping nature of sound in *Haunted* aligns with Fisher's idea of hauntology as a disjointed temporality, one that resists linearity and progress. Instead, it conjures a fragmented past that refuses to remain fixed, resonating through the interference of the medium itself. In this sense, the tape is not simply a means of recording or preserving memory; it is a dynamic agent that mediates between the past and the present, between the known and the unknown. Through the live manipulation of the tape and the hydrophone, *Haunted* explores the potential for the present moment to rewrite or disrupt the past, drawing attention to the materiality of sound and its ability to create new forms of memory.

3.3 The Performative Gesture: Manipulating Memory

In *Haunted,* the performative gesture serves as a central mechanism for disrupting and rewriting memory. The act of live manipulation of the tape—stretching, lifting, and vibrating the fragile material—introduces an element of agency that challenges the archival object's supposed objectivity and stability. This manipulation, marked by the physicality of the performer's body, serves as an intrusive act that undermines the illusion of fidelity and permanence associated with the archival object. In this way, the performance offers a critique of the notion that memory must be preserved in its original, unaltered form.

The live manipulation of the tape represents a performative rewriting of history, in which memory is not fixed or immutable but continually shaped and reshaped by the present. The body, as both a conductor of sound and an agent of disruption, reconfigures the archive by introducing new layers of sound, interference, and distortion. This

live engagement with the material echoes the notion of the "ghost archive" as proposed by Julietta Singh (2018), in which the archive is not a static storehouse of information but a force in flux, perpetually reshaping itself.

3.4 The interference of time: fragmentation and reconfiguration

The presence of interference—whether from radio signals, tape distortions, or the manipulation of sound—further underscores the fragmented and spectral nature of memory in *Haunted*. Radio waves, traditionally associated with the transmission of invisible signals, become a metaphor for the ways in which the past continually intrudes upon the present, reconfiguring the boundaries between the visible and invisible, the known and unknown. The interplay of interference with the material soundscape produces a haunting presence, one that resists coherence and clarity in favor of dissonance and rupture.

Incorporating these interferences into the performance challenges the conventional understanding of memory as a stable and retrievable resource. Instead, *Haunted* presents memory as an ongoing process of reconfiguration, where the past is never fully recovered but constantly re-imagined through the material and sonic remnants that persist.

3.5 The Re-Archiving of Memory: Collective Action and Affective Stories

In conclusion, *Haunted* emphasizes the idea of the archive as a site of collective action, where memory is not simply an individual possession but a shared, affective force. The re-archiving process in *Haunted* is not about recovering lost histories or presenting a coherent narrative, but about creating a space for new interpretations and reconfigurations of the past. The audience's experience of the performance, shaped by the spatialization of sound and the fragmentation of the archive, invites a more active engagement with

memory. Through this participatory process, the archive becomes a living, breathing entity, always open to revision and reinterpretation.

The catalog distributed to the audience at the end of each performance embodies this fluidity, presenting a mutable archive that mixes factual memory with mythic invention. This provisional archive highlights the impossibility of restoring a definitive version of the past, instead emphasizing the archive's potential to generate new meanings through collective engagement and affective exchange.

3.6 Conclusion: Reconfiguring the Archive Through Performance

Haunted offers a radical rethinking of the archive, memory, and performance, using the materiality of sound and the performative gesture to engage with histories that resist closure. By embracing haunting as a methodological framework and performance as a site of active re-archiving, the work challenges traditional notions of preservation, offering a model for understanding the archive as an open, transformative space. Through its engagement with the spectral, the material, and the affective dimensions of memory, *Haunted* demonstrates how performance can serve as a powerful tool for reimagining the past, inviting new possibilities for the archive as both a site of loss and regeneration.

4. THE EMBODIED ARCHIVE

Often, what is truly significant in an archive is what is absent. Here, performative practices come into play, with their ability to engage with ghosts and collective heritage through techniques of embodiment.

This chapter engages with my current research, which takes as starting point the scientific and religious archives of nineteenth- and early twentieth-century Europe, from which the names (and voices) of many female patients (or test subjects), at the same time seers, sibyls, and somnambulists— often young and of lower social classes—have

almost entirely disappeared. These women were frequently relegated to the roles of hysterics, witches, or exploited as sideshow curiosities for economic gain. The case studies informing my research focus on women who found in mentalism and magic a tool for emancipation, bending the paranormal to their advantage. Accidentally their adventurous lives left traces in newspapers, posters, and judicial records. They subverted the prevailing paradigms of magic, attempting to overturn their destinies by using their voices and deceiving the educated, wealthy, and male bourgeois and noble elites that surrounded them.

In illusionist shows, women are sawed, crushed, and tortured amidst applause: their bodies are passive objects to be abused. My research, who refused to end up under the magician's saw, overturned the table, and used the power of magic from the perspective of an original psychic feminism.

This chapter, drawing upon the research of Mariano Tomatis in *Incantagioni* (2022) and Clara Gallini in *La Sonnambula Meravigliosa* (1983), uses my ongoing research for the development of a new performative project *May somnambulism never open our mouth (working title)* as a case study to interrogate the practices of embodiment within archives, with particular emphasis on what is missing from them.

4.1 May somnambulism never opens our mouth. Research Directions

In 1894, Théodore Flournoy, professor of experimental psychology at the University of Geneva, assembled a group of experts—including Ferdinand de Saussure, the founder of modern linguistics— to examine the enigmatic case of Hélène Smith, a renowned Genevan medium. In a state of self- hypnosis (somnambulism), Smith exhibited the ability to alter her voice and speak in invented, unknown languages (glossolalia or speaking in tongue). A number of prominent scientists and scholars gathered on this occasion to investigate the voices and languages—multiple, unknown, and glossolalic—that seemed to emanate from the body of a young woman diagnosed with hysteria. This event

unfolded in a historical context marked by the emergence of psychoanalytic theories in Vienna (Freud's *The Interpretation of Dreams* was published in 1899), the invention of the first magnetic tape recorders, and the establishment of the Phonogrammarchiv in Vienna (also in 1899, founded by the physiologist Sigmund Exner, a mentor to Freud), the first European archive of recorded voices.

Throughout the nineteenth century, Europe witnessed an increasing obsession with the female voice, positioned at the intersection of spiritualism, early psychoanalytic theories, technological innovation, and scientific inquiry. This research examines various case studies, from the ventriloquism of Carlotta Cerino—who, in 1835, managed to secure an audience with Re Carlo Alberto—to the diaries of Sabina Spielrein, whose trajectory in the early twentieth century exemplifies a reversal of status: from a diagnosed hysteric under the analytical gaze of Freud and Jung to a psychoanalyst and scholar in her own right. The preoccupation with the female voice is further reflected in the study of early twentieth-century sound materials preserved in the Phonogrammarchiv of Vienna. Field recordings from sessions in phoniatrics, early speech therapy, and psychiatry document how female voices have historically been subjected to scientific scrutiny and domestication.

By tracing the biographies of women who—positioned between magnetism, somnambulism, clairvoyance, necromancy, and pathology—claimed their voice and explored alternative states of embodiment and phonation, this research offers a historical analysis of the power dynamics between magic and science. Drawing upon historical archives, including Charcot's studies on hysterical states, I examine parallels between the contemporary European (and global) context and the period under investigation, particularly concerning the interplay between techno-scientific advancements and the resurgence of esoteric, magical, and spiritual practices. This study engages with the theoretical perspectives of anthropologist Clara Gallini and the critical illusionism of Mariano Tomatis to investigate the voice both as an

instrument of power and as a means of emancipation.

The research operates on multiple levels: theoretical, historical, and anthropological, as well as performative. This latter dimension necessitates the exploration of extended vocal techniques, specifically those linked to extreme high-pitched voices (culturally associated with pathological hysteria in the female domain) and extremely low-pitched voices (connected to authority and power). This includes the study of screaming techniques and somatic practices, such as the Feldenkrais Method, which enables an investigation of affective states of the body through posture. Additionally, scenic work on visual illusionism and the study of psychoacoustic phenomena and auditory hallucinations will be fundamental in the development of an experimental sound-based work.

4.2 From the Archive to the Body

Starting from the material processes through which the voice emerges—traversing the anatomy and physiology of the phonatory apparatus, as well as the educational and medical contexts and techniques aimed at conforming to conventional aesthetic models (speech therapy, singing, acting)— this research seeks to illuminate the paradigms of sound and listening normalization. As Brandon LaBelle suggests in *Acoustic Justice: Performativity, Listening, and the Work of Reorientation*, the voice is not merely a sonic event but a political and relational act that resists normativity and creates spaces for alternative forms of listening and expression.

Adopting this perspective, the ongoing research examines the earliest vocal recordings housed in the Phonogrammarchiv of Vienna, particularly those originating from phoniatric, medical, and psychiatric contexts. The female voices analyzed are systematically pathologized, while male voices assume the role of authority and scientific knowledge, issuing commands, judgments, or diagnoses— thereby shaping the

historical record and defining the identity of female voices. As a vocal performer, I am interested in reactivating these materials through the use of the body and the exploration of extended vocal techniques and somatic practices. The reverberation of archival materials within the space of performance and within the performer's body generates a short circuit that opens up a space, particularly for those voices and subjectivities that did not survive the mechanisms of archival classification and historicization.

In her essay *Libraries of Voices*, Shelley Trower explores the notion of preserved voices, comparing them to books or pages stored in a "library." She distinguishes between two forms of voice archiving:

1. Phonographic form: A tangible collection of phonographic recordings, organized on shelves like books to be "read" through a sensitive needle.
2. Atmospheric form: Sound vibrations imprinted in the atoms of the surrounding air, creating a constantly expanding, omnipresent library.

This analysis recalls the historical necessity of transcribing spoken words to ensure their survival over time. In the phonographic context, the archive requires active creation and can be physically manipulated and structured. In contrast, the "atmospheric library" is ubiquitous and grows uncontrollably.

I thus interpret performative practices—and this project in particular—as a means of allowing silenced voices to continue reverberating.

By examining these modes of preservation, Trower highlights the different ways voices endure across time and space, offering a unique perspective on the relationship between sound, memory, and archival practices.

4.3 Voice and Language: Glossolalia as a Tool for Speaking Out

In her essay *Glossolalia / Xenoglossia*, included in the anthology *Unsound:Undead* (2019), Agnès Gayraud explores the phenomena of glossolalia (speaking in tongues) and xenoglossia (the ability to speak or understand a foreign language unknown to the speaker). She examines these linguistic occurrences through various lenses, including their cultural, psychological, and philosophical implications. Gayraud delves into how these phenomena challenge conventional understandings of language, communication, and the boundaries of the self. By analyzing historical cases and theoretical perspectives, she sheds light on the significance of glossolalia and xenoglossia in broader discussions about human consciousness and the limits of linguistic expression. Gayraud writes:

Glossolalia or speaking in tongues is the ability to read, write or speak an unknown language, an ability the speaker supposedly gains from a supernatural spirit. It sounds like a mixture of muttering and utterances that are neither directly intelligible nor translatable, but rather open to interpretation. From Pythia, the ancient Oracle of Delphi, to the mediaeval Christian tradition, to today's Charismatic Movement, glossolalia has always been considered as a manifestation of the presence of God in the individual who demonstrates this unlearnt skill. Because it breaks the natural laws of knowledge, it must be considered a miracle.

The phenomenon of glossolalia, particularly as it was studied in the late nineteenth and early twentieth centuries, provides a crucial lens through which to analyze the intersections of voice, gender, and the limits of the human subject. Michel de Certeau's reflections on the areopagus as a space that mediates voices point to the broader epistemological and historical concerns surrounding the representation and interpretation of female voices—especially those attributed to supernatural or non-human sources (De Certeau, 1988).

Similarly, in the world of stage magic, the female body has traditionally been an object of manipulation, subjected to acts of sawing, crushing, and other forms of symbolic violence, all performed to the

aplause of the audience (Tomatis, 2024).

However, these performances of silencing and control were not the only possible narratives. Both glossolalia and the esoteric arts provided some women with unexpected tools of resistance. While figures like Hélène Smith (born Catherine-Élise Muller) were scrutinized under hypnosis for their purported ability to speak unknown languages (Flournoy, 1894), others actively weaponized mentalism and illusionism to carve out spaces of agency and influence. This study examines the lives of six women who, in the 18th and 19th centuries, rejected the passive role assigned to them within magic and mysticism, using their own voices. Instead of being subjected to the magician's saw, they harnessed the power of illusion, altered states of consciousness, and divinatory practice to subvert dominant structures of knowledge and power (Tomatis, 2024).

4.3 Subversive Mentalists: Six Women Who Redefined Magic

Illusionist and historian Mariano Tomatis reconstructs the lives of six women from the 18th and 19th centuries who turned mentalism and magic into tools of self-determination. These six figures left traces in newspapers, theater bills, and judicial records, attesting to their defiance of normative gender roles. In this context, we do not focus on individual biographies, but rather on the structural dynamics that led to their removal from institutional archives, leaving behind only secondary or immaterial traces. As a feminist researcher, it is nonetheless important for me to mention their names and their spells:

- Rosalie Lefevre (one of her names), the modern sibyl who enchants the audience with her visions in a state of somnambulism;

- Carlotta Bongioanni, the necromancer who communicates with the spirit of the venerable Maria Clotilde of Bourbon and is so convincing that she attracts the attention of Re Carlo Alberto;
- Jeanne Rochette, who, also in a state of somnambulism, sees the afterlife, describing it with a narrative complexity worthy of Scheherazade;
- young Léonide Pigeaire, a child who reads with a blindfold on, and whose name becomes synonymous with "sorceress";
- Prudence Bernard, the somnambulist whose tricks are repeatedly exposed without hindering her in her séances;
- Hersilie Rouy, an invisible woman unjustly committed to six asylums on the charge of having devoted herself “to the study of the mysteries of somnambulism and animal magnetism”.

Until the publication of *La Sonnambula Meravigliosa* by Clara Gallini, in 1983, it had been historians, particularly in the fields of psychology and medicine, who addressed the subject of magnetism. Clara Gallini, however, interprets magnetism through an anthropological lens, identifying themes such as the relationship between body and psyche, the logic and effectiveness of practices beyond mere therapeutic methods, the circulation of cultural models, and the construction of the female image, all of which can offer fruitful insights from various perspectives.

In recounting practices that, from somnambulistic phenomena, lead to hysterical symptoms, the focus of Gallini’s research becomes the mode of control over the body and psyche of women. According to Catholic and Western conceptions, women have long been considered emotionally unstable and inferior by nature. Confined to the roles of wife and mother within the bourgeois family structure, the expression of their discomfort through somatic symptoms or transgressive behaviors was traditionally categorized by medical professionals as pathological—whereas what was once seen as "marvelous" could now only be interpreted as deviant.

As an attempt to give expression to that irrational part of the human experience without reducing it to pathology, magnetism and hypnotism offered a secular and unified vision of humanity.

4.4 CONCLUSIONS

This interdisciplinary investigation, drawing from historical magic, psychoanalysis, and performance theory, situates these women within broader cultural anxieties about the female voice—whether speaking in unknown tongues or enacting impossible feats of perception. By revisiting both glossolalia and mentalism, this study proposes a new framework: psychic feminism, a mode of resistance that uses language, deception, and performance to challenge patriarchal constraints.

Through a comparative study of female mentalists and glossolalic voices, this study has sought to illuminate the shared anxieties surrounding women's performative power—whether in the illusionist's act or the trance state of glossolalia. The historical pathologization and control of these voices reflects a broader epistemological struggle: the fear that women's speech might escape male interpretation and authority.

Yet, as Tomatis (2024) illustrates, these women did not submit to erasure. Instead, they harnessed illusion, deception, and performance as forms of psychic resistance. By reclaiming the esoteric and the ecstatic, they turned magic and glossolalia into subversive tools, dismantling traditional structures of power and knowledge.

Through psychic feminism, these figures disrupted the epistemic order, transforming the spectacle of their own voices and bodies into a radical assertion of autonomy. Their histories continue to haunt and shape contemporary understandings of gender, voice, and performative power—reminding us that the enchanted, the irrational, and the unexplained have always been sites of feminist resistance.

References

AMARA, L. *La voce sepolta: dossier per una ricerca sugli archivi della voce*. In: BARSOTTI, Susanna; OTTRIA, Ilaria; ZANOBI, Marina (org.). *Secondo fantasia: studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore*. Pisa: ETS Edizioni, 2020.

ATTIMONELLI, Claudia. Prefazione. In: ESHUN, Kodwo. *Più brillante del sole*. Roma: Nero, 2021. p. I–XXX.

BALDACCI, Cristina. *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*. Milano: Johan & Levi, 2016.

BARAD, Karen. Entanglement quantistici e relazioni ereditarie hauntologiche: dis/continuità, avviluppamenti spaziotemporali e giustizia-a-venire. In: BARAD, Karen. *Performatività della natura*. Pisa: ETS, 2017. p. 61–94.

BONNET, François; SANSON, Benoît (org.). *Spectres IV: a thousand voices*. Paris: Shelter Press, 2023.

BOTTIN, Giacomo. Il progetto della hauntology: forme e pratiche dell'artefatto musicale in un presente nostalgico. *Rivista di analisi e teoria musicale*, v. 28, n. 1, p. 103–136, 2022.

CARSON, Anne. *Antropologia dell'acqua*. Roma: Donzelli, 2010. Edição original: 1995.

CIPOLLONE, Gabriele. Haunted: una drammaturgia sonora. *Connessioni Remote: Artivismo, Teatro, Tecnologia*, n. 7, 2024.

DAVIS, Erik. *Techgnosis: mito, magia e misticismo nell'era dell'informazione*. Roma: Nero, 2023. Edição original: 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*. Napoli: Filema, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Spettri di Marx: stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*. Milano: Raffaello Cortina, 1994. Edição original: 1993.

DEL PILAR BLANCO, María; PEEREN, Esther (org.). *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. London: Bloomsbury, 2013.

DI MATTEO, Piergiorgio. *A bocca chiusa: effetti di ventriloquio e scena contemporanea*. Roma: Luca Sossella Editore, 2024.

GALLINI, Clara. *La sonnambula meravigliosa*. Milano: Feltrinelli, 1983.

FISHER, Mark. *Spettri della mia vita: scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*. Roma: Minimum Fax, 2019. Edição original: 2013.

FOUCAULT, Michel. *L'archeologia del sapere: una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli, 1999. Edição original: 1969.

GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (org.). *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*. London; New York: Routledge, 2012.

GORDON, Avery. *Cose di fantasmi: haunting e immaginazione sociologica*. Roma: DeriveApprodi, 2022. Edição original: 1997.

HARAWAY, Donna. *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Roma: Nero, 2019.

LABELLE, Brandon. *Giustizia acustica: ascoltare ed essere ascoltati*. Roma: Nero Short Books, 2023.

LUCKHURST, Roger. The contemporary London Gothic and the limits of the spectral turn. *Textual Practice*, London, v. 16, n. 3, p. 527–536, 2002.

NEIMANIS, Astrida. Hydrofeminism: or, on becoming a body of water. *Cut/Analogue*, 24 out. 2022. Disponível em: https://www.shorttheatre.org/mag/hydrofeminism/. Acesso em: 10 ago. 2024.

NEIMANIS, Astrida. Hydrofeminism: or, on becoming a body of water. In: GUNKEL, Henriette; NIGIANNI, Chrysanthi; SÖDERBÄCK, Fanny (org.). *Undutiful daughters: mobilizing future concepts, bodies and subjectivities in feminist thought and practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

POWELL, Dana; STEPHENSON SHAFFER, Tavia. On the haunting of performance studies. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, v. 5, n. 1, p. 1–12, abr. 2009.

PEEREN, Esther. *The spectral metaphor: living ghosts and the agency of invisibility*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

PRIMULTINI, T. *Materie fantasma: haunting e metodologie performative*. 2024. Dissertação (Mestrado em Teatro e arti performative) – Università Iuav di Venezia, Veneza, 2024.

REYNOLDS, Simon. Haunted audio: society of the spectral. *The Wire*, London, n. 273, p. 26–33, 2006.

SACCHI, Annalisa; CALEO, C. The archive is out of joint: messy corporeality and temporality in contemporary performing arts. In: BOTTIROLI, Silvia; MELGARES, María A. (org.). *What theatre can do*. Venezia: Bruno, 2024. p. 161–176.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. London: Routledge, 2011.

SCHNEIDER, Rebecca; PARIKKA, Jussi; JUCAN, Ioana B. *Remain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

SCONCE, Jeffrey. *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*. Durham: Duke University Press, 2000.

SINGH, Julietta. *No archive will restore you*. Santa Barbara: Punctum Books, 2018.

TAYLOR, Diana. Dancing with Diana: a study in hauntology. *TDR: The Drama Review*, Cambridge, v. 43, n. 1, p. 59–79, 1999.

TOMATIS, Marco. *Incantagioni: storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni*. Roma: Nero, 2022.

TOOP, David. *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. London: Continuum, 2011.

TRIPALDI, Lila. *Ectoplasm feminism: notes on the materiality of ghosts*. Nero Editions, abr. 2024. Disponível em: https://www.neroeditions.com/ectoplasm-feminism. Acesso em: 22 jul. 2024.

VALENTINI, Valentina (org.). *Drammaturgie sonore*. Roma: Bulzoni, 2012.
_____. *Drammaturgie sonore 2*. Roma: Bulzoni, 2022.

REFLEXÕES ESTÉTICAS E PERFORMÁTICAS SOBRE ARQUIVOS DA CULTURA ALAGOANA: *AMOR... DOCE ILUSÃO* DE MÁRIO MARROQUIM (1896-1973)

Ezequiel Barros Muniz de Siqueira[1]
Universidade Federal de Alagoas

1. COMO ENTRAR NO CAMPO DOS ARQUIVOS DA MÚSICA ALAGOANA?[2]

O presente artigo visa investigar relações entre arquivo, memória e performance considerando o status dos arquivos alagoanos com ênfase nas obras do compositor Mário Marroquim[3]. Na arte brasileira contemporânea, estamos constantemente perpassados por processos de hibridização cultural que influenciam drasticamente nossa abordagem dos arquivos a partir das novas tecnologias digitais e da informação[4]. O

[1] Licenciado em Música pela Ufal. Intérprete de Piano. Pianista do Corufal. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Filomove. Email: CV Lattes http://lattes.cnpq.br/4989730064364225

[2] O presente trabalho é um desdobramento do Pibic premiado com Excelência Acadêmica - Pibic Pibiti - 2023_2024 convocados para participar da 77ª Reunião Anual Da Sociedade Brasileira Para O Progresso Da Ciência/Sbpc/Ufrpe. Forma parte do Projeto de Pesquisa *Estética contemporânea; arquivo memória e performance* (PVCH2148-2023 ICHCA-UFAL) coordenado pela Prof. Natacha Muriel López Gallucci.

[3] Entre suas obras *A Língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*, prefácio de Gilberto Freyre, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934, número XXV da Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V – Brasiliana; *A Limitação Legal da Propriedade Romana*, tese do concurso à cátedra de Direito Romano da Faculdade de Direito de Alagoas; *Anteprojeto da Constituição de Alagoas*. Participação de H. B. de Araújo Soares/Osório Calheiros Gato/Mário Marroquim/Francisco José da Silva Porto Júnior/Marcial de Alencar Barreto Coelho e Ciridião Durval e Silva, Maceió: Imprensa Oficial, 1947.

[4] Para acompanhar os arquivos originais que serviram como base desta pesquisa, o leitor pode acessar o Museu da Imagem e Som de Alagoas pelo seguinte link:

arquivo é tradicionalmente definido em dupla via, como um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, sonoros, audiovisuais etc., recebidos ou produzidos oficialmente por uma entidade ou como um lugar onde se recolhem e guardam estes documentos (Ferreira, 2000). Entretanto, abordar filosoficamente o arquivo, significa se aproximar de um conceito que perpassa transversalmente processos e acontecimentos históricos, ações e produções humanas (subjetivas e coletivas). Esses processos respondem a valores culturais, discursos hegemônicos e campos de normatização das tradições populares, que devem ser consideradas como intrínsecas ao próprio arquivo. O impulso arquivístico (Foster, 2004) que se expressa na arte contemporânea coloca em pauta o debate epistêmico sobre a figura do artista como etnógrafo, como historiador e no nosso caso intérprete musical.

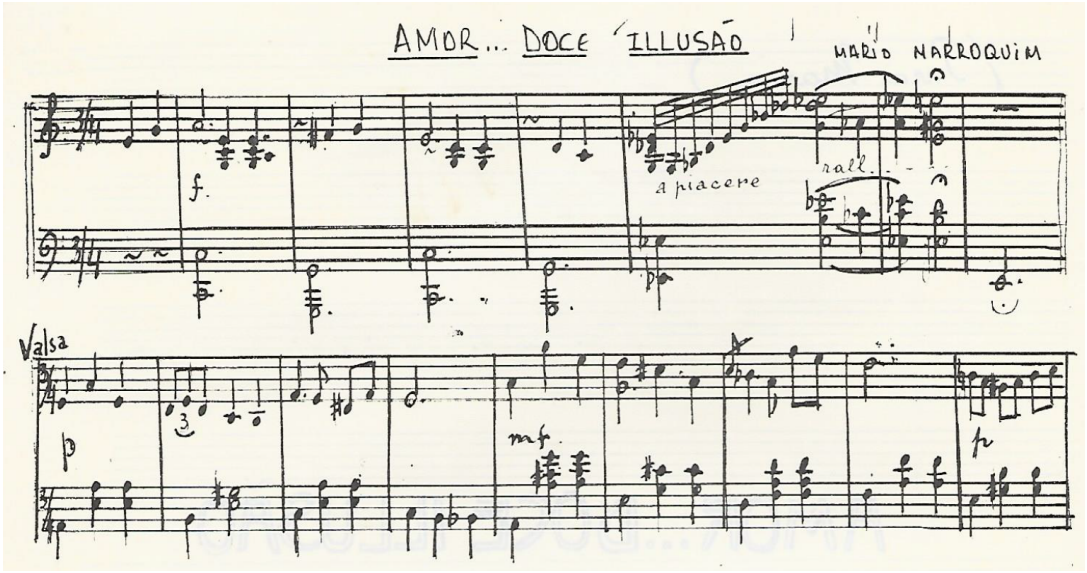
Nesse sentido, este artigo assume a figura do performer como etnógrafo (Foster, 2004) não apenas como metáfora crítica, mas como hipótese metodológica. A análise do arquivo musical não se limita, aqui, à descrição formal ou historiográfica da partitura, mas se dá a partir de um gesto performativo situado, no qual o intérprete se engaja com o arquivo como campo de investigação sensível, histórica e culturalmente implicada. A performance passa, assim, a operar como prática de leitura, tradução e produção de conhecimento, instaurando novos modos de acesso ao arquivo e ativando camadas de memória que escapam aos regimes tradicionais de documentação musical. Como buscamos mostrar neste artigo, o uso de arquivos, pode ser expandido dos recursos pictóricos, dos códices coloniais, do audiovisual e das fontes institucionais para um trabalho de criação de testemunhos, de instauração de novos arquivos que incidem nos debates científicos e culturais contemporâneos.

Nosso objetivo principal – à partir do estudo da obra de Mário Marroquim publicada no 9º Caderno de Compositores Alagoanos (Marroquim, 1984) e alocada no Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) –, é produzir um aprofundamento a partir de arquivos fac-similares

https://www.misa.al.gov.br/colecoes/misa/135-misa/livros-e-documentos-misa/3243-caderno-de-compositores-alagoanos-mrio-marroquim-1984

(partituras) e do conceito de performance à luz dos estudos culturais (Auslander, 2019; Schechner, 2002) com especial atenção aos que se debruçam sob a perspectiva da América Latina (Taylor, 2013). Em uma primeira etapa, abordaremos a análise estética de uma valsa *Amor...Doce ilusão* (Marroquim, 1984); em seguida, indagamos dois vetores de análise: um formal, analisando o arquivo musical manuscrito em termos de harmonia, forma e estética; e o outro contextual clarificando a recepção sociocultural da música de salão alagoana do fim do século XIX e começo do XX em contraste com a percepção atual.

Fig. 1: Valsa para piano "Amor... Doce Ilusão". (data desconhecida)



Fonte: Caderno de Compositores Alagoanos - 9 (Maceió, 1984)

Na perspectiva dos Estudos da Performance, a definição de "performance" remete a toda e qualquer "ação comunicativa" não apenas artística. Pois, segundo Taylor (2013, p. 28), "os muitos usos da palavra performance apontam para as complexas camadas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se sustentam mutuamente" na observação, explicação e concepção de ações humanas de culturas diferentes. Seguimos a argumentação de Taylor (2013, p.31) que alerta –

seguindo à Schechner 2002–, sobre a problemática dos diversos usos da palavra performance e seus falsos cognatos. A autora, que buscava na performance modelos de tradução intercultural, assim como os antropólogos que a antecederam e pensaram formas de transmissão entre comunidades heterogêneas, afirma que, o fato de a performance agir através de linguagens e camadas múltiplas, indica possíveis interconexões entre sistemas de inteligibilidade opacos entre si, cuja fricções pela via da performance, poderiam tornar inteligíveis linguagens diferentes (verbal, gestual, sonoro, ritual etc.).

No século XX, diversos filósofos, como J. L. Austin, Judith Butler e Diana Taylor distinguiram os usos dos termos performativo e performatividade. Em Austin (1975) o ato performativo da fala se expressa em casos da emissão de uma frase que equivale à realização de uma ação (valor performativo da palavra). O "sim" – no contexto de uma cerimônia de casamento –, contém um peso legal, o valor de um ato. Para Butler, quem se ocupa mais expressivamente da performatividade do gênero, esta funciona na produção de identidades através da repetição de processos gestuais e discursivos que constituem a realidade cultural e social de diversos grupos. Segundo Taylor (2013, p. 29), – quem pensa os rituais ameríndios no contexto do trauma colonial –, a palavra performance é campo de ação corporal, gestual, incluindo jogos e esportes, termo utilizado para indicar a máxima exploração do potencial comunicativo – não meramente verbal – de uma práxis humana.

Qual a diferença de compreensão da performatividade para os Estudos da Performance e para os estudos Musicológicos? Para os primeiros, entende-se performatividade como reflexão ampliada do processo de produção e interpretação musical. Enquanto, para a Musicologia, a performatividade traz foco na composição, interpretação e transmissão como afirma Madrid:

> (...) as abordagens da performance levantadas por esses estudiosos permaneceram dentro do domínio da interpretação de um texto musical, e o "como" tornar tais textos acessíveis aos ouvintes; as performances musicais como textos, ou na melhor das hipóteses, como as noções de performance e composição poderiam ruir em uma improvisação. Nesse contexto, o termo "performatividade" refere-se aos meios pelos quais a música é criada ou recriada na performance [ao vivo/gravada]. (Madrid, 2009, p. 2, tradução nossa).

Para pensar a música enquanto performance, é importante clarear e retomar um um contraponto que tradicionalmente dominou os estudos musicais. Essa concepção valorizava a música ao vivo em detrimento do registro sonoro que era tomado como cópia degradada de uma experiência anterior. Philip Auslander, no seu famoso artigo *A performatividade na documentação de performances* (2019) observa as tensões produzidas entre os modos de apresentação musical, teatral, coreográfica como performances ao vivo, e as formas de que ele denomina performances produtos de registros controlados sonoros, coreográficos e audiovisuais. Apesar de suas diferenças, registros e performances ou performances como registros, todas essas formas produzem atos comunicativos, marcadores culturais e estilísticos que emergem desses arquivos musicais, teatrais, coreográficos ao serem interpretados, repetidos e reinterpretados na atualidade, criando gestos culturais.

Entretanto, Diana Taylor vai além dessas discussões tradicionais. Na sua obra O *arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013) reflete sobre o valor da memória cultural e seus processos na América Latina retomando teóricos, não só dos Estudos Culturais e dos Estudos da Performance, mas também da antropologia da filosofia da psicanálise. Exemplos dessa retomada são suas reflexões sobre o conceito de mestiçagem do antropólogo Eric Wolf (1959) assim como a sua discussão sobre a transculturação arguida pelo musicólogo cubano Fernando Ortiz[5] (1940). Diana Taylor dialoga com eles para revelar diversas

[5] Em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz insere a formação cultural cubana na dinâmica do imperialismo, mostrando que o poder se manifesta tanto nas

camadas invisibilizadas da cultura latino-americana, e na sua análise da história colonial mostra pontos de tensão e contradições da própria narrativa hegemônica das Américas. Nesse circuito de ideias a autora irá distinguir entre arquivo e repertório (entrelaçando performance e performatividade) :

> A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a língua falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais - canções, orações, discursos -, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrita/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. (Taylor, 2013, p. 55)

Seguindo as bases teóricas referenciadas, nos ocuparemos agora de analisar a obra musical *Amor... Doce Ilusão* do compositor Mário Marroquim sob concepções teóricas propostas pelos Estudos da Performance e, em especial, a construção do gesto musical alagoano, levando em consideração os vetores de análise da performance, performatividade, mestiçagem, hibridismo e transculturação, atrelando-os as bases conceituais discutidas por Taylor. O artigo se organiza a partir de cinco operadores conceituais: arquivo, repertório, performance, performatividade e transculturação articulados a partir da hipótese metodológica do performer como etnógrafo.

---

estruturas econômicas quanto nas expressões culturais. Ao propor o conceito de **transculturação** — processo que envolve perda (deculturação) e recriação (neoculturação) de culturas —, Ortiz interpreta a história de Cuba como resultado de sucessivas e complexas fusões culturais.
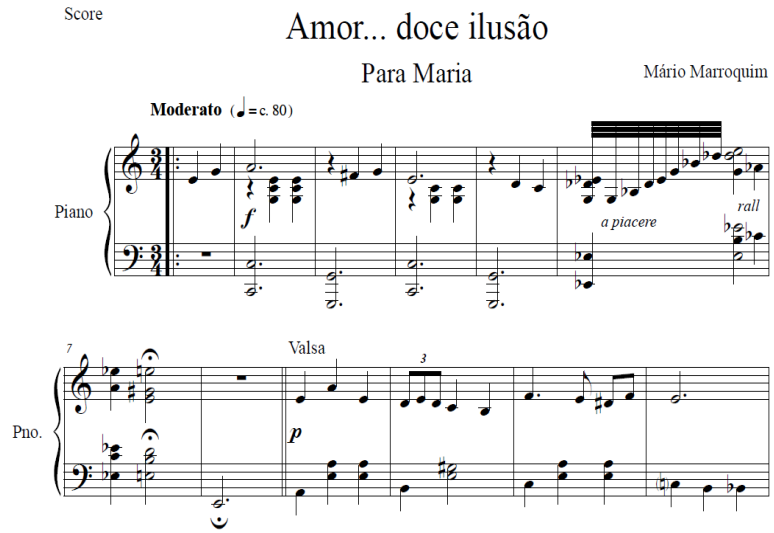
2. METODOLOGIA: PARA UMA REFLEXÃO ESTÉTICA ENTRE MUSICOLOGIA E ESTUDOS CULTURAIS

A metodologia adotada é de caráter performativo-etnográfico, articulando análise musical, prática interpretativa e análise de arquivos. O intérprete assume a posição de pesquisador implicado, cuja prática performativa constitui, em si, um procedimento de investigação. Esse processo resultou em diversas performances da obra — ao vivo e gravadas — realizadas por meio de diferentes suportes e mídias, como registros sonoros, audiovisuais e apresentações presenciais.

Metodologicamente, este trabalho se orienta por três eixos conceituais que operam como ferramentas analíticas no processo de investigação. A distinção entre arquivo e repertório, proposta por Diana Taylor (2013), orienta a leitura do material musical não apenas como documento fixo, mas como prática viva de transmissão, ativada pela performance. As reflexões de Philip Auslander (2019) sobre a performatividade da documentação permitem compreender as gravações sonoras, audiovisuais e a própria partitura editada como formas de performance, e não como registros secundários ou derivados. Já a noção de hibridização cultural, desenvolvida por Homi Bhabha (2002), fundamenta a análise das tensões estéticas e históricas presentes na música de salão alagoana, possibilitando interpretar a obra de Mário Marroquim como resultado de processos transculturais, e não como expressão de uma identidade cultural homogênea.

Esses eixos conceituais são articulados a procedimentos da musicologia histórica e analítica, a partir das contribuições de Mário de Andrade (1989), Bruno Kiefer (1977), Paulo Castagna (2013), José Ramos Tinhorão (2010) e de estudos sobre a valsa e suas dimensões socioculturais, como *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound* (2002), de Sevin H. Yaraman, que fornecem subsídios para a contextualização estética e histórica da música de salão brasileira.

Fig. 2: Partitura editada da valsa para piano "Amor... Doce Ilusão". (data desconhecida)



Fonte: Arquivo do autor (Maceió, 2024)

Esse cruzamento entre análise documental, prática performativa e contextualização histórica revelou aspectos significativos da **invisibilização dos arquivos musicais alagoanos**. A partir do levantamento de materiais institucionais e da observação dos planos pedagógicos da Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), constatou-se que as obras publicadas pelo Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) não integram o repertório didático regular do curso. Tal constatação evidencia um longo processo de desvalorização da música alagoana mesmo em contextos acadêmicos, reforçando a necessidade de práticas de ativação crítica desses arquivos.

Nesse sentido, a pesquisa se ancora em um **viés performativo**, compreendendo a prática artística como procedimento metodológico. Conforme argumenta López Gallucci (2025, p. 5–6)[6], a pesquisa
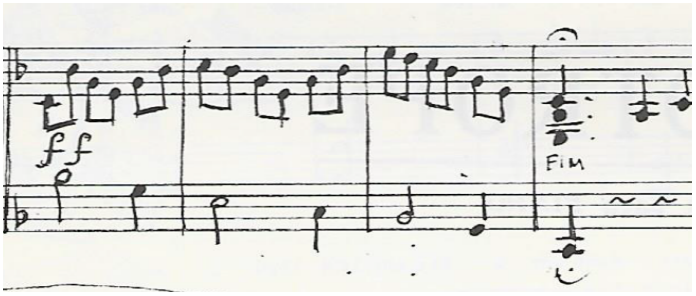
[6] A pesquisa performativa e as pesquisas baseadas em artes são um tipo de pesquisa-na-ação que, através da incorporação de práticas imersivas, comunitárias, simétricas, extensionistas ou militantes ressignificam o status da escrita, do corpo, da natureza, dos sentidos e dos valores de uma comunidade científica, artística ou cultural

performativa e as pesquisas baseadas em artes configuram modalidades de pesquisa-na-ação que, por meio de práticas imersivas e corporificadas, ressignificam o estatuto da escrita, do corpo e do conhecimento, podendo produzir deslocamentos críticos nos campos científico e cultural. Essa perspectiva fundamenta a compreensão da performance não apenas como objeto de análise, mas como meio de investigação e produção de saber.

A adoção dessa prática imersiva implicou a necessidade de um trabalho de editoração crítica da obra *Amor... Doce Ilusão*, que não se limitou à simples transcrição do manuscrito. Um dos aspectos centrais desse processo foi a identificação da ausência de um encerramento musical que produzisse um sentido harmônico conclusivo. Embora o manuscrito apresente uma indicação de finalização, a experimentação performativa revelou que tal solução não se sustentava harmonicamente, conforme ilustrado na Figura 3.

Fig. 3: Final no manuscrito da valsa *Amor... Doce Ilusão*.

(data desconhecida)



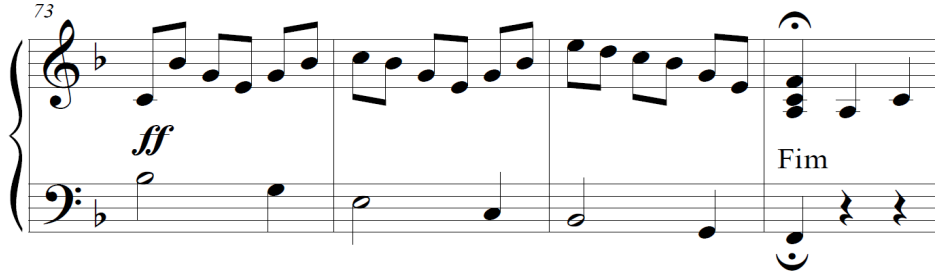
Fonte: Caderno de Compositores Alagoanos - 9 (Maceió, 1984)

(local, regional, transnacional); podendo criar significados, questionar e mudar políticas, normas ou crenças, em prol de um mundo mais justo e inclusivo. (López Gallucci, 2025, p. 5-6).

Essa constatação levou à realização de um procedimento de **cocriação performativa**, no qual foi proposto um final alternativo para a peça, apresentado na Figura 4.

Fig. 4: Final na partitura editada da valsa *Amor... Doce Ilusão*.

(data desconhecida)



Fonte: Arquivo do autor (Maceió, 2024)

Tal intervenção não visa corrigir o arquivo, mas torná-lo legível enquanto processo incompleto, evidenciando as condições de uso doméstico da partitura — que nunca chegou a ser editada pelas casas editoriais com as quais Mário Marroquim colaborou em vida. Nesse contexto, imprecisões ou soluções abertas poderiam ser reinterpretadas pelo intérprete a cada performance, reafirmando o caráter vivo e relacional do repertório musical.

3. A VALSA *TRANSCULTURADA*: SIGNIFICANDO RITMOS TERNÁRIOS NO BRASIL

De que modo os autores mobilizados neste estudo contribuem para pensar, em termos musicais, os processos e relações engendrados pela colonização sonora das Américas? E como as artes sonoras e os gestos interpretativos são atravessados por diferentes camadas históricas da valsa, em seu trânsito entre Europa e América, cujo denominador comum

reside no fato de que, em ambos os contextos, o ritmo se organiza a partir da experiência da dança?

A história da valsa apresenta-se como ampla e complexa. Um exemplo dessa complexidade é discutido por Maria A. C. Giffoni em *Danças da corte: danças dos salões brasileiros de ontem e hoje*, ao examinar os processos de circulação, aclimatação e transformação dessa forma musical no contexto brasileiro.

> De origem alemã segundo uns ou de procedência francesa, de acordo com outros, entrou no Brasil em 1830 e tornou-se indispensável nos salões, quer fosse a Valsa comum quer fosse a Valsa Vienense. Durante o Primeiro e Segundo Império foi muito executada. Seu prestígio estendeu-se até o século XX. Aclimatou-se ao nosso meio, adquiriu feições locais, sofreu influências várias, entre as quais a da Modinha e do Choro. As composições brasileiras no gênero são variadíssimas. Influiu em outras danças como na chimarrita, que, no Rio Grande do Sul, no século XIX, adotou o seu aspecto. Minas Gerais se destacava pelas modalidades de valsa registradas no Estado, entre elas a Valsa Americana, encontrada no final daquela centúria em Ouro preto; a Valsa Vienense, praticada em Abaeté e Mar de Espanha, em 1896; a Valsa Prussiana, Valsa Francesa e Valsa Rodada também faziam parte dos bailes mineiros. No Estado de São Paulo encontra-se referências à Valsa Vienense, por aquela época. É ainda muito encontrada em nosso século, sobretudo em regiões de influência alemã e austríaca (compasso ternário). (Giffoni, 1974, p. 35-36).

Destaca-se também a questão da aclimatação da valsa europeia para o gosto da cultura brasileira, como o descreve Mário de Andrade:

> [A valsa] amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero'. [...] (Andrade, 1989, p. 548-549).

Esses relatos permitem compreender a valsa, no contexto brasileiro, não como mera importação formal europeia, mas como uma forma musical transculturada, cuja estabilidade rítmica ternária abriga deslocamentos melódicos, gestuais e expressivos produzidos no encontro entre tradições europeias e práticas musicais locais.

É possível observar que há um ponto comum entre musicólogos, folcloristas e pianistas quanto ao entendimento de que a valsa passou por processos de transculturação, no sentido proposto por Fernando Ortiz (1940) e retomado por Diana Taylor (2013), nos quais a forma musical europeia é reconfigurada por práticas locais, sem se dissolver completamente. Como por exemplo, em seu livro sobre técnica pianística, a intérprete Eudóxia de Barros dedica alguns parágrafos sobre a interpretação da música brasileira, para, ao final, indicar a dificuldade de verbalizar o gesto performático:

> (...) O importante na música brasileira, é não fazê-la quadradinha. Sua interpretação é bastante livre. Na verdade, é muito difícil pôr em palavras a sua interpretação; O importante é senti-la "brasileiramente". Daí a dificuldade que encontra um artista estrangeiro em executar a nossa música, que é bastante pessoal". (Barros, 1976, p. 81).

A dificuldade de verbalizar o gesto interpretativo, apontada por E. Barros, evidencia um limite recorrente da musicologia tradicional, que privilegia a partitura em detrimento do corpo. É precisamente nesse ponto que os Estudos da Performance oferecem ferramentas para pensar a

música como conhecimento incorporado, transmitido por meio da prática e da repetição performativa.

Isso nos revela um ponto focal nos Estudos da Performance, pois a performance, segundo Diana Taylor (2013) serve como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão corporal, ampliando o que transmitem os arquivos tradicionais, em especial aqueles que dão preponderância aos acervos escritos. Isso se evidenciou claramente nas nossas performances da obra *Amor... Doce Ilusão*, quando em princípio tivemos que reconstruir e transcrever a obra manuscrita, esse processo funcionou como um aprendizado. Logo, diversas apresentações e gravações funcionaram como transmissão cultural desses arquivos apagados pela história local através da qual conseguimos visualizar um possível diálogo entre música e dança proposto pela valsa. Apostamos no trabalho colaborativo ao convocar também dançarinos[7] cuja escuta materializou na coreografia improvisada aspectos interessantes sobre a cadência e o silêncio chaves desse estilo. Ainda assim, existem pontos de tensão entre o arquivo e o repertório como o expressa Taylor (2013):

> A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a língua falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais - canções, orações, discursos -, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrita/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. (Taylor, 2013, p. 55).

[7] O trabalho contou com a participação dos intérpretes Julia Claudia dos Santos e Lucas Magalhães do grupo de pesquisa Filomove.

Essa concepção de arquivo e repertório – onde a escrita não é o ponto focal –, reverbera na falta de exatidão salientada por Bruno Kiefer sobre, por exemplo, a obra pioneira de Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800), um poeta e compositor brasileiro considerado o primeiro a compor modinhas brasileiras:

> Temos dois caminhos de interpretação dos fatos: ou Caldas Barbosa criou as suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos. (Kiefer, 1977, p. 15)

Assim como Barbosa, Mário Marroquim expressa, no substrato persistente da valsa europeia, um processo de transculturação, incorporando elementos e gestos da cultura brasileira de salão, isso implica em músicas para dançar, com um andamento específico, uma forma e uma duração propícias para um salão de danças. Para dinamizar esses aspectos, convidamos dançarinos que interpretassem a valsa de Mário Marroquim no contexto do espetáculo *Noite de Gala Latinoamericana*[8] realizado na Semana da Música 2024 da Escola Técnica de Artes (ETA).

A ativação do repertório da valsa de Mário Marroquim ocorreu em dois níveis complementares: (1) na relação entre música e dança, e (2) na mediação audiovisual da performance.

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QZLuXOEXmOw

Fig. 5: Dançarinos interpretando a valsa *Amor... Doce Ilusão* no espetáculo *Noite de Gala Latinoamericana*. Semana da Música. ETA UFAL



Fonte: Filomove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina (Maceió, 2024)

A repetição da interpretação musical com dançarinos ao vivo dinamiza os aspectos relacionais-chave dos salões sociais ao qual se endereçava esse tipo de peça musical. Produzindo contrastes entre as melodias de cada seção, que desafiavam a interpretação na dança. No nosso caso, pela falta de arquivos audiovisuais e de referência sobre as coreografias utilizadas nessa época propusemos aos intérpretes seguir a intuição, observamos também que produziram uma hibridação entre passos de valsa europeia, movimentos associados ao gingado brasileiro e a recepção da valsa na América.

Outra camada para a percepção acústica e a interpretação, se dá na gravação do programa *Filomove no Studio*. Tomando a partitura editada, reunimos performance e performatividade na entrevista sobre Mário Marroquim seguida da interpretação de sua valsa, recolocando o debate exposto por Auslander (2019).

Fig. 6: Gravação da valsa, realizada no contexto do *Filomove no Studio 3*



Fonte: Filomove Filosofias, Artes e Estéticas da A. Latina (Maceió, 2025)

Na seguinte seção nos ocupamos da discussão acerca da capacidade que têm os intérpretes e a performance de lançar uma práxis social para ressignificar os arquivos alagoanos e repensar nossas tradições em nova chave. Esses procedimentos reforçam a compreensão da valsa não apenas como forma musical histórica, mas como prática cultural viva, cuja atualização performativa permite ressignificar arquivos e repertórios no presente.

4. O *PERFORMER* COMO ETNÓGRAFO: ENTRE A ESCRITA E A TRANSMISSÃO CULTURAL

Este artigo contribui em três frentes principais: (1) metodológica, ao propor a performance como forma de pesquisa arquivística e prática de ativação do repertório; (2) teórica, ao articular os Estudos da Performance e a Musicologia a partir de um contexto geoculturalmente situado, o alagoano; e (3) político-cultural, ao reinscrever a obra de Mário Marroquim no debate contemporâneo sobre arquivos musicais invisibilizados.

O arquivo musical abordado, reescrito e performado possibilitou expandir a obra de Mário Marroquim para um público contemporâneo. Os produtos desta pesquisa constituem um corpus que permite apreciar suas materialidades sonoras, formais e performativas. A partir da metodologia proposta — que combina análise de arquivos, produção de performances ao vivo e gravações — foi possível dialogar com a tradição inaugurada por Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que se propõe um deslocamento crítico dessa herança. Em nossa abordagem, o arquivo torna-se expandido, móvel e inacabado, aberto a processos de interpretação estética, coreográfica, formal e histórico-cultural.

Fig. 7 Mário Marroquim discursa durante a inauguração da Rádio Difusora



Fonte: História de Alagoas (Disponível em: https://www.historiadealagoas.com.br/mario-marroquim-politico-musico-jurista-professor-catedratico-e-filologo)

Ao ampliar a proposta modernista de Andrade, buscamos procedimentos interpretativos que não se limitem a "amaneirar" ou simplesmente adaptar a valsa ao choro, à modinha ou a outros ritmos brasileiros dançados. A obra de Mário Marroquim apresenta-se, assim, como uma via fecunda para a pesquisa musicológica sobre ritmos

ternários no Brasil a partir de uma perspectiva alagoana. Nesse movimento, o trabalho também formula uma crítica às narrativas hegemônicas e historicamente estagnadas que atribuíram às produções de Alagoas um presumido atraso em termos de criação e composição musical. Refletir sobre arquivo e repertório no Nordeste implica, portanto, enfrentar problemas específicos a partir de respostas igualmente situadas, sensíveis às dinâmicas históricas e culturais locais.

A repetição de uma obra musical, enquanto retorno a um arquivo invisibilizado, ocupa um lugar central na reflexão de Hal Foster, para quem o significado de uma obra não revela uma essência fixa, mas expõe suas potencialidades e os efeitos produzidos por sua função social (Foster, 2017, p. 69). Nesse sentido, ao assumir a posição de performer-etnógrafo, o pesquisador envolve sua prática performativa e sua performatividade em um gesto político de revisibilização do arquivo — no caso deste estudo, o acervo do Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA). Os arquivos públicos mobilizados evidenciam a importância de revelar camadas menos visíveis da cultura local, marcadas por tensões, contradições e diálogos próprios de formações culturais híbridas, distanciando-se de leituras homogêneas tradicionalmente centradas no eixo Rio–São Paulo.

O trabalho com arquivos musicais desafia, por fim, a interpretação da intencionalidade autoral, como se evidenciou nos registros audiovisuais e sonoros produzidos para o programa *Filomove no Studio 3* (2024). Esses materiais abrem a possibilidade de circulação da obra de Mário Marroquim em escolas, programas de educação complementar e outros contextos formativos, estimulando que novos intérpretes e pesquisadores se debrucem sobre o mesmo arquivo, ampliando o campo de investigação e promovendo diálogos críticos sobre o passado musical e as ideologias que atravessam a cultura alagoana.

Conclui-se que a entrada no campo dos arquivos desafia continuamente a pesquisa acadêmica tradicional devido à sua natureza incompleta. Entre os limites identificados destacam-se a ausência de registros interpretativos da época da composição, a escassez de

informações coreográficas do período e o baixo investimento estatal na conservação de museus e acervos públicos. Contudo, a investigação também evidencia potencialidades significativas: a incorporação sistemática de arquivos digitalizados e editados — como os disponibilizados pelo MISA — pode ser rapidamente mobilizada em universidades, grupos de etnomusicologia, estudos de estética musical e Estudos da Performance. Abrem-se, assim, vasos comunicantes para investigações emergentes que revelam a pluralidade cultural, fortalecendo diálogos entre o Nordeste brasileiro e outras culturas das Américas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

AUSLANDER, Philip. **A performatividade na documentação de performances**. Revista Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, p. 337–352, 2019.

BARROS, Eudóxia de. **Técnica pianística:** apontamentos sugeridos pela prática do magistério e concertos. São Paulo: Musicália, 1976.

BHABHA, Homi. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial, 2002.

CASTAGNA, Paulo. **A música urbana de salão no século XIX. 2013.** (HMB – Apostila 11). Disponível em: https://archive.org/details/ApostilasDoCursoDeHistriaDaMsicaBrasileiraIaunesp/Hmb-Apostila11/. Acesso em: 11 fev. 2024.

FIGUEIREDO, C. A. Tipos de edição. Debates: **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 7, 2014. Disponível em: https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034. Acesso em: 11 fev. 2024.

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio**: dicionário eletrônico. Versão 5.0. Ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2000.

FILOMOVE – FILOSOFIAS, ARTES E ESTÉTICAS DA AMÉRICA LATINA. **Noite de gala latino-americana:** Mario Marroquim x Ezequiel Barros. YouTube, 14 dez. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QZLuXOEXmOw. Acesso em: 5 out. 2025.

FILOMOVE – FILOSOFIAS, ARTES E ESTÉTICAS DA AMÉRICA LATINA. **Amor doce ilusão:** arquivos da cultura alagoana de Mario Marroquim x Ezequiel Barros (PIBIC ICHCA UFAL). YouTube, 5 out. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IcKxCMmgc3s. Acesso em: 7 out. 2025.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method, and practice**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

GOULD, Elaine. **Behind bars:** the definitive guide to music notation. London: Faber Music, 2011.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel; SILVA, J. do Nascimento; MESSIAS, M. Lino de. "Saberes da nossa América incorporada: pesquisa e criação intermidiática a partir da filosofia da cultura de Günter Rodolfo Kusch". Revista **NUPEART,** Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 1–28, 2025. DOI: 10.5965/2358092528122024e05142. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/25124. Acesso em: 7 out. 2025.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Filomove no Studio 3**: Ezequiel Barros interpreta "Amor... Doce Ilusão", de Mário Marroquim. 2024. Disponível em: https://youtu.be/IcKxCMmgc3s. Acesso em: 5 out. 2025.

MADRID, Alejandro L. “Why music and performance studies? Why now?: an introduction to the special issue”. **TRANS: Revista Transcultural de Música,** Barcelona, n. 13, p. 1–8, 2009. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/articulo/51/ . Acesso em: 11 fev. 2024.

MARROQUIM, Fábio. Mário Marroquim (1896–1975). In: MARROQUIM, Mário. **Caderno de compositores alagoanos** – 9. Maceió: Coordenação de Extensão Cultural/UFAL; Arquivo Público de Alagoas; SEC, 1984.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Jesús Montero, 1940.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. New York: Routledge, 2002.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

WOLF, Eric. **Sons of shaking earth**. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

YARAMAN, Sevin H. **Revolving embrace**: the waltz as sex, steps, and sound. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.

AGRADECIMENTOS

À equipe do MISA

À equipe do Grupo Filomove

A FORMA ENSAIO FILOSÓFICO-MUSICAL: PESQUISA-CRIAÇÃO A PARTIR DE ARQUIVOS RÍTMICOS DA CULTURA POPULAR ALAGOANA

Gabriela Fernandes Ramos[1]
Universidade Federal de Alagoas

1 PRODUZINDO ENCRUZILHADAS ENTRE FILOSOFIA E MÚSICA

Neste artigo propomos um encontro entre filosofia e música, articulando a ideia adorniana do ensaio como forma (Adorno, 2003) e um exercício de composição generativa com células rítmicas da cultura popular alagoana extraídas do coco, do baianá e do guerreiro (Caboclo, 1975; Baianas, 1977; Guerreiro, 1975)[2].

No campo das pesquisas em artes, consolidou-se um entendimento de que a produção artística não é um complemento ilustrativo, mas parte intrínseca do processo investigativo. Nesse contexto, destaca-se a potência da criação como espaço de construção de conhecimento. Tais metodologias, ao incorporarem a experiência e a prática como dimensões constitutivas da pesquisa, desafiam os modelos científicos tradicionais

[1] Investigadora em música contemporânea. Intérprete de Violão e Guitarra. Realizadora de som em Estudio. Graduanda em Música pela UFAL. Pesquisadora do Grupo Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina ICHCA, UFAL, Email: gabrielaframos05@gmail.com CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/8591731881599972

[2] O presente artigo forma parte do Projeto de Pesquisa *Estética Contemporânea: Arquivo, memória e perforamance* (VCH2148-2023) do Grupo de Pesquisa Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina (CNPQ) e foi contemplado pelo edital da Pró-reitora de Pesquisa da Ufal em 2023.

baseados na rigidez e na objetividade (Silveira, 2019). A forma ensaio, nesse sentido, expressa exemplarmente essa perspectiva.

O pesquisador e músico alemão Theodor W. Adorno aprofundou a reflexão sobre o ensaio[3], conferindo a ele uma potência particular como modo de exposição do pensamento filosófico contemporâneo. Contra os sistemas totalizantes e o pensamento discursivo linear, Adorno concebe o ensaio como uma forma privilegiada de experimentação intelectual, onde o conhecimento não emerge de princípios fixos ou deduções causais, mas do encontro direto com o objeto, da experiência e da abertura ao não-idêntico[4].

Sua crítica volta-se particularmente ao método cartesiano, que, na visão do autor, impõe um ajuste forçado do objeto a uma estrutura predefinida. Para Adorno, essa abordagem falha em apreender a complexidade inerente ao pensamento, pois, como argumenta: "O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa" (Adorno, 2003, p. 27). É precisamente nesse ponto que o ensaio se revelaria como a forma por excelência da apresentação da filosofia, oferecendo uma alternativa à rigidez sistemática: "o ensaio procede, por assim dizer, metodologicamente sem método" (Adorno, 2003, p. 30).

Propomos aproximar o ensaio da composição musical generativa, articulando filosofia e música para compreender como a forma pode tornar-se meio do processo investigativo. A forma ensaio não é concebida apenas como objeto teórico; nesse contexto, a investigação se orienta através de sua própria experiência, permitindo observar como as tensões entre esses campos, bem como suas possibilidades e limites, se manifestam na produção de conhecimento. Como observa Bense,

---

[3]Sua origem remonta a Montaigne, no século XVI, e, ao longo da tradição filosófica foi explorado por diversos autores.

[4]Na *Teoria Crítica*, o não-idêntico designa o particular irredutível que resiste à subsunção conceitual identitária, manifestando-se no excesso do objeto em relação ao conceito que escapa à lógica da razão sistemática. Conforme França (2022), o ensaio constitui, para Adorno, a forma que melhor preserva sua expressão.

> O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico (Bense, 1947, p. 420).

2 O ENSAIO COMO FRAGMENTO: FORMA, MONTAGEM E EXPOSIÇÃO

O ensaio surge no século XVI com a publicação, em 1580, dos *Ensaios* de Michel de Montaigne, considerado seu criador. Como observa Ludwig (2013), Montaigne investiga temas como costumes, moral e subjetividade por meio de uma escrita pessoal e livre, que registra pensamentos e reflexões sem seguir convenções literárias. A palavra francesa *essaie*, derivada do verbo *essayer* ("tentar" ou "testar"), reflete seu caráter experimental. Ao representar a experiência pessoal como conteúdo estético, opta por uma forma que espelha as contradições da subjetividade: "[...] todas as contradições em mim se deparam, no fundo e na forma" (Montaigne, 1987, p. 100). Essa relação entre forma e conteúdo seria posteriormente analisada por Adorno (2003).

Em 1911, Georg Lukács publica o livro *A alma e as formas.* Em um dos textos, Sobre *a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper* (que funciona como uma introdução à obra) questiona a unidade entre os textos ensaísticos ali reunidos. Propõe uma reflexão sobre a configuração do ensaio, identificando nele uma forma autônoma: "o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa" (Lukács; Frungillo, 2017, p. 13). Para Lukács, o ensaio ocupa uma posição singular, funcionando como um instrumento potente para apreender o fenômeno estético e as experiências subjetivas que o atravessam. Ao destacar a dimensão estética da crítica, ele observa que: "na ciência são os

conteúdos que agem sobre nós, enquanto na arte são as formas que exercem essa ação" (Lukács; Frungillo, 2017, p. 2).

O texto *O Ensaio como Forma*, publicado por T. Adorno em 1958, abre o livro *Notas de Literatura I* e pode ser compreendido como uma atitude análoga à de G. Lukács, ao refletir sobre a forma ensaística como introdução a uma coletânea de escritos. No entanto, embora reconheça o valor do ensaio como forma de pensamento, o concebe como uma forma autônoma de reflexão conceitual distinta da definição de Lukács:

> [..] o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. E isso é o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística (Adorno, 2003, p. 18).

Adorno recusa a ideia de criação como fundamento do ensaio. Em sua concepção, o ensaio não busca erigir-se como obra-prima nem reivindica para si uma totalidade semelhante à da arte. Ao contrário, ele se ancora em uma questão crítica que recusa a ideia de originalidade plena:

> Ele **resiste** à ideia de 'obra-prima', que por sua vez reflete as ideias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação (Adorno, 2003, p. 36). [Destaques nossos].

O objetivo do ensaio, então, não seria reproduzir a realidade nem alcançar uma verdade definitiva, mas se aproximar de uma reconstrução por meio de fragmentos conceituais. Trata-se de um movimento de pensamento que busca aquilo que resiste à totalização e à redução a categorias fixas, o que Adorno denomina "não-idêntico". Esse processo exige uma articulação entre os elementos do pensamento e a interação recíproca dos conceitos no decorrer da experiência filosófica: "Nessa experiência, os conceitos não formam um continuum de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete" (Adorno, 2003, p. 29-30).

O ensaio lida com conceitos, mas não os empregam como instrumentos de sistematização. Em vez disso, busca revelar as tensões internas e os limites dos próprios conceitos, sem reduzir o objeto ao que pode ser imediatamente conceituado:

> O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo (Adorno, 2003, p. 44).

Para Adorno, a dinâmica fragmentária da escrita benjaminiana exemplifica a questão:

> O 'como' da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem, todavia, abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável (Adorno, 2003, p.29).

A forma fragmentária do ensaio expressa a lógica própria da "exposição". Os conceitos não se orientam por um princípio fundador nem convergem para uma conclusão totalizante. Ao contrário, ganham sentido nas relações que estabelecem entre si. Ao abandonar o método exaustivo, que pretende não deixar escapar nenhum aspecto do objeto, o ensaio se permite ser uma construção inacabada.

A montagem[5], para W. Benjamin, é entendida como uma estratégia estética e metodológica que rompe com a linearidade tradicional da narrativa. A justaposição não visa constituir uma totalidade sistemática, mas formar constelações em que o pensamento se produz a partir da articulação de fragmentos heterogêneos. Ao provocar choques entre formas e saberes distintos, o procedimento evidencia a complexidade do objeto e abre espaço para a emergência de sentidos outros (Jaques, 2019, p. 215-216).

Adorno define o conhecimento justamente em termos não lineares e não transparentes, no aforismo "Lacunas", em *Minima Moralia*: "o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações e exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos" (Adorno, 1992, p. 69). Assim como o desenvolvimento dessa pesquisa-criação, que não se contenta com a dedução lógica; ela se constrói no entrelaçamento de fragmentos, em uma constelação que resiste à redução e à síntese.

É importante notar que, ainda que recuse os sistemas fechados, o ensaio não se caracteriza pela ausência de critérios, pois, "o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo"

[5]Em seu texto *Paris, Capital do século XIX*, Benjamin tentou resgatar a maneira como a montagem no campo da fotografia foi utilizada como fins de agitação social e política, diminuindo ao significado informativo dessa técnica - associada tradicionalmente à pintura - desenvolvendo uma nova função imagética do pensamento, próximo do folhetim e da poesia (Benjamin, 2002, p. 43).

(Adorno, 2003, p. 36). Essa articulação entre abertura e rigor, forma e conceito, aproxima o ensaio de um pensamento que não busca uma verdade final, mas se constrói na reflexão sobre o objeto, mantendo-se entre a dimensão estética e o campo da teoria, sem se reduzir a nenhum deles. Trata-se de uma espécie de entrega ao objeto singular (Benjamin, 2009). Adorno destaca essa ambiguidade:

> O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; [...] Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites (Adorno, 2003, p. 37).

O autor chega a estabelecer uma conexão entre o ensaio e a música, sugerindo que:

> O ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa, mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva (Adorno, 2003, p. 43)

O ensaio e a música se constroem a partir da organização interna de seus elementos e sua dimensão expositiva, recusando-se a seguir uma lógica discursiva linear e conclusiva típica dos argumentos tradicionais do racionalismo. Conforme Adorno demonstra em *Fragmento sobre música e*

linguagem, a música é "análoga ao discurso não apenas como conexão organizada de sons, mas também porque há uma semelhança com a linguagem no modo de sua estrutura concreta" (Adorno, 2008, p. 168). Contudo, diferentemente da linguagem verbal, a música "não compõe nenhum sistema de signos" nem produz conceitos, mas vocábulos próprios que não podem ser traduzidos diretamente em palavras (Adorno, 2008, p. 169). Sentidos análogos são alcançados no ensaio por meio de uma expressão. Assim como na música, sua expressão não se limita a intenções explícitas; realiza-se na forma, onde a determinação imanente do conteúdo possibilita transcender a lógica discursiva tradicional e evidenciar a singularidade e a tensão interna do pensamento. Cabe lembrar que o tradutor Jorge de Almeida fez uma observação que ressalta essa relação: no título original em alemão, *Noten zur Literatur*, Adorno explora o duplo sentido da palavra *Noten,* que pode significar tanto "notas literárias" quanto "notas musicais". Essa aproximação ganha força quando consideramos sua formação musical e a musicalidade presente na sua escrita; podendo-se dizer, assim, que Adorno buscava escrever como quem compõe.

Nesta abertura, buscamos apresentar elementos fundamentais da forma, da montagem e da exposição para, na próxima seção, enlaçar nosso processo de criação musical a partir dos vetores de análise adornianos transpostos ao campo da composição.

3 CURADORIA DE ARQUIVOS RÍTMICOS: MAPEAMENTO DE CÉLULAS DA MÚSICA ALAGOANA

Partindo da ideia do fragmento musical, nossa curadoria realizou um mapeamento de células rítmicas da música popular alagoana, tomando como referência os estudos de Mário de Andrade[6] (1893-1945) e Théo

[6] Em especial seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), no qual o autor discute o uso de elementos do folclore e da música popular como fontes legítimas para a criação artística,

Brandão[7] (1907-1981) sobre manifestações culturais e folclóricas, bem como os acervos que ambos constituíram.

A proposta consistiu na coleta e transcrição de células rítmicas e levadas presentes nos registros fonográficos *Cocos de Alagoas*[8] (1975), *Guerreiro* (1975)[9] e *Baianas/Alagoas* (1977)[10], lançados como discos compactos na série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* — campanha oficial do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, voltada à pesquisa e promoção do folclore e iniciada em 1972. Esses materiais encontram-se atualmente preservados nos acervos do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore e do Museu da Imagem e do Som de Alagoas.

---

defendendo uma abordagem estética e crítica desses materiais. Embora direcionado à formação de uma música erudita nacional, o texto propõe um diálogo entre tradição popular e elaboração composicional.

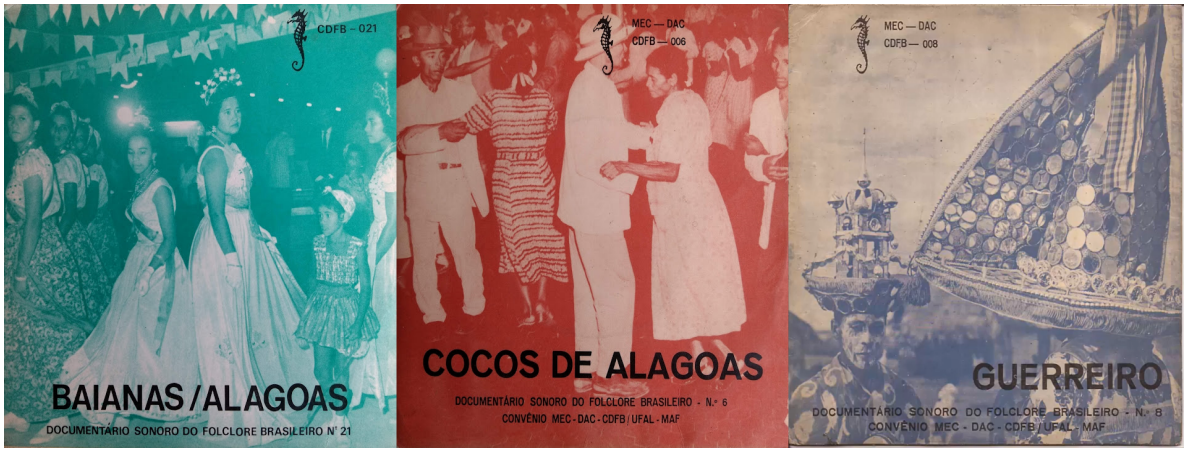
[7] Os estudos e acervos de Théo Brandão constituem uma referência central para a pesquisa das manifestações populares em Alagoas. Entre as décadas de 1940 e 1960, o folclorista documentou, por meio de gravações sonoras e anotações de campo, aspectos musicais e poéticos dessas expressões. Cerca de 60 horas de registros encontram-se incorporadas ao acervo do Museu Théo Brandão da Universidade Federal de Alagoas e ao Instituto Nacional do Folclore. (Travassos, 2011)

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FWgW-tTy8Xw

[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1xMb0WasHLM

[10] Disponível em: https://misa.al.gov.br/colecoes/dr-raimundo-campos/artistas-alagoanos/84-dr-raimundo/artistas-internacionais/4056-baianas-de-ipioca-1977

Figura 1: Capa dos discos Cocos de Alagoas, Guerreiro e Baianas



Fonte: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro

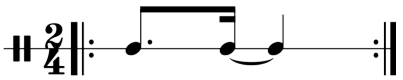
As matrizes desses ritmos são atravessadas por influências afro-indígenas, cuja trajetória histórica em Alagoas é marcada por opressão e apagamento sistemático de seus povos e expressões culturais. Retomá-los constitui, portanto, um gesto de restituição simbólica, ao revisitar e reinscrever sons que foram silenciados ao longo do tempo. Nesse sentido, o trabalho contribui para um esforço de escuta e preservação desses arquivos sonoros na tentativa de valorizar os ritmos de Alagoas como fontes de pesquisa e saberes, pois,

> [... as estéticas decoloniais latino-americanas vêm abrindo espaços na malha teórica tradicional, cuja urdidura mantinha às culturas populares elididas do seu referencial epistemológico eurocentrado; [ditas] culturas [...] foram excluídas do aparelho conceitual acadêmico; elas eram rejeitadas por serem forjadas nos territórios dos povos ameríndios e quilombolas, assim como seus sujeitos foram desacreditados como sujeitos de direitos, técnicas, filosofias e saberes. (López Gallucci, 2022, p. 80-81).

Na tentativa de colocar em pauta e valorizar os ritmos da região, retomamos os trabalhos de Theo Brandão, entre outros pesquisadores que

avistaram as culturas populares em primeira mão. No nosso recorte de pesquisa, a curadoria base abrangeu 3 ritmos: o tropel do coco, a marcha do guerreiro e o pancada-motor do baianá, entre suas levadas percussivas, variações e demais acompanhamentos. Observemos esses ritmos em detalhe, sendo o primeiro o coco:
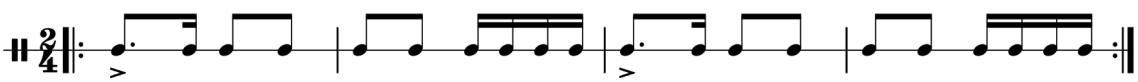
Figura 2: Célula rítmica base do coco



Fonte: Transcrição Musical. Diário de campo do *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical*

Segundo Théo Brandão (1949), as danças populares de Alagoas derivam das danças rurais portuguesas, como as rodas de passeio e de valsar e das danças africanas ligadas ao batuque angola-conguense, denominadas coco, pagode ou samba. Essas danças possivelmente foram originárias da região de fronteira entre Alagoas e Pernambuco, incluindo áreas do Quilombo dos Palmares (AL). Há ainda formas híbridas, como a roda de mazurca (tempo ternário) e a roda de tropel. O coco apresenta diversas formas poéticas e coreográficas, destacando-se em Alagoas a roda de tropel, modalidade mista de coco e roda, na qual música e coreografia alternam entre refrão e estrofe solista, com sapateado e ritmo característicos da embolada. (Caboclo, 1975).

Figura 3: Levada de caixa do guerreiro



Fonte: Transcrição Musical. Diário de campo do *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical*

O segundo ritmo escolhido foi o Auto dos Guerreiros, conhecido também como o Guerreiro. Este folguedo popular de Alagoas surgiu na década de 1920, formado pela integração de elementos do Auto dos Cabocolinhos, Chegança e Pastoril dos antigos Reisados. Sua estrutura combina sequências de cantigas dançadas com danças sem canto e representações, começando e terminando com cantigas e danças tradicionais do Reisado. Destaca-se pela diversidade e riqueza de trajes, música e coreografia, apresentando personagens coloridos inspirados em roupas coloniais, ornamentados com chapéus, coroas, diademas, fitas, espelhos e contas (Guerreiro, 1975).

Este último ritmo escolhido, o folguedo ou dança das Baianas de Alagoas, é resultante da convergência de samba de matuto, maracatu rural, pastoril, reisado e coco do sul de Pernambuco e do norte de Alagoas. Consolidou-se em Maceió na década de 1920 sob o nome de baianas ou baianal.

Figura 4: Levada da zabumba do baianá



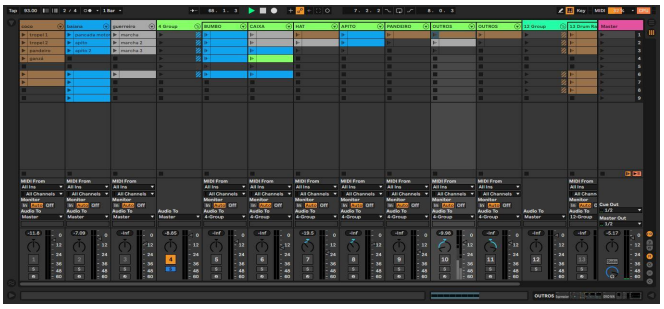
Fonte: Transcrição Musical. Diário de campo do *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical*

Ligado aos clubes carnavalescos, sofreu modificações na capital, tanto em trajes quanto em coreografias, e apresenta-se sem enredo fixo, alternando marchas de abertura e encerramento, cantigas tradicionais e ritmos modernos do baião, incorporando ainda elementos do coco, da cantoria de viola e da música urbana (Baianas, 1977).

4 FRAGMENTOS E ARQUIVOS EM MOVIMENTO: LABORATÓRIO MUSICAL DE PESQUISA-CRIAÇÃO

Esta etapa consistiu em traduzir os princípios ensaísticos para a prática composicional. A lógica fragmentária manifestou-se nos *clips* da *Session View* da DAW (*Digital Audio Workstation*) *Ableton Live*, possibilitando a colagem e justaposição de amostras das células rítmicas e levadas escolhidas.

Figura 5: Tela principal do *software* Ableton Live utilizado no laboratório criativo



Fonte: Printscreen do processo de montagem sonora.

A não-linearidade foi explorada por meio do uso de mecanismos como *Follow Actions*, que podem disparar *clips* de forma ordenada, aleatória, ou ambas, permitindo gerar variações entre os ritmos previamente mapeados. A abertura, característica fundamental do ensaio, materializou-se na criação de uma peça estruturada pela indeterminação formal a partir de uma base rítmica estabelecida entre os ritmos mapeados, que permite recombinações diferentes a cada execução.

Figura 6: Esquema do estímulo *Follow Action*, no qual o fragmento tem 50% de chance de ser repetido e 50% de chance de ser substituído por outro fragmento qualquer.



Fonte: Printscreen do processo de montagem sonora.

Em *Gerando e Organizando Variabilidade nas Artes* o compositor inglês Brian Eno (1976) introduziu reflexões sobre processos criativos experimentais que se tornaram fundamentos da música generativa. Ele estabeleceu uma correlação com Adorno, pensando a indeterminação e não-linearidade características da forma ensaística. Eno fornece fundamentos teóricos essenciais para compreender a variabilidade e a abertura na música experimental[11]. Sustenta que o compositor define um conjunto de regras ou sistemas que permitem que a peça musical se desenvolva de forma autônoma, aproveitando a dinâmica interna, para gerar variedade. Suas ideias se aproximam do Adorno (2003), para quem deveria se extrair o máximo do objeto, a partir de sua própria abertura formal.

A música generativa consiste na delegação parcial ou total do processo criativo a sistemas, algoritmos ou procedimentos previamente definidos pelo artista (Grandim e Pestana, 2021). Tal abordagem resulta em

[11]O texto trata de música experimental a partir da obra do compositor inglês Cornelius Cardew, o qual, ao longo da década de 1960, dedicou-se à criação e divulgação de obras influenciadas pela escola americana de música experimental. Exemplifica-se a partir da peça *Paragraph 7* de *The Great Learning* (1968-70) (disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=BCYTdWilbqw), na qual foram conciliados elementos de notação tradicional com formas alternativas de notação verbal, gráfica e performática, criando sistemas que organizavam e direcionavam o desenvolvimento musical coletivo, permitindo que os performers explorassem seus talentos individuais dentro de uma estrutura organizada (Lemos, 2018).

composições que evoluem continuamente, resistindo ao fechamento definitivo. É possível traçar paralelos entre a esse procedimento ensaistico, conforme teorizada por Adorno, e a prática da música generativa de Eno, pois ambas compartilham princípios como fragmentação, formas abertas, não linearidade e resistência ao fechamento.

A fragmentação, enquanto procedimento composicional, manifesta-se na repetição de pequenos trechos sonoros, no uso de loops e nos deslocamentos da percepção auditiva, criando modos de escuta que escapam à linearidade. Como observa Campesato (2011), em sua instalação *Deep Music*[12], esses fragmentos ativam sentidos não pela mensagem direta, mas pela forma como se relacionam com a escuta individualizada:

> A inevitável repetição de fragmentos, o uso de loops e de processamentos, trazem à tona não aquilo que os elementos visuais e sonoros apontam de maneira imediata, mas os modos e processos de significação que resultam da interação com 'ouvidos' particulares. (Campesato, 2011).

A noção schaefferiana de "objeto sonoro", que compreende o som como coisa em si, desvinculada de sua fonte e função originais, se evidencia na manipulação das células dentro da DAW, onde o som é ouvido em sua materialidade acústica por meio do processamento de samples, efeitos e técnicas digitais. Segundo Pierre Schaeffer (1977), o objeto sonoro é percebido por meio de uma "escuta reduzida" que abstrai o som de seu contexto original para focar em suas qualidades acústicas próprias. Essa abordagem acusmática permite trabalhar diretamente com o som, explorando sua potência ao expandir as possibilidades técnicas e estéticas da composição por meio de procedimentos como corte, sobreposição, looping e inversão.

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CflmZf_x5mI

Esta movimentação lúdica de randomização dos arquivos da tradição alagoana nos permitiu pensar o fragmento entre a filosofia e a produção musical. A ideia de objeto sonoro oferece suporte teórico para tratar o som como uma unidade autônoma, capaz de operar sentidos de maneira análoga aos conceitos na perspectiva adorniana. Assim como o ensaio não visa esgotar seus objetos por meio da sistematização, o som, entendido como objeto em si, não se subordina a uma função predeterminada, mas se apresenta na exposição e na montagem, produzindo sentido nas relações que estabelece.

5 *TUM...TUM...* ENSAIO-FILOSÓFICO MUSICAL: A FORMA COMO EXPERIÊNCIA

Nossa obra *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical* (Ramos, 2025)[13] funciona, simultaneamente, como resultado e meio desta investigação. Os conhecimentos emergem da tensão entre teoria e prática, não pela simples aplicação de um ao outro, mas por sua constante interpenetração, em que ambos se transformam mutuamente, gerando novos sentidos e possibilidades. Esse movimento reflete a inseparabilidade entre forma e conteúdo, essencial à forma ensaística, e permite que a composição musical se torne um dispositivo epistemológico, no qual o pensamento filosófico se manifesta enquanto experiência sonora.

[13] Disponível no link: https://gabrielaframos05.wixsite.com/ensaio-como-forma-de

Figura 7: Página do site Tum...tum...: ensaio-filosófico musical (Ramos, 2025)



Fonte: Printscreen, elaboração própria.

O processo criativo, ao empregar células da música alagoana, revelou um entendimento desses fragmentos como potencial composicional contemporâneo, libertos de uma função meramente representativa ou folclórica e tratados como formas acústicas autônomas, ainda que enraizadas em memórias e histórias culturais. Essa abordagem evidencia a possibilidade de acessar arquivos da cultura como forma de conhecimento, valorizando suas camadas simbólicas e históricas.

Esta investigação também reafirma a potência da forma ensaio adorniana como modo singular de apresentar e formar o conhecimento filosófico. Seu caráter fragmentário não representa desordem, mas uma liberdade formal que permite ao pensamento desenvolver-se de modo não linear, preservando a complexidade do objeto.

> Assim, o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas,

> enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças (Adorno, 2003, p. 31)

Em diálogo com a cultura popular, Adorno (2003) também observa que uma das marcas do ensaio é sua recusa à originalidade absoluta, ele não se ergue a partir do nada, mas lida com objetos já culturalmente formados. Tal compreensão se refletiu diretamente na proposta da obra, ao operar com fragmentos de células rítmicas, conceitos filosóficos e práticas sonoras, construiu sua própria forma como recombinação crítica de elementos pré-existentes.

É possível identificar a relação entre a noção de bricolagem, elaborada por Claude Lévi-Strauss, e os procedimentos criativos adotados nesta produção. Em *O pensamento selvagem* (1989), Lévi-Strauss já defendia o bricoleur como aquele que atua com o que tem à disposição, utilizando materiais e utensílios acumulados ao longo do tempo. Sua prática consiste em recombinar esses elementos de forma inventiva, gerando novos arranjos e possibilidades de sentido. Trata-se, portanto, de uma operação que não se limita ao plano técnico, mas que envolve também uma dimensão intelectual, conforme destacam Corrêa e França (2014).

Diretamente associada ao funcionamento do pensamento mítico, a bricolagem opera por aproximações e reconfigurações simbólicas. O bricoleur não parte de um projeto totalizante, mas trabalha com os vestígios de outras criações, reorganizando-os. Nosso processo de criação, o sentido não advém dos elementos isolados, mas da maneira como são articulados entre si, o que se conecta à abordagem adotada durante a produção, marcada pela recombinação de fragmentos sonoros, conceituais e culturais que se relacionam de modo não linear, podendo ser compreendido como um meio singular de produção de conhecimento:

> A arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento (Lévi-Strauss, 1989, p. 38).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical* produziu uma encruzilhada filosófica musical a partir de uma curadoria de arquivos rítmicos alagoana, demonstrando desafios e limites na pesquisa com arquivos, especialmente no tensionamento entre preservação, recontextualização e abstração sonora. Enquanto pesquisa-criação não nos limitamos às noções de música debatidas por Adorno enquanto indústria cultural ou modo de produção capitalista, mas no sentido de retomar a forma ensaio na exposição do pensamento. A forma ensaio filosófico-musical contribui para debater questões de produção estética e artística contemporâneas.

A partir da experiência de escuta desta obra musical constatamos que os efeitos sonoros desses arquivos ancestrais produzidos através da mediação tecnológica propiciam uma incisão no tempo. As matrizes, estudadas por Andrade e Brandão, são agora elementos que compõem uma nova configuração provisória - como um museu sonoro em movimento -, que nos permite situar, em outros termos, a questão do trauma colonial retomando suas produções musicais. Observa-se claramente como se produz formalmente a interpenetração dos fragmentos rítmicos em uma montagem tecnológica contemporânea baseada no circuito de ideias de Adorno e Benjamin; expondo, por meio de sua produção digital, a possibilidade de construção de conhecimento filosófico e musical, mantendo simultaneamente rigor crítico e abertura reflexiva.

Além disso, ao propor uma forma híbrida de exposição, a pesquisa contribui para repensar os modos acadêmicos de produção e circulação do conhecimento, ecoando a crítica de Adorno à rejeição institucional do ensaio e reforçando o valor da pesquisa-criação. Por fim, a proposta toma forma no cruzamento entre filosofia e música, mobilizando a composição generativa e a forma ensaio como operadores desse processo. Trata-se, assim, de um estudo da própria apresentação da filosofia, que possibilita a música em pensamento e o pensamento em música, ampliando radicalmente os modos de expor, ouvir e criar entre conceitos e sons.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Fragmento sobre música e linguagem**. Tradução de Manoel Dourado Bastos. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/trans/a/B8DDvQJZyg9XVfmGC4wBDv/. Acesso em: 30 jun. 2025.

ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma.** In: NOTAS DE LITERATURA. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor. **Mínima Moralia: reflexões a partir da vida danificada.** Tradução Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BAIANAS DE IPIOCA. **Baianas / Alagoas**. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 21). CDFB-021. Maceió: Ministério da Educação e Cultura, 1977. Disponível em: https://misa.al.gov.br/colecoes/dr-raimundo-campos/artistas-alagoanos/84-dr-raimundo/artistas-internacionais/4056-baianas-de-ipioca-1977. Acesso em: 14 out. 2025.

BENJAMIN, WALTER. **Passagens.** Organização da edição brasileira Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENSE, Max. **Über den Essay und seine Prosa.** Merkur, v. 1, 1947, p. 420.

BRANDÃO, Théo. **Folclore de Alagoas**. Maceió: Oficina Gráfica da Casa Ramalho, 1949.

CABOCLO, João; MOURA, Efigênio. **Cocos de Alagoas**. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 6). MEC-DAC-CDFB-006. Chã Preta e Viçosa: Ministério da Educação e Cultura, 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FWgW-tTy8Xw. Acesso em: 14 out. 2025.

CAMPESATO, Lilian. **Deep Music.** São Paulo, 2011. Disponível em: http://liliancampesato.tumblr.com/post/7045853544/deep-music-a-instala%C3%A7%C3%A3o-consiste-na-constru%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 25 jun. 2025.

CORRÊA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. **A figura do bricoleur em práticas artísticas.** Visualidades Goiânia, v. 12, n. 2, p. 225-239, jul./dez. 2014. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/34486/18191/144959. Acesso em: 27 jun. 2025.

ENO, Brian. **Generating and organizing variety in the arts.** Studio International, London, v. 192, n. 984, nov./dez. 1976. Disponível em: https://www.bussigel.com/systemsforplay/wpcontent/uploads/2013/12/Eno_Generating.pdf. Acesso em: 30 abr. 2025.

FRANÇA, F. L. **Constelação, parataxe e ensaio: os arcanos do pensamento da não identidade.** Trans/Form/Ação, Marília, v. 45, n. 4, p. 33-54, out./dez. 2022. Disponível em: https://www.scielo.br/j/trans/a/Rb8pcghqY99YPJSjtxbhNsv/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 08 out. 2025.

GRADIM, Rita; PESTANA, Pedro Duarte. **Overview of generative processes in the work of Brian Eno.** In: Workshop on Ubiquitous Music, 11., 2021, Matosinhos, Portugal. Anais [...]. Matosinhos: [s.n.], 2021. p. 45-56. Disponível em: https://hal.science/hal-03398725/document. Acesso em: 27 jun. 2025.

GUERREIRO DA BOA SORTE. **Guerreiro** (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 8). MEC-DAC-CDFB-008. Viçosa: Ministério da Educação e Cultura, 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1xMb0WasHLM. Acesso em: 14 out. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein. **Nebulosas do pensamento urbanístico: modos de pensar, montagens.** Salvador: Laboratório Urbano/UFBA, 2019. Disponível em: http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2019/04/Nebulosas-do-Pensamento-Urbanistico-Modos-de-pensar-Montagens.pdf. Acesso em: 27 jun. 2025.

LEMOS, G. F. B. **A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?): a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew entre as décadas de 1960 e 1970.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Walter Benjamin, Johann George Hamann: considerações sobre a origem e a essência espiritual da linguagem. Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP Disponível em: https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/329254 Acesso em: 1 out. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Aquilomba FiloMove: O processo de re(criar) a tradição na trajetória da Mestra Maria de Tie e a Comunidade Quilombola de Souza.** Revista Brasileira de Estudos em Dança, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 54–84, 2023. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55282. Acesso em: 6 out. 2025.

LUDWIG, Carlos Roberto. **Autoinvestigação e subjetividade nos Ensaios de Montaigne.** Revista de Letras, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 9-25, jan./jun. 2013. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7275. Acesso em: 27 jun. 2025.

LUKÁCS, G.; FRUNGILLO, M. L. **Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper.** Revista UFG, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186. Acesso em: 27 jun. 2025.

MONTAIGNE, M. E. de. **Ensaios.** Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Brasília: Ed. da UnB; Hucitec, 1987.

RAMOS, Gabriela. ***Tum...tum...:* Ensaio-Filosófico Musical.** Maceió: pesquisa-criação realizada no PIBIC 2024-2025 (PVCH3475-2024), Ichca, UFAL, 2025. Disponível em: https://gabrielaframos05.wixsite.com/ensaio-como-forma-de/ensaio-filos%C3%B3fico-musical. Acesso em: 12 out. 2025.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines.** Paris: Seuil, ed. ampliada, 1977.

SILVEIRA, Guilherme Lima Bruno E. **O que propõe o processo de criação? Uma breve revisão sobre a metodologia de pesquisa em arte.** In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28., 2019, Cidade de Goiás. Anais [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2143–2155.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Das interações comunicativas à constituição de um 'arquivo musical': sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**. Revista Arte e Filosofia, Ouro Preto, Minas Gerais, n. 11, p. 51-67, 2011.



SEGUNDA PARTE:
REFLEXÕES FILOSÓFICAS EM REDOR DO TEATRO

EXPERIMENTOS COM O *GESTUS* SOCIAL BRECHTIANO NA FORMAÇÃO EM PEDAGOGIA DO TEATRO

Leylane Maria Da Silva Verçosa[1]
UFAL

Marcelo Gianini[2]
UFAL

Introdução

A obra de Bertolt Brecht (1898-1956) é incontornável para a formação pedagógica em teatro, em especial para aquelas pessoas que veem nas artes cênicas um caminho para a transformação do mundo. A partir de uma perspectiva marxista e revolucionária, seu Teatro Épico Dialético visava a educação crítica daqueles que assistiam e participavam de suas montagens através de uma série de procedimentos didáticos inerentes à sua poética. Ainda que reconhecido mundialmente por sua produção dramatúrgica, tais procedimentos didáticos também eram utilizados em seu ofício de encenador e diretor de elenco, o que o coloca como um dos grandes encenadores-pedagogos do século XX, alinhado aos teatralistas russo-soviéticos, como Meyerhold, Tairov e Evreinov (Carvalho Apud Benjamin, 2017, p. 127). Em oposição ao Drama Burguês e

[1] Leylane Maria da Silva Verçosa, Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas, Email: ley.mariah@gmail.com,CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/2906028457089729
[2] Marcelo Gianini, mestre e doutor em Pedagogia do Teatro pela ECA/USP, Professor da Lic. em Teatro da UFAL Email: marcelo.gianini@ichca.ufal.br, Lattes: http://lattes.cnpq.br/7288167787924464

ao teatro psicológico e ilusionista, representado em caixas pretas e repleto de truques, os teatralistas procuravam expor seus recursos cênicos como meios de produção, mostrando a artificialidade dos mesmos e convidando o público para participar da representação cênica como de um jogo.

Em diálogo com os experimentos estéticos de Meyerhold, com a atuação narrativa dos atores-dançarinos da Ópera de Pequim, com o teatro de cabaré e cômico de Karl Valentin (dentre outras referências oriundas dos teatros de máscaras orientais e da tradição popular europeia), Brecht desenvolveu, ao longo de sua produção teatral, procedimentos técnicos e poéticos que visavam a construção de uma cena engajada na exposição da e na reflexão sobre as relações sociais e a luta de classes. Procedimentos cênicos de narração (prólogos, epílogos, comentários/apartes, projeção de letreiros, canções) eram sustentados pela atuação de atrizes e atores, que se valiam do chamado *Efeito de distanciamento* ou de *estranhamento* (*Verfremdungseffekt*), da historicização da cena, do procedimento de troca de papeis e da construção de gestos sociais, os *Gestus*. Tais recursos faziam parte do que Brecht conceituou como mudança de função (*Umfunktionierung*), através da qual buscava socializar os meios de produção da cena teatral. Walter Benjamin afirma que:

> Ele [Brecht] foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo. "A publicação de *Versuche*", assim o autor introduz os textos reunidos sob o mesmo nome, "ocorre num momento em que determinados trabalhos não devem constituir experiências tão individuais (ter o caráter de obra), destinando-se, antes, à utilização (transformação) de determinados institutos e instituições." O que se deseja não é a renovação espiritual, como proclamam os fascistas, mas são sugeridas inovações técnicas. (Benjamin, 2017, p. 91-92).

Nesta perspectiva teatral, realizamos uma série de experimentos cênicos voltados para a formação de pedagogas e pedagogos teatrais no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), a partir do ano de 2012. As reflexões que se seguem são um recorte dos experimentos realizados no (extinto) Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal, no ano de 2018, em especial na construção coletiva dos *Gestus* utilizados na encenação *Amor à Pátria*, problematizando o processo de criação em seus aspectos práticos e teóricos e em sua reverberação na formação pedagógica dos estudantes de teatro que integravam o elenco.

O gesto social, ou *Gestus*, proposto por Brecht parte do entendimento de que as interações sociais são carregadas de gestos que revelam o posicionamento político-ideológico das personagens, ou seja, não são somente a expressão de emoções "puras", individualizadas e independentes das relações entre humanos, pelo contrário, são ações públicas. Na poética do teatro épico-dialético brechtiano, o *Gestus* é elemento estruturante, daí sua tentativa de defini-lo em diversos ensaios críticos: "Por 'gesto social' deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época." (Brecht, 1978, p. 85); "Chamaremos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras." (Brecht, 1978, p. 124); "Por 'gesto' não deve-se entender o simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim atitudes globais." (Brecht, 1978, p. 193); dentre inúmeras referências ao longo de sua obra.

Corpo Cênico da Ufal e o projeto Performances Político-Poéticas

O extinto Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal tinha como finalidade o desenvolvimento de projetos artísticos e pedagógicos dentro dos cursos Teatro e Dança Licenciatura, possibilitando a transmissão do conhecimento e experiência na criação e difusão de obras cênicas. Este

programa foi criado no ano de 2016 pelo Prof. Dr. Ivanildo L.Piccoli dos Santos[3] quando dirigiu a Coordenação de Assuntos Culturais (CAC) da Pró-reitoria de Extensão (ProEx) da Ufal, com o objetivo de promover ações artísticas, pedagógicas e técnicas continuadas que incentivassem suas/seus integrantes na pesquisa, produção, criação e apresentação de experimentos e espetáculos cênicos. Coordenado por artistas-docentes destas licenciaturas, os projetos do Corpo Cênico da Ufal procuravam articular o tripé da universidade pública brasileira, aliando o ensino das artes cênicas, à pesquisa e à extensão (UFAL, 2018).

Em 2018/19, o Prof. Dr. Marcelo Gianini, do curso de Teatro Licenciatura, desenvolveu o projeto Performances Político-Poéticas, assim definido em seu edital de lançamento:

> Investigação cênica de dramaturgias e materiais poéticos alinhados à teoria e à prática da Peça Didática, de Bertolt Brecht (1898-1956), em processo colaborativo de criação, com apresentações em *work in progress*. Nestes processos pedagógicos, a criação artística e os processos de pesquisa e investigação envolvidos na construção da cena são compartilhados por todos os integrantes do grupo envolvido. (UFAL, 2018, p. 2)

O projeto visava o estudo e a experimentação de uma parte menos reconhecida da produção teatral brechtiana, as peças didáticas (*Lerstück*), visto que este autor é mais conhecido por suas peças épicas de espetáculo (*episches Schaustücke*). Essa produção político-poética é voltada para o desenvolvimento da aprendizagem dialética, com a intenção de instigar nas/nos participantes sua consciência política, incentivando-as/os a analisar e agir de forma crítica no mundo. A teoria de ensino-aprendizagem de Brecht visa uma pedagogia dialética,

[3] Professor doutor do curso de Teatro Licenciatura da Ufal, desde 2012, onde desenvolve pesquisas acerca da cultura popular, comicidade, circo, máscaras, memória e produção cultural.

combinando ainda elementos indutivos e dedutivos no processo de aprendizagem, que coloca à disposição das/dos participantes um método de exame e ação sobre a realidade social. Os procedimentos pedagógicos propostos por Brecht não têm como objetivo uma formação "pura" na linguagem teatral, da "arte pela arte", alienada do mundo e alienante socialmente, pelo contrário, a problematização das relações sociais, em especial aquelas decorrentes dos modos de produção capitalista, são a matéria de sua pedagogia artístico-política.

As intenções descritas no edital foram atravessadas pelo contexto que vivíamos em 2018, as pré-eleições presidenciais. O tema aparecia nos ensaios (experimentos), estimulados pelos protocolos[4] criados pelas pessoas participantes, nos quais apareciam frases, gestos e ações que se conectavam à realidade política brasileira. Com isso, essa conexão com a realidade política mobilizou o elenco e se tornou a matéria de nossa práxis teatral.

Imagem 1: apresentação e análise de protocolo



Fonte: Autora/Autor desconhecido/desconhecida.
Foto compartilhada no grupo de *WhatsApp* do Corpo Cênico (2018)

[4] Registros poéticos e reflexivos dos encontros e do processo pedagógico e criativo. São elaborados pelas/pelos participantes, e compartilhados no início do encontro seguinte.

O registro acima é da apresentação de um protocolo poético, no qual podem ser vistas as integrantes do grupo analisando a imagem representada por parte do grupo. Os gestos construídos, desmontados e reconstruídos a partir de análises e tentativas constituíram-se em uma potente ferramenta pedagógica.

Processo pedagógico para uma formação artística e política

O processo poético e pedagógico realizado teve como orientador as práticas realizadas pela Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela em torno dos jogos teatrais com a peça didática brechtiana. Em paralelo, o contexto eleitoral do ano de 2018 pautava nossas reflexões políticas e estéticas diante do conflito polarizado que a cada dia ganhava contornos mais nítidos, principalmente com a candidatura da extrema direita. Nossas ações pedagógicas voltavam-se para instigar o diálogo investigativo dos posicionamentos ideológicos das/dos participantes do grupo. As rodas de conversa (outro dos procedimentos didáticos deste processo) buscavam analisar as improvisações e os protocolos, dos quais surgia lentamente o material que seria utilizado nas futuras encenações do grupo.

O dialogismo atravessava as atividades práticas baseadas em Jogos Teatrais, na experimentação dos protocolos das/dos participantes e nas cenas criadas em subgrupos, o que conduzia a análise mediada do contexto político. As cenas criadas tornavam-se a chave para provocar nas/nos participantes a curiosidade e a consequente busca de maiores conhecimentos sobre o assunto tratado, visto que para Brecht a peça didática é um "ato de libertação" (Koudela, 1992, p. 33-34), pois reforça nas pessoas que atuam o papel de pesquisadoras, usando suas realidades de maneira crítica e transformando-as em experimentos cênicos. Naquele contexto político, o grupo se reunia para debater as falas e os gestos dos extremistas que se transformavam em *Gestus*, visto que, como afirma

Benjamin, "os gestos são encontrados na realidade. Mais especificamente [...] na realidade atual. [...] A matéria prima do teatro épico é exclusivamente o gesto encontrado hoje, o gesto de uma ação ou da imitação de uma ação." (Benjamin, 2017, p. 31). Esses "gestos sociais" eram criados em um longo processo de estudos e experimentações, desde a observação, leitura e técnica, até o confronto de posicionamentos políticos, sempre tendo como mediadora a criação cênica.

As cenas construídas coletivamente se tornavam atos de reflexão política, como, por exemplo, o gesto das "arminhas" (imagem 2), que reproduzia a posse de uma arma de fogo (revólver) nas mãos das participantes e fazia alusão ao gesto muito utilizado pela extrema direita naquele ano. O comportamento social violento de seus partidários provocou uma febre de desinformação na população brasileira, fazendo com que seus pensamentos agressivos se repetissem em cada esquina ou em cada grupo de família. Enquanto isso, as/os estudantes e docentes, principalmente universitários, viviam o pesadelo causado pelas *fake news*[5] que surgiram nas redes sociais, atacando nossa credibilidade como pensadoras/cientistas/docentes. Com isso, o nosso grupo tinha de fato material suficiente para trabalhar na construção dramática do espetáculo.

[5] Expressão empregada às notícias fraudulentas que circulam nas mídias sociais e na Internet, o conceito é aplicado principalmente aos portais de comunicação online, como redes sociais, sites e blogs, que são plataformas de fácil acesso e, portanto, mais propícias à propagação de notícias falsas, visto que qualquer cidadão tem autonomia para publicar. Informações estão disponíveis no site: https://www.tjpr.jus.br/noticias-2-vice/-/asset_publisher/sTrhoYRKnlQe/content/o-perigo-das-fake-news/14797?inheritRedirect=false . Acesso em 30 mar. 2022 às 12h44min.

Imagem 2: *Gestus* da "arminha"

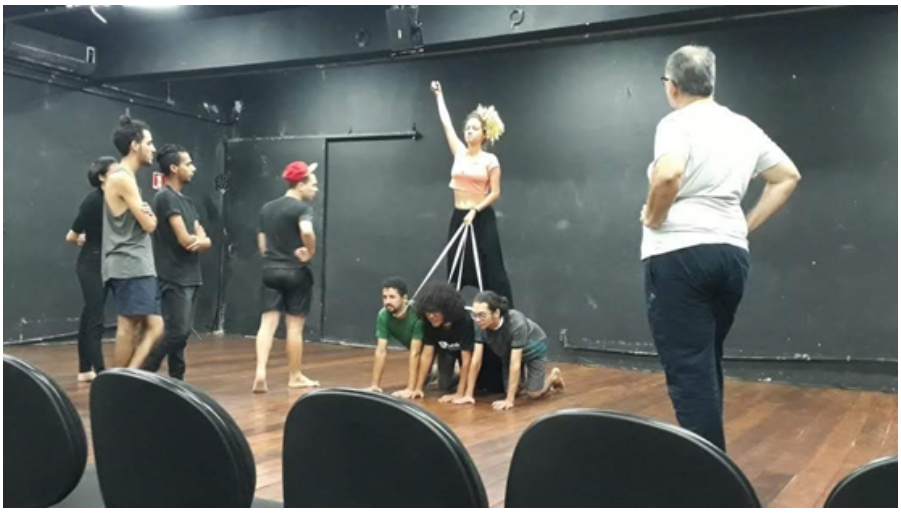


Fonte: Woori Helen[6] (2022).

Segundo Patrice Pavis, o *Gestus* brechtiano são atitudes corporais através das quais as participantes se apropriam de um comportamento social específico para construir uma máscara corporal e relacional das e entre as personagens, assim o *Gestus* "se situa entre a ação e o caráter" (Pavis, 2015, p. 187). Durante o processo tornava-se evidente a importância dos gestos com a finalidade de explicitar as relações de opressão nas relações humanas. A construção dos *Gestus* das personagens, estimulada através de jogos teatrais, era realizada de forma coletiva, através de procedimentos como a troca de papéis para que todas/todos compreendessem e estudassem esses comportamentos e participassem da criação dos códigos sociais ali inseridos.

[6] *Woori* (우리) palavra de origem coreana, que significa "nós", e *Hellen* é abreviação de Helena, outro nome artístico. Juntando ambas as palavras, fica: "Nós Helena". E assim tornando meu pseudônimo para os trabalhos com Ilustração digital.

Imagem 3: apresentação e análise de protocolo



Fonte: Autora/Autor desconhecido/desconhecida.
Foto compartilhada no grupo de *WhatsApp* do Corpo Cênico (2018).

Essas dinâmicas instigadas pelos protocolos provocavam nosso posicionamento político, fazendo com que investigássemos cenicamente situações específicas e possivelmente vivenciadas, criando metáforas, como a retratada acima.

Augusto Boal (1931-2009) defende que esses gestos trabalhados durante o exercício cênico ou apresentações teatrais promovem autonomia crítica social, tanto coletiva como individualmente, pois cada atuante, através de sua personagem ou cenas, expressa emoções interiorizadas causadas por situações de descontentamento diante de atitudes opressoras (Boal, 2011). Benjamin observa que

> O teatro épico [...] mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início. Ou seja, elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro naturalista, mas com espanto. (Benjamin, 2017, p. 13)

Visto que nossa intenção político-pedagógica não era somente a formação artística, os gestos, diálogos e ações criados não deveriam ser abandonados no palco ao final do espetáculo, como que esquecidos pelas atuantes e pelo público. Como objetiva a pedagogia da peça didática, as pessoas participantes reconhecem as situações representadas como verdadeiras e utilizam dessas técnicas como ferramenta social e política contra as práticas de opressão em suas realidades sociais.

A troca de papéis permitia que o grupo percebesse a diversidade dos *Gestus* criados a partir do mesmo modelo de ação. Sobre esse procedimento didático e a consequente aprendizagem coletiva, Brecht afirma que:

> A aprendizagem de cada ator deve-se processar em conjunto com a dos outros atores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes. É que a unidade social mínima não é o homem, e sim dois homens. Também na vida social nos transformamos uns aos outros. (Brecht, 1978, p. 123).

Em não havendo papeis fixos nos ensaios e espetáculos, cada atuante podia representar as personagens à sua maneira, porém mantendo os gestos criados pelo coletivo. A repetição coletiva dos *Gestus* indicava que o grupo construíra coletivamente sua crítica social por meio da criação estética.

A construção do *Gestus* no processo de criação coletiva

Nossa proposição era ter como material poético e modelos de ação os pequenos contos escritos por Brecht que têm como protagonista a personagem do Senhor Keuner, e, para iniciar nossas pesquisas e a

formação político-estética pretendida, escolhemos o primeiro destes que compõem a edição Histórias do Sr. Keuner (Brecht, 2013), denominado Sábia no sábio é a atitude, que resultou em uma curta intervenção na recepção dos calouros do curso de Teatro Licenciatura do ano de 2018.

Após esta apresentação, retomamos o processo pedagógico e a reflexão sobre o momento político brasileiro daquele ano. Diante da generalização de discursos que reproduziam falas de descontentamento político, muitas vezes aprendidos e decorados em vídeos de canais da extrema direita e compartilhados pelas mídias sociais, algumas palavras recorrentes nos instigaram a uma investigação mais extensiva: "patriotismo" e "nacionalismo". A escolha de outro conto do Senhor Keuner orientou nossas pesquisas:

> O amor à pátria, o ódio às pátrias
> O Sr. K. não achava necessário viver num determinado país. Ele dizia: "Posso passar fome em todo lugar". Mas um dia passou por uma cidade que era ocupada pelo inimigo do país no qual vivia. Então cruzou com um oficial do inimigo, que o obrigou a descer da calçada. O Sr. K. desceu, e notou que estava aborrecido com esse homem, e não apenas com ele, mas sobretudo com o país ao qual ele pertencia, de maneira que desejou que esse país desaparecesse da face da Terra. "Por que me tornei um nacionalista por um minuto?", perguntou o sr. K. "Por ter cruzado com um nacionalista. É por isso que se deve eliminar a estupidez, porque ela torna estúpido aquele com quem cruza." (Brecht, 2013, p. 19)

Com a finalidade de organizar a dramaturgia cênica do que viria a ser o espetáculo *Amor à Pátria*, começamos a compartilhar brincadeiras infantis, direcionando o processo de criação das improvisações. Selecionamos diversas brincadeiras que dialogavam com nossa investigação política e que, de alguma maneira, simulavam uma relação social entre opressores e oprimidos (Boal, 2011), sendo que algumas

viraram cenas, como Escravos de Jó, Coelhinho na Toca e Sarapova. Essas brincadeiras fomentavam a construção de sentidos como num processo dialético. Inicialmente o jogo distanciava as/os participantes de suas experiências, estetizando ludicamente as opressões sofridas e provocando o estranhamento de violências diárias naturalizadas. Em seguida, esse estranhamento era exacerbado por meio da modificação do próprio ato de jogar, criando cenas que se iniciavam pacificamente, "infantilmente", e, no seu transcorrer, geravam formas violentas de relacionamentos até chegarmos à exclusão dos "perdedores". Essa forma de atuação do elenco visava provocar o espanto tanto entre as participantes do ato artístico como entre seus espectadores.

A criação da cena baseada em Sarapova pareceu-nos modelar para apresentar a construção dos *Gestus* e a exacerbação das formas violentas de jogo como metáforas da luta de classe. Semelhante à brincadeira Pedra, papel tesoura, Sarapova coloca frente a frente dois grupos opositores, que, vindos de seus respectivos "campos", se encontram no centro da área de jogo e "colocam" um gesto que expressa três "poderes" relacionados a três grupos diferentes: Polícia, Povo e Governo. A cada rodada, o grupo perdedor deve correr de volta ao seu campo e o grupo vencedor pode "sequestrar" os membros mais lentos do grupo adversário, sendo que a regra que indica quem é o vencedor daquela rodada segue o princípio de equilíbrio entre os poderes: "Polícia prende Povo", "Povo elege Governo" e "Governo manda na Polícia". Em nossa encenação, os grupos foram divididos em Azul e Vermelho e, após apresentarem seus gritos de guerra, iniciavam o jogo de forma confusa. Dramaturgicamente esta confusão justificava a inclusão de um quarto "poder", a Justiça, que exerceria a função de árbitra da contenda, e de uma Guarda Judiciária que tinha a função de protegê-la.

Para cada um dos poderes foram construídos coletivamente *Gestus* que possibilitavam a leitura da cena pela plateia e, consequentemente o entendimento do resultado da rodada (quem ganhou, quem perdeu ou se houve empate), mas que, principalmente, revelavam nosso posicionamento crítico diante da luta de classes. Os G*estus* de cada um

destes coros foram criados coletivamente através de propostas práticas que eram analisadas, desmontadas, remontadas até que chegássemos a um entendimento comum:

-Povo: a mão esquerda com punho fechado e o braço levantado:

Imagem 4: *Gestus* do Povo



Fonte: Woori Helen (2021)

-Polícia: como se estivessem segurando uma arma de fogo prestes a atirar:

Imagem 5: *Gestus* da Polícia



Fonte: Woori Helen (2021)

- Governo: abrindo os braços, estufando o peito orgulhosamente e com sorriso no rosto:

Imagem 6: *Gestus* do Governo



Fonte: Woori Helen (2022)

Até mesmo a *Justiça* ganhou um *Gestus* específico, referência a figura com os olhos vendados que segura uma balança, porém em nossa personificação a personagem conseguia espreitar o jogo com um dos olhos dissimuladamente aberto:

Imagem 7: *Gestus* da Justiça



Fonte: Woori Helen (2022)

Rodada a rodada, cada grupo "combinava" qual Poder iria "ativar", sem que o outro grupo soubesse. De acordo com o resultado do confronto, outros gestos foram criados para indicar vencedores e perdedores ou empate.

Caso os poderes "ativados" fossem os mesmos haveria empate, assim criamos os gestos de cumprimento:

- Povo com Povo: gestos cotidianos, como apertos de mão e abraços:

Imagem 8: *Gestus* do cumprimento



Fonte: Woori Helen (2022)

- Polícia com Polícia: deixava-se de apontar as armas e fazia-se o conhecido gesto de continência:

Imagem 9: *Gestus* da continência



Fonte: Woori Helen (2021)

-Governo com Governo: com a mão esquerda para trás, como se se escondesse alguma coisa, cumprimentava-se com a direita e um sorriso irônico:

Imagem 10: *Gestus* da saudação



Fonte: Woori Helen (2022)

Caso houvesse vencedores e vencidos:

- Polícia contra Povo: as ações da Polícia eram agressivas, enquanto as do Povo mostravam a tentativa de se desvencilhar dessas agressões:

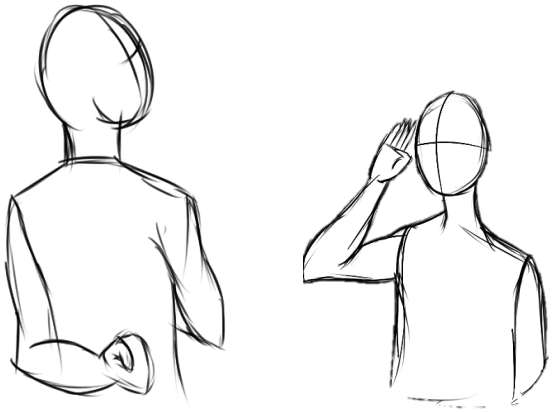
Imagem 11: *Gestus* da agressão da Polícia contra o Povo



Fonte: Woori Helen (2022)

-Governo contra Polícia: sinal de submissão por parte do time da Polícia:

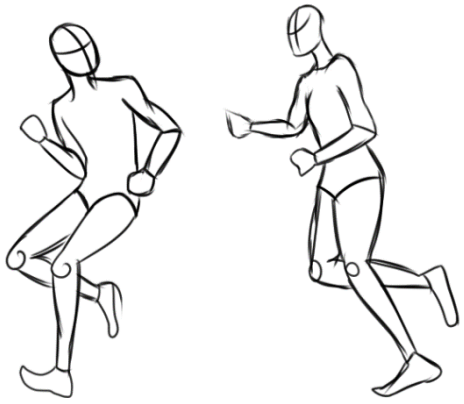
Imagem 12: *Gestus* de submissão da Polícia em relação ao Governo



Fonte: Woori Helen (2022)

-Povo contra Governo: o time do Governo corria para seu campo:

Imagem 13: Gestus de reação do Povo contra o Governo



Fonte: Woori Helen (2022)

Em nossa encenação, a finalização desta última rodada descrita ocorria somente na primeira vez em que havia este embate, pois, nas seguintes, temendo nova rebelião do Povo, o Governo recorria à interferência da figura da Justiça e sua Guarda Judiciária (também armada como a Polícia), que agia com violência contra o Povo.

Dramaturgicamente, o grupo vencedor era o Azul, representando o poder do Governo, sendo protegido pela Justiça, que por sua vez, era protegida não só pela sua Guarda, mas também pelo poder da Polícia. O time Vermelho sofria as consequências da violência e repressão militar, representadas através de agressões, realizadas cenicamente como um efeito cinematográfico de "câmera lenta", o que possibilitava ao público um tempo de reflexão, como a se suspender a ação.

Considerações finais

Estimular a consciência política por meio do jogo teatral e da construção do *Gestus* fez com que as pessoas participantes usassem a sua própria realidade como modelo de reflexão. A tentativa de causar espanto no público através da leitura crítica da realidade, também visava influenciar nos posicionamentos políticos. Benjamin ressalta:

> O teatro épico é concebido tanto para os atores quanto para os espectadores. A peça didática destaca-se como caso peculiar principalmente porque a excepcional parcimônia do aparelho simplifica e propõe a troca do público com os atores, dos atores com o público. Todo espectador pode tornar-se coadjuvante. (Benjamin, 2017, p. 27)

Ao levar o conceito de "brincadeira infantil" para a cena, procurávamos também problematizar o conteúdo ideológico desses jogos a partir de seus gestos. As cenas estruturadas em brincadeiras infantis reforçavam a sutil transição da diversão inconseqüente e do entretenimento para a reafirmação ideológica das classes dominantes, fazendo a crítica às divisões sociais e aos posicionamentos políticos fascistas. O palco assim se transforma em uma instituição moral anti-burguesa, como objetivava Brecht em suas peças didáticas. Benjamin

agrega a essa intenção, o caráter coletivo e gerador de conhecimento do teatro:

> A afirmação de que o palco é uma instituição moral só se mostra legítima em relação a um teatro no qual o conhecimento não é apenas transmitido, mas gerado. No teatro épico, a formação do ator consiste numa atuação que o leva ao conhecimento; esse conhecimento, por sua vez, determina sua atuação não apenas no sentido do conteúdo, mas também por meio de tempos, pausas e ênfases. (Benjamin, 2017, p. 19)

Leylane Verçosa conclui sua monografia (que serviu de base para estas reflexões) reforçando a importância deste processo artístico e pedagógico em sua formação como Pedagoga Teatral:

> Quando utilizamos a linguagem cênica em processos pedagógicos, podemos desenvolver coletivamente uma pesquisa a partir da vivência individual de cada participante, incentivando interpretações textuais e criação de cenas e, consequentemente, analisar o contexto político atual, usando-o como principal pauta para a apresentação dessa realidade de opressão que foi tão naturalizada. Com isso, aprendemos com essa experiência algo digno em nossa formação crítica, visto que Brecht corrobora com a ideia de ensinar e aprender através das nossas relações sociais. Sendo assim, ao entrarmos em contato com as esferas políticas através dos modelos de ação, ampliamos nosso olhar, e consequentemente começamos a nos posicionar politicamente a partir de nosso envolvimento e identificação com as pautas do opressor e do oprimido. Participando ativamente das experimentações e das construções cênicas, utilizando as técnicas dos jogos teatrais como ferramenta de análise corporal das Peças Didáticas, contos e poemas brechtianos, nos tornamos os principais "modelos de ação" de nossas vidas. (Verçosa, 2022, p. 107).

Referências

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Trad.: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da representação brechtiana. In BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Um vôo brechtiano**: teoria e prática da peça didática. Sáo Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UFAL. Edital Oficial do Programa Corpo Cênico/PROEX – **Performances Político-Poéticas**, Universidade Federal de Alagoas, 2018.

VERÇOSA, Leylane Maria da Silva. **Performances Político-Poéticas: A Peça Didática de Bertolt Brecht no Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal**. Ano 2022. 126f. Monografia de conclusão de curso. Curso de Teatro Licenciatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas.

A CRÍTICA DE HEGEL À CONCEPÇÃO DE BELA ALMA E SUA VINCULAÇÃO COM OS PERSONAGENS DAS OBRAS DE SHAKESPEARE

Carlos Víctor Arnolfo Alfaro[1]

A concepção de "bela alma"

Hegel expõe e desenvolve sua concepção crítica da "bela alma" na *Fenomenologia do Espírito.* Essa figura do Espírito se caracteriza porque seu conteúdo é a identidade do Eu consigo mesmo. O filósofo alemão afirma: "Vemos assim aqui a consciência-de-si retornada ao seu mais íntimo, para o qual desvanece toda a exterioridade como tal; retornada à intuição do 'Eu = Eu', em que esse Eu é toda a essencialidade e ser-aí" (Hegel, 2003, p. 447). A autoconsciência individual se percebe como a totalidade da realidade ética. Isto é, ela proclama que conhece a lei moral. Mais ainda, a bela alma afirma que o conteúdo do seu próprio Eu é a essência e realidade efetiva (*Wirklichkeit*), da universalidade da lei moral. O mundo exterior é uma aparência não essencial e a realidade ética não se realiza na exterioridade. Pois os homens só agem de acordo aos interesses pessoais e as instituições são ferramentas para a consecução dos seus objetivos. Então, a bela alma considera que seus juízos de valor são o único critério válido para julgar as ações dos outros.

Porém, a lei moral proclamada pela bela alma é um universal abstrato, já que seu conteúdo carece de determinações concretas. O "Eu"

[1] Pós-doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Doutor em filosofia pela Universidad Nacional de Rosario (UNR, Argentina, 2016). Membro do Grupo de Pesquisa O conceito da liberdade na filosofia transcendental do CONICET. Membro do Grupo de Pesquisa sobre o primado da Razão prática na filosofia transcendental, com financiamento do FONCYT e do Centro de Estudios de Filosofía Moderna da UNR. Contato: arnolfo29@yahoo.com.ar. CV Lattes http://lattes.cnpq.br/4274649175858910

autoconsciente é incapaz de se dar um conteúdo determinado sem o aporte do mundo exterior. Os preceitos, proibições e exigências éticas que aceitamos ou rejeitamos derivam de determinações particulares exteriores à nossa consciência. Por esse motivo, Hegel afirma que "toda a vida, toda a essencialidade espiritual retornaram a esse Si, e perderam sua diversidade em relação ao Eu-Mesmo" (Hegel, 2003, p. 447). A mesmice do "Eu" exclui a diversidade de determinações particulares concretas que pudessem enriquecer seu conteúdo. A bela alma, então, cai no solipsismo e se encerra sobre si mesma. Elas se consideram a voz do universal abstrato que contempla em isolamento, e se concebe como a reflexão do absoluto e divino.

A identidade abstrata da bela alma exclui a oposição a qualquer objeto particular, pois todo objeto implica a negação da consciência que o percebe. Ou seja, o objeto se opõe à subjetividade e nega a identidade que ela tem consigo. Mas toda consciência individual tende à negação do objeto que nega sua identidade. O movimento de negação da negação não implica o retorno a uma identidade primigênia, senão a superação da mesma. Pois a nova identidade atingida pela consciência se baseia na negação daquilo que havia negado a identidade abstrata. O lado objetivo negado é conservado como um momento necessário de sua nova identidade. O processo descrito supõe a objetivação da subjetividade que o realiza, porque essa tem conservado o objeto negado e superado na nova instância que tem atingido. A bela alma, então, não se torna uma subjetividade determinada pelo objeto particular que se põe diante dela, porque ela se tem abstraído da objetividade do mundo que a rodeia. A bela subjetividade é incapaz de se objetivar. Assim, Hegel sustenta que "falta-lhe a força da extrusão, a força para se fazer coisa e para suportar o ser" (Hegel, 2003, p. 448).

Ainda mais, a ausência de objetivação supõe que a bela alma não transforma a realidade na que vive. Pois a subjetividade transforma o objeto no seu processo de objetivação. Isto é, a bela alma não exterioriza sua interioridade. Por esse motivo, Hegel afirma:

> [...] para preservar a pureza de seu coração, evita o contato da efetividade, e permanece na obstinada impotência: - de renunciar a seu Si, aguçado até a última abstração; - de se conferir substancialidade, ou transmudar seu pensar em ser; - e de confiar-se à diferença absoluta. (Hegel, 2003, p. 448)

A bela subjetividade recusa à renúncia da identidade abstrata para o sustento da pureza. Mas essa obstinação supõe a exclusão de um objeto particular que se a oponha e a negue. A ausência de interiorização de determinações particulares implica a impossibilidade de exteriorização objetiva do apreendido, já que não possui um conteúdo que pudesse transformar e apresentar como seu. A bela alma se limita à autoproclamação de sua santidade e à enunciação de juízos de valor a respeito das ações dos outros. Mas semelhantes enunciados são abstrações sem conteúdo eidético concreto determinado. Suas expressões são a manifestação da imagem que tem de si, e não são úteis para os outros.

O personagem de Julieta, de *Romeu e Julieta.*

Em primeiro lugar, Hegel se refere a Julieta, a protagonista feminina da tragédia de Shakespeare chamada justamente de *Romeu e Julieta.* O pensador alemão afirma:

> Mas para um tal ânimo em si mesmo fechado deve igualmente chegar uma época na qual ele é apreendido em um ponto determinado de seu mundo interior, lança sua força indivisa em um sentimento determinante para a vida, se prende a isso com a força inquebrantável e tem sucesso ou sucumbe sem sustentação. Pois, para sustentar-se, o ser humano necessita de uma amplitude desenvolvida da substância ética, a qual sozinha fornece uma firmeza objetiva. A esta espécie de caracteres pertencem as figuras [*Gestalten*] mais encantadoras da arte romântica, tal como Shakespeare as criou igualmente na mais bela completude. Assim, por exemplo, deve ser considerada a Julieta em *Romeu e Julieta.* (Hegel, 2000, p. 317)

Uma consciência individual que se recolhe em si mesma busca afirmar sua independência do ambiente. Isto é, se identifica imediatamente consigo e exclui os outros porque não são idênticos a ela. Sua independência ao respeito do outro se baseia na negação de todo conteúdo que não seja aquele posto por ela. Essa subjetividade sustenta que o sentimento é o fundamento da sua ação, porque encontra que isso é o mais próprio e pessoal. Mas essa independência é aparente, pois a carga afetiva sempre é dirigida a outro que não é a própria subjetividade senciente. A relutância da consciência para reconhecer esse fato, determinante em sua existência, só a dirige à inação. A consciência que se recolhe em si mesma experimenta a elucubração de fantasias que nunca se realizam. Eventualmente, um acontecimento do mundo exterior – aquela realidade sobre a qual sua vontade não tem controle -, a desperta do seu sono.

A subjetividade que não permanece recolhida em si mesma se exterioriza na objetividade. Ou seja, ela se aliena e transforma seu conteúdo objetivo em objeto da realidade exterior. Essa operação lhe permite realizar sua interioridade reflita na exterioridade. A consciência individual experimenta sua realização como a faculdade de transformação do mundo em que vive, bem como a capacidade de autodeterminação. Por outro lado, o realizado pela consciência individual é objeto de análise e crítica pelas outras consciências, e pode ser criticado pelo mesmo sujeito da ação. A experiência resultante de fracassos, decepções, desilusões, sucessos parciais, permite assumir a dependência do seu meio. Todo ser humano depende afetivamente, intelectualmente e materialmente dos outros. Assumir essa determinação permite maior autonomia no momento de perseguir um objetivo: sabe que precisa de outras pessoas e de outras coisas; mas também sabe que o fracasso não implica sua anulação como sujeito da ação.

A consciência que tem permanecido recolhida em si mesma experimenta o acontecimento do mundo exterior que a tem afetado como a única chance para exteriorizar sua interioridade. Qualquer obstáculo que se interponha entre ela e a sua realização das suas fantasias é vivida como o completo fracasso na sua tentativa de determinação da realidade.

Esse é justamente o caso da Julieta de Shakespeare[2]. A este respeito, Hegel afirma:

> De repente, vemos o desenvolvimento da energia inteira deste ânimo, da astúcia, da circunspecção, da força para sacrificar tudo, para submeter-se ao que é mais duro, de modo que o todo nos aparece como o primeiro desabrochar, de uma só vez, da rosa inteira em todas as suas pétalas e dobras, como um brotar infinito do mais interior fundamento sólido da alma, no qual antes nada tinha se distinguido, configurado, desenvolvido, mas que agora se apresenta a partir do espírito anteriormente fechado como um produto imediato do *único* interesse despertado, inconsciente de si, em sua bela plenitude e violência. Trata-se de um incêndio que uma única faísca provocou, um botão que, mal tocado pelo amor, inesperadamente se apresenta em plena florescência; mas quanto mais rapidamente se desenvolve, tanto mais rapidamente também perde suas pétalas e morre. (Hegel, 2000, p. 317)

A vida de Julieta tem decorrido sem surpresas até o momento em que conhece Romeu. Ela é uma jovem de quinze anos que não tem experimentado a dor da renúncia de aquilo que ama, o sacrifício do compromisso, nem a desilusão que implica a insatisfação uma vez atingido o objeto de desejo. Tampouco tem comprovado que a satisfação, mesmo que parcial, se atinge mediante a realização de uma multiplicidade de objetivos. Por um lado, Julieta crê que a felicidade só é tal se completa. Por outro lado, não sabe que ou quem pode fazê-la completamente feliz. Quando conhece Romeu, ela projeta nele toda a força da sua interioridade. Isto é, a subjetividade de Julieta se apega ao compromisso com Romeu como aquela objetividade cuja concreção implicará a absoluta realização da sua interioridade.

---

[2] Vid. Rosenstein, Leon, "Metaphysical Foundation of the Theories of Tragedy in Hegel and Nietzsche". Em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Volume 28, número 4, (Verão, 1970), p. 521-33. Segundo Hegel, as tragedias de Shakespeare mostram uma subjetividade no seu conflito interno. A autodeterminação subjetiva se opõe à amplitude e diversidade infinitas das condições externas.

Julieta conhece Romeu, se apaixona por ele, é casada com seu amado e se quita a sua vida diante do seu cadáver em um breve prazo de dias. Sua conduta temerária só é compreensível se se entende que, para Julieta, o compromisso com Romeu é a objetivação da sua infinitude. Sua subjetividade nunca tem sofrido as limitações da realização objetiva. Não é capaz de assumir os limites e determinações que estão implícitos na concreção de qualquer atividade. Essa conduta vira obviamente manifesta quando seus pais lhe informam que têm consertado uma boda com o nobre Paris. Sua negativa ser desposada por ele provoca a fúria com o senhor Capuleto. Ela apela desesperada a Fray Lorenzo. Julieta então afirma:

> Meu pai, não diga que já sabe disso,
> Se não for pra dizer como evitá-lo.
> Se todo o seu saber não me ajudar,
> É só julgar que 'stou agindo certo
> E esta faca me ajuda, num momento.
> Romeu e eu por Deus fomos unidos,
> E antes que a mão pelo senhor unida
> Seja marcada por um outro voto,
> Ou que o meu coração em vil traição
> Se entregue a outro, essa mão mata os dois.
> Portanto, usando a sua experiência,
> Diga-me o que fazer, ou testemunhe
> Entre mim e a minha dor, este punhal
> Servir de árbitro e solucionar
> O que nem sua idade ou sua arte
> Puderam resolver pra mim com honra.
> Mas chega de falar. Quero morrer,
> Se o que diz não me trouxer remédio.
> (Shakespeare, 2017, Ato IV, Cena I)

A desesperação de Julieta se evidencia no trecho citado. Ela ameaça se suicidar se Fray Lorenzo não encontrar uma solução para o conflito provocado. Ela considera que o compromisso com Paris é uma traição a Romeu. Não só porque já tem sido desposada por ele, senão porque considera que conhecer a seu amado tem sido resultado da divina

Providência. Ou seja, o matrimónio com Paris seria um desafio à vontade de Deus. Porém, ela não ousa comunicar a seus pais que Romeu é seu marido. Sua rebeldia se limita a encontros furtivos com seu amado e a rejeição ao compromisso com Paris. Julieta não se faz responsável das consequências dos seus atos. Se ela informasse sua família de seu matrimóônio com Romeu, possivelmente seria expulsa do seio familiar. Mas ela poderia se retirar a Mantua com seu marido, e a farsa da sua morte seria desnecessária. Julieta evade constantemente os efeitos não desejados dos seus atos. Tal operação implica que não é capaz de assumir a exteriorização da sua interioridade, já que o preço a pagar por a objetivação da subjetividade é assumir que a vontade pessoal não controla a realidade exterior.

O personagem de Miranda, de *A tempestade*

Hegel considera que Miranda, o personagem feminino de *A tempestade*, tem as mesmas qualidades do que Julieta. A esse respeito ele afirma: "Desta espécie é ainda mais Miranda em *A Tempestade*, educada na quietude, Shakespeare nos mostra-na no seu primeiro reconhecimento dos homens, a descreve apenas em poucas cenas, mas nos dá nisso uma completa, infinita representação dela" (Hegel, 2000, p. 317). Miranda, a filha de Próspero, é uma jovem inocente. Ela não tem conhecido outros homens, além do seu pai e Caliban. Ela tem repulsão dele: ela tem confiado em Caliban, mas ele havia tentado estuprá-la. Miranda não conhece Fernando por acaso, senão graças à hábil e secreda intercessão de Próspero. O encontro entre ambos não tem sido resultado do acaso, e seu compromisso matrimonial não tem sido unicamente consequência da sua vontade consciente. Os truques de Próspero foram um fator crucial e determinante no feliz desfecho do casal. Miranda não tem sido forçada a ser desposada por Fernando, mas seu pai tem manipulado a situação para ela aceitar a petição do príncipe. Tal manipulação só é possível por causa da ingenuidade da donzela. Sua falta de conhecimento da condição humana faz dela uma pessoa crédula e infantil.

Novamente encontramos um personagem literário que não tem atingido desenvolver sua subjetividade. Miranda tem permanecido ignorante das limitações e obstáculos que aparecem quando se exterioriza a interioridade subjetiva. Seu desejo é a infinitude abstrata, que não tem sido determinada por e diante algum objeto exterior. Sua vontade se inclina resoluta a Fernando – o outro -, com o primeiro contato. Tal como se observa no seguinte trecho:

> Miranda – Aquilo é um espírito? Senhor, como ele olha à volta! Acredite-me, meu pai, ele possui uma bela forma. Só pode ser um espírito.
> Próspero – Não, minha querida, ele come e dorme e tem todos os cinco sentidos, como nós; todos os cinco. Esse fino cavalheiro que tu estás vendo estava no naufrágio, só que ele está marcado pela tristeza (uma úlcera em tudo que é belo), embora possas dizer que é uma bonita figura. Perdeu ele os companheiros, e agora anda a esmo, na tentativa de encontrá-los.
> Miranda – Eu poderia chamá-lo de uma coisa divina, pois nada vi na Natureza que fosse tão majestoso. (Shakespeare, 2013, Ato I, cena II)

Sua atitude diante dele é temerária, ainda que inconsciente da sua temeridade. A feliz conclusão do seu curso não se deve a sua própria atividade consciente, senão à omnisciência de Próspero.

O personagem de Hamlet, de *Hamlet*

Hegel continua sua análise dos personagens das obras de Shakespeare, focando sua atenção na figura do príncipe Hamlet. O pensador alemão define o protagonista da tragédia que tem seu nome como um caráter melancólico e irresoluto[3]. Num primeiro lugar, Hegel

[3] Vid. Bungay, Stephen, *Beauty and Truth: A study of Hegel's Aesthetics*, p. 165-78. Os contemporâneos a Hegel criticavam Shakespeare pela inação de Hamlet. Hegel entende a passividade e melancolia de Hamlet como sintomas da bela alma. Hamlet é o paradigma da bela alma romântica.
Vid. Etter, K. Brian, *Between transcendence and historicism: The ethical Nature of Arts in Hegelian Aesthetics*. Albany, State University of New York Press, 2006, p. 141-44. O mais

realiza uma aproximação conceitual às características gerais dos personagens tratados na obra de Shakespeare. O filósofo afirma:

> Mas um tal ânimo profundo, silencioso, que mantém a energia do espírito fechada tal como a faísca no seixo, que não se configurou, não desenvolveu sua existência e sua reflexão sobre ela, também não se libertou, pois por meio desta formação. Ele permanece exposto à mais cruel contradição, quando a dissonância do infortúnio ressoa em sua vida, por não ter nenhuma habilidade, nenhuma ponte para mediar seu coração e a efetividade, e igualmente repelir de si as relações exteriores, ser contido contra elas e conter-se a si. Se ele entra em colisões, ele não sabe, por isso, o que fazer, parte depressa para a atividade, sem reflexão, ou se deixa enredar passivamente. (Hegel, 2000, p. 319)

A consciência que tem permanecido isolada do mundo e recolhida em si mesma não tem exteriorizado sua interioridade. Ou seja, a consciência não tem objetivado seu conteúdo subjetivo no produto do trabalho. Seu pensamento permanece na abstração e o que elucubra nunca tem sido contrastado com a realidade exterior. Isto é, o pensado não tem sido posto em ato. A ausência de ação que sirva de mediação entre a subjetividade da consciência e a objetividade do mundo exterior impede que o pensamento transcende sua imediatez original e seja uma realidade concreta. A consciência não supera a identidade imediata consigo mesma, e não se enriquece mediante a experiência acumulada de ações, obras, sucessos e fracassos. Permanece imutável através do tempo e não pode sair de si mesma para se tornar outra distinta.

Como havia sido sublinhado anteriormente, um acontecimento do mundo exterior afeta eventualmente a essa consciência imatura. A consciência não sabe agir diante de um desafio, pois não têm adquirido

---

relevante no drama romântico são as eleições individuais. A forma romântica já tem sido usada pelo cristianismo. Esse último tem feito ênfase na subjetividade. Por esse motivo, os dramas românticos se focam nos conflitos internos de uma subjetividade. A exterioridade é contingente na tragédia moderna.

nenhuma habilidade. A falta de experiência na vida dá como resultado a ausência de destreza. O hiato entre o que deseja e o mundo exterior não pode ser mediado pela atividade, porque não sabe como realizá-la. A consciência só se guia pelo que sente, pois o sentimento é a única determinação apreensível da sua interioridade. Mas esse não lhe dá um conhecimento certo e indubitável no momento de obrar. Só possui a convicção pessoal baseada em móveis sem solidez nem fundamento racional.

Fig. 1: Hamblet e Horácio (*Hamlet and Horatio in the Graveyard) 1839*



Fonte: Eugène Delacroix òleo 81.5 x 65.4 cms Museo do Louvre, Paris, France

Então, a consciência que tem permanecido recolhida em si mesma só possui a certeza subjetiva, objetivamente indeterminada, dos seus sentimentos. A confrontação com qualquer outra perspectiva faz ela duvidar dos seus propósitos. Ela é incapaz de sustentar sua posição intelectual diante dos outros, pois não tem fundamento objetivo que valide sua postura. A consciência tem duas opções diante dessa situação: se apega a sua própria convicção e persegue irreflexivamente seus objetivos;

é presa da incerteza gerada por a diversidade de opiniões e se abstém de agir. Hegel considera que Hamlet é um exemplo muito claro desse tipo humano:

> Assim, por exemplo, Hamlet é um ânimo belo, nobre; não é por fraqueza interior, mas sem um sentimento de vida vigoroso que ele se perde triste na apatia da melancolia; ele tem uma sensibilidade fina; nenhum signo exterior, nenhum fundamento para a suspeita existem, mas ele acha que algo não está bem, as coisas não estão todas como deveriam estar, ele pressente o monstruoso ato que ocorreu. O espectro [*Geist*] de seu pai indica os pormenores para ele. Rapidamente ele está disposto interiormente para a vingança, ele se lembra constantemente do dever que seu próprio coração lhe prescreve; mas ele não se deixa levar, como Macbeth, não mata, não fica raivoso, não golpeia imediatamente como Laerte, e sim persiste na inatividade de uma alma bela, interior, que não se pode fazer efetiva, inserir-se nas relações presentes. Ele aguarda, procura por uma certeza objetiva na legalidade bela de seu ânimo, mas não chega a nenhuma decisão firme, mesmo depois de alcançá-la, e sim se deixa conduzir por circunstâncias exteriores. Nesta não efetividade ele também se engana quanto ao que está diante dele, em vez de matar o rei, mata o velho Polônio; age de modo apressado onde deveria ter verificado com reflexão, ao passo que permanece mergulhado em si mesmo onde necessitava da força de ação adequada, até o momento em que o destino do todo como de sua própria interioridade constantemente retraída em si mesma se desenvolveu sem sua ação neste amplo decurso de circunstâncias e acasos. (Hegel, 2000, p. 319)

Hegel afirma corretamente que Hamlet vira um melancólico. Tal afirmação pode ser verificada num trecho da tragédia. O príncipe ainda sofre pela morte de seu pai. Ainda mais pelo repentino compromisso da sua mãe com seu tio. Hamlet clama abatido: “Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse, explodisse e se evaporasse em neblina! Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado. Um mandamento contra os que se suicidam” (Shakespeare, 2019, Ato I, cena II). A tendência suicida de

Hamlet mostra seu temperamento taciturno. O matrimônio entre a rainha Gertrudis e seu tio é um ato imoral. O jovem príncipe não tem comprovado ainda que tenha cometido um delito. Mas a imoralidade da ação tem quebrado a ordem natural dos acontecimentos. Sua reação diante dessa infração não é a rebeldia. Não repreende nem a sua mãe nem a seu tio. Afasta-se dos outros e sofre em isolamento. O suicídio seria o ponto culminante de uma vida marcada pela evasão.

Hamlet encontra o espectro do seu pai. Ele revela o crime cometido pelo seu tio. O jovem príncipe pensa na vingança. Mas não age imediatamente. Em primeiro lugar, ele duvida da veracidade do expressado pelo espírito. Teme que tenha sido um engano do diabo. Reconhece que seu caráter melancólico o torna suscetível a tais artifícios. Mas mesmo quando já está certo de que seu tio tem assassinado a seu pai, ele não se atreve a concretizar sua vingança. Hamlet sustenta que não quer assassinar o rei após ele ter confessado diante Deus, pois teme que o tio morra livre de pecados. O príncipe espera a ocasião propícia para se vingar. Porém, a vingança é suspensa indefinidamente. Hamlet não gera condições para atingir seu objetivo, senão que espera passivamente o momento que considere oportuno.

Hegel contrapõe a figura de Laertes. Ele não duvida um instante em vingar a morte do seu pai. Ele não espera a oportunidade ideal para cumprir seu objetivo. Laertes planeja o assassinato de Hamlet com o rei, e não deixa nada ao acaso. O filho de Polônio não tem dúvida dos móveis da sua ação: deseja vingar a morte do seu pai e a honra da sua irmã Ofélia. Ele não pergunta pela validez das suas intenções. Tampouco tenta encontrar uma fundamentação objetiva na retidão do seu caráter: a honra contaminada não pode se basear num fenômeno objetivo. O desejo de vingança provém de uma subjetividade que se tem sentido humilhada por um acontecimento exterior. Mas o caráter humilhante do acontecido, assim como a magnitude do vexame sofrido, não pode ser definido por critérios objetivos. Só a vítima pode estabelecer a dimensão da humilhação e sua correspondente punição.

A pergunta pelo momento idôneo para cometer o ato punitivo se transforma na suspensão por tempo indefinido de uma ação, cuja projeção nunca atinge satisfazer as expectativas de Hamlet. O príncipe não quer assassinar a seu tio quando ele se confessa diante Deus, porque Hamlet teme que o tio ascenda ao Céu com seus pecados perdoados. Hamlet deseja vê-lo no inferno: o mesmo lugar em que seu pai padece. A vingança vira um ato incomensurável, que não tem limites na mente do jovem. Mas tal ação não pode ser realizada concretamente. A exigência de um ato punitivo semelhante implica que o momento indicado para a realizar nunca aconteça[4]. Finalmente, Hamlet assassina a seu tio e se suicida. Mas a conclusão da tragédia não muda a situação: o jovem príncipe se resigna a materializar seu desejo como for possível. Hamlet não tinha planejado a morte da sua mãe, nem o assassinato de Laertes. Não tem conseguido controlar a realidade, ainda que tentasse a manipular.

[4] Cf. Paolucci, Anne, "Bradley and Hegel on Shakespeare". En *Comparative Literature*, 16 (1964), p. 211-25. Segundo a comentarista, a bela alma é ciente da necessidade formal da sua personalidade, e tem consciência das suas próprias limitações. Isto é, é ciente da sua identidade consigo mesma. Por esse motivo, se percebe e concebe como seu próprio fundamento. Por outro lado, a bela alma também é ciente da existência de outro que se opõe a ela e a limita. Esse paradoxo vira explícito na descrição hegeliana de Hamlet, já que o príncipe da Dinamarca não duvida do seu objetivo, ainda que as circunstâncias externas o dirijam à tragédia. Seu fracasso não nega a liberdade da bela alma. Hamlet intui que é livre quando decide vingar a desonrosa morte do seu pai. Pois sente que a vingança é seu dever.
Porém, eu sustento que a suspensão do seu objetivo mostra um problema mais grave do que a ausência de uma conjuntura externa favorável. Hamlet não concreta seu objetivo porque teme que o resultado não seja o esperado. O jovem príncipe não só anseia realizar uma ação, senão também controlar as consequências que essa provocaria. Se fosse verdadeiramente ciente das limitações que enfrenta qualquer indivíduo quando age, aceitaria que as consequências de um ato não podem ser manipuladas. A negativa a agir sob condições desfavoráveis mostra o comportamento de uma consciência que tenta reduzir a realidade exterior a um fenômeno da sua própria interioridade. A suspensão por tempo indefinido de sua ansiada vingança o torna, paradoxalmente, uma subjetividade passiva, que é determinada por fatores externos. Hamlet é dominado e determinado pelas circunstâncias externas, porque não aceita que suas ações podem ter resultados indesejados.

Algumas conclusões

A análise hegeliana dos personagens de Shakespeare revela uma profunda compreensão da condição trágica da "bela alma". Através de Julieta, Miranda e Hamlet, Shakespeare retrata consciências que, em sua busca por pureza moral e identidade abstrata, falham em confrontar as determinações concretas da realidade. Estes personagens exemplificam o fracasso da subjetividade que se recusa a aceitar a necessária mediação entre interioridade e mundo exterior.

A tragédia destes personagens não reside apenas em seus destinos individuais, mas na própria impossibilidade de realização de uma consciência que se mantém fechada em si mesma. Sua incapacidade de objetivação - seja no amor de Julieta, na inocência de Miranda ou na vingança de Hamlet - demonstra como a recusa em aceitar as limitações e determinações da realidade resulta na própria negação da liberdade que buscam preservar.

Referências

BUNGAY, Stephen. **Beauty and Truth**: A study of Hegel's Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, 1984.

ETTER, K. Brian. **Between transcendence and historicism**: The ethical Nature of Arts in Hegelian Aesthetics. Albany: State University of New York Press, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Volume II. Trad. M. Aurélio Werle e O. Tolle. São Paulo: Editora da USP, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. de P. Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Efken e José Nogueira Machado. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2003.

PAOLUCCI, Anne. **"Bradley and Hegel on Shakespeare"**. Comparative Literature, 16 1964, p. 211-25.

ROSENSTEIN, Leon. **"Metaphysical Foundation of the Theories of Tragedy in Hegel and Nietzsche"**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Volume 28, número 4, Verão, 1970, p. 521-33.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Trad. B. Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Em Volume I de Grandes obras de Shakespeare. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.



TERCEIRA PARTE:
REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE ARQUIVOS FÍLMICOS

DEL MIRARTE Y NO MIRARTE - A CANÇÃO DE VIOLETA PARRA NO CINEMA DE NIEVES YANKOVIC

DEL MIRARTE Y NO MIRARTE - VIOLETA PARRA'S SONG IN NIEVES YANKOVIC'S CINEMA

Rafael Saar da Costa[1] -
Doutorando - Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense

Maurício de Bragança[2]
Docente - Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense

[1] Doutorando pelo PPGCine UFF. Dirigiu curtas-metragens, entre eles "Depois de tudo" e "Homem-ave", premiados em diversos festivais. É realizador, pesquisador e montador. Seu primeiro longa, "Yorimatã", foi exibido no Festival de Havana, Mostra de SP 2014 e ganhou o prêmio de Melhor Filme no In-Edit 2015. "Peixe abissal" estreou na Mostra de Tiradentes e ganhou os prêmios de Melhor Documentário no Queer Lisboa 2024 e Melhor Diretor no FIDBA.

[2] Professor Associado do Departamento de Cinema e Video e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Pesquisador de cinema latino-americano, em especial cinema mexcano, interessado nas interfaces entre cinema, literatura e as manifestações da indústria cultural na América Latina. Publicou *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem* (EDUFF, 2010) e organizou, com Marina Tedesco, o livro *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (7Letras, 2013).



Figura 1 - Quadro de *Andacollo*

Os anos 1960 marcaram uma América Latina de efervescência política e artística em que cinema, teatro, música, artes plásticas, literatura, buscam aproximações frente a dilemas sociais comuns e se apresentam em movimentos de renovação em estética e discurso. Vemos a consolidação dos novos cinemas brasileiros, o *Nuevo Cine Latinoamericano*, a Música Popular Brasileira e a *Nueva Canción Latinoamericana*. Formados frente aos debates acerca do neocolonialismo cultural, o repúdio à hegemonia estadunidense e europeia na América Latina, os movimentos de renovação e emancipação cultural buscaram na tradição popular um dos elementos de impulso revolucionário de afirmação de identidades nacionais. No Chile de um cinema que até então reproduzia estéticas importadas e hegemônicas, encontramos realizadores que irão abrir caminho para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, como Sérgio Bravo, e a dupla Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro. Em comum, no trabalho pioneiro destes cineastas, está Violeta Parra, seja na trilha sonora ou eventualmente aparecendo em seus primeiros filmes. Estas relações entre o cancioneiro popular e o cinema, como um projeto de afirmação nacional e experimentação estética, serão objeto deste artigo.[3]

Nieves Yankovic nasceu no Chile em 1916. Estudou Belas Artes em Brighton, Inglaterra, e dança clássica na Iugoslávia, onde também se graduou em Sociologia e Psicologia (YANKOVIC, 2021). Retorna ao Chile

[3] Trabalho possibilidado pela disciplina "Cinema feminista na América Latina: uma aproximação aos anos 1970", ministrada por Marina Tedesco em 2020 no PPGCine UFF.

em 1942 e, no ano seguinte participa da fundação do Teatro Experimental da Universidade do Chile. É convidada pela recém-inaugurada produtora estatal *Chile Films* a atuar em algumas produções e constrói uma carreira promissora como atriz em *Romance de medio siglo* (dir. Luis Moglia Barth, 1944), *La amarga verdad* (dir. Carlos Borcosque, 1944) e *El Padre Pitillo* (dir. Roberto de Ribón, 1946). Neste ano, tem sua primeira experiência por trás das câmeras como assistente de direção de Carlos Hugo Christensen em *La dama de la muerte*, e se casa com o argentino Jorge Di Lauro, também contratado pela empresa estatal como engenheiro de som. Em 1949, Nieves retoma seu trabalho com atriz em *El paso maldito* (dir. Fred Matter) e trabalha como assistente de direção de Pierre Chenal em *El ídolo* (1952) e *Confesión al amanecer* (1954). A partir de 1958, Nieves inicia sua carreira como diretora, sempre ao lado de seu companheiro Di Lauro, dividindo a direção de nove documentários. Em 2018, a Cineteca Nacional de Chile realizou na *Muestra Archivo Cineteca Nacional* a exibição e lançamento em DVD dos filmes restaurados da dupla que foram depositados na instituição: *Andacollo* (1958), *Los artistas plásticos de Chile* (1960), *San Pedro de Atacama* (1964) e *Isla de Pascua* (1965). Os filmes também estão disponíveis no *site* da Cineteca, o que permitiu a realização desta pesquisa.

É importante situar Yankovic dentro da trajetória de cineastas mulheres na filmografia chilena, que teve Gabriela Bussenius como pioneira, em 1917, com *La agonía de Arauco*. Nos anos seguintes, ainda no cinema silencioso, foram realizados os longas-metragens ficcionais *Todo por la patria* (1918), pela argentina María Padín e seu marido Pedro Sienna; *Malditas sean las mujeres* (1925) e *La envenenadora* (1929), por Rosario Rodriguez de la Serna, e *El lecho nupcial* (1926), por Alicia Armstrong de Vicuña.

> Desde Nieves Yankovic, un nombre destacado en el audiovisual chileno, existe una penumbra total hasta fines de la década del sesenta, más específicamente 1969 cuando Marianela Quintana realiza el documental "Percepción del espacio" junto a Tomás de la Barra. Desde allí comienzan a surgir varios nombres tanto en documental como cortometraje. Pero, desde las pioneras Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong no existe ningún largometraje de ficción estrenado por una mujer hasta 1990. Entre 1929 y 1990 existe una penumbra total en el cine

> chileno de ficción realizado por directoras cinematográficas, cabe recordar que las mujeres no sólo estuvieron con una mínima participación en la cinematografía chilena sino que marginadas de la vida ciudadana gran parte de la historia de Chile. (GAETE, 2018, p.66)

Quando analisamos o cinema documentário na década de 1950, antes de Nieves é realizado *Quinta normal* (1953), dirigido por Bélgica Castro e seu companheiro Domingo Tessier, mas, como é destacado por Gaete em sua tese, é como atriz que Bélgica irá construir sua carreira. É no fim desta década que o casal Yankovic-Di Lauro estreia com *Andacollo*, e irão construir uma carreira consolidada e importante como realizadores. Pensando nesta cinematografia que colocou as mulheres à margem e invisibiliza as que conquistaram espaços, também podemos observar como uma parcela considerável tenha precisado da validação de um companheiro, homem, submetidas à situação de tutela. Talvez uma razão para os casais de diretores serem tão comuns e poucas as mulheres autônomas na direção.

A obra de Yankovic e Di Lauro compreende nove filmes, todos documentais. Entre os finalizados, estão *Andacollo* (1958); *Los artistas plásticos de Chile* (1960); *Isla de Pascua* (1961); *Verano en invierno* (1962) - filme perdido; *San Pedro de Atacama* (1964); *Cuando el pueblo avanza* (1966) - filme nunca exibido; *Operación sitio* (1970) - sem acesso online; e entre os filmes interrompidos estão *Obreros campesinos* (1972) e *Año santo chileno* (1974). Em entrevista a Héctor Ríos tomamos a citação:

> Decía Nieves: “Desde el momento en que un hombre ama se expresa a través de su cultura, de su hábitat, de sus costumbres; es respetable. No se le puede quitar lo ancestral porque este continente latinoamericano tiene una riqueza espiritual, una riqueza plástica. Tiene una riqueza de la belleza de sentido de la vida. Tiene un amor muy profundo por la tierra, por la naturaleza, por los animales, por los signos, por los símbolos, Entonces tú no puedes castrar un pueblo imponiéndole que sea un pueblo formal, desprovisto de sus raíces. Las raíces tienen que aflorar porque es lo que cada chileno lleva adentro” (*apud* TRABUCCO, 2014., p.87.)

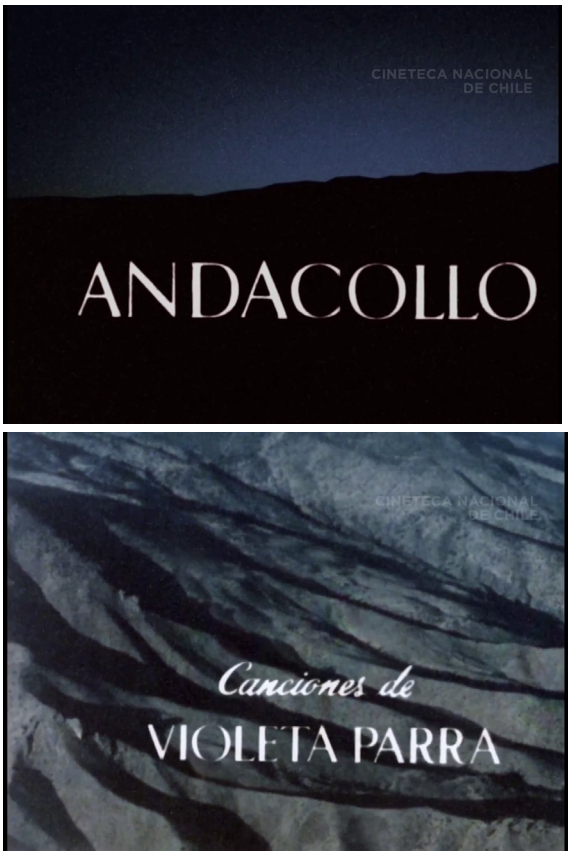
A filmografia de Yankovic e Di Lauro compreende perspectivas de uma busca estética e autoral sobre a autenticidade chilena, passando por olhares antropológicos, testemunhais sobre espiritualidade e o sincretismo cristão-indígena, as artes e contextos sócio-políticos sob o olhar poético dos textos de Yankovic. Uma obra silenciada com o golpe militar em 1973, quando seu último filme, *Año santo chileno,* foi suspenso após o sequestro e desaparecimento de dois integrantes da equipe, o fotógrafo Jorge Müller e a assistente Carmen Bueno. A dupla passou a lecionar e levar seus filmes a estudantes e comunidades, e, curiosamente, houve dois filmes sobre mulheres chilenas que não chegaram a realizar e ficaram apenas como projeto: um sobre a poetisa Gabriela Mistral e outro sobre Violeta Parra.

Violeta Parra nasceu em 1917, no Chile, iniciou sua carreira musical aos 15 anos e desenvolveu trabalhos nas artes plásticas, escultura, e em sua música desenvolveu uma importante pesquisa de valorização da música tradicional de seu país, além de uma obra autoral engajada e comprometida com a representação de uma identidade nacional. Gravou, entre 1955 e 1959, uma discografia com atenção à sua pesquisa sobre a música tradicional chilena. Em 1956, a primeira edição de seu primeiro álbum, *Cantos de Chile (Presente/Ausente),* reúne gravações feitas na França em que a artista compila um panorama da música tradicional chilena interpretado por sua voz e violão. Em seguida, *El folklore de Chile*, uma série de discos editados pelo selo *Odeon* em que inclui algumas composições autorais.

Sua aproximação com o cinema acontece em finais dos anos 1950, quando compõe a trilha de dois documentários fundamentais para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, *Mimbre* (dir. Sergio Bravo, 1957) e *Andacollo* (dir. Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro, 1958). A parceria com estes cineastas se estende a trabalhos seguintes. Com Sergio Bravo colabora em *Casamiento de negros* (1959) e *Trilla* (1959), e a com a dupla Yankovic-Di Lauro reaparece em *Los artistas plásticos de Chile* (1960).

> Após dedicar-se a um vasto trabalho de recompilação folclórica na década de 1950, entrevistando "cantautores" e poetas populares em busca do "verdadeiro espírito popular", Violeta desenvolveu um plano de difusão da música tradicional (ALVARADO, 2004). Christian Spencer (2000) aponta que a artista utilizou os diferentes suportes da indústria cultural de seu tempo (rádio, disco, imprensa e documentário) de forma sistemática e consciente, mas não necessariamente lucrativa, para a divulgação de suas pesquisas. Entre tais ações podem ser destacadas: viagens pela Europa apresentando-se em diferentes espaços e divulgando suas pesquisas sobre a cultura chilena; contato com intelectuais chilenos e europeus; realização/participação de programas de rádio; aproximação da universidade, passando a dar cursos e realizar pesquisas folclóricas ligadas a esta; incursões pelas artes da cerâmica, do bordado e da tapeçaria, tendo como inspiração a cultura popular; composição de músicas para peças teatrais e documentários; organização de recitais; registro em livros do resultado de suas pesquisas; gravação de diversos discos em Londres, Paris, Genebra e em seu próprio país. (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014, p. 79)

Andacollo



Figuras 2 e 3 - Quadros de *Andacollo*

Nieves Yankovic afirma, em entrevista a David Vera-Meiggs, que Violeta não era especialmente conhecida quando a encontrou nos anos 50, e que se empenhou em promover seu trabalho e apresentá-la aos meios culturais, e é através deste esforço que Violeta se junta a Sergio Bravo em *Mimbre* (YANKOVIC; DI LAURO, 2018, p. 26-27). O filme é sobre o artista Alfredo Manzano, Manzanito, que na cartela inicial do filme é descrito como "hijo de pescadores y virtuoso en el arte de tejer mimbre". A trilha instrumental composta por Parra dialoga com as imagens e as cordas de seu violão se confundem com as cordas do vime trabalhado pelo artista. A música integra o único elemento sonoro do curta-metragem de dez minutos e foi composta de improviso sobre a projeção das imagens, reunindo diversos temas que Violeta estava trabalhando naquele momento. Zuzana Pick afirma: "se vale de elementos formales para traducir la realidad en términos visuales. La intención de darle un sentido artístico y creativo al trabajo manual del artesano corresponde a un impulso de valorización del arte popular". (PARANAGUÁ, 2003, p. 288)

> Mimbre es un hito del cine chileno, donde la música de Violeta intensifica aún más su intención casi fundadora de un cine que finalmente voltea la mirada hacia lo verdaderamente popular, con intenciones plásticas totalmente modernas, con el fin de así configurar imágenes auténticas y removedoras. Fue esta la misma idea que luego unos años después tendrá como centro el llamado Nuevo Cine Chileno (MORALES, 2021, p. 1).

Logo em seguida, Nieves e Di Lauro realizam *Andacollo.* Com narração de Nieves e música interpretada por Violeta Parra, o filme retrata a celebração do dia da Virgem de Andacollo, uma das maiores festividades chilenas, com caráter religioso e profano, que acontece na cidade de Andacollo.

> De Andacollo, tierras que fueron del Inca, se puede decir que los adoradores de Cristo se impusieron sobre los tributarios del sol. Los indios adoraron también a esta Virgen y la ceremonia católica india se hizo mestiza y apareció el baile, parodia de ritos

> católicos y paganos, conservándose, en lo venidero, la ceremonia, a través de los danzantes, conocidos con el dominativo de chinos, quienes han formado cofradías compuestas, por lo general, en los primeros años, de descendientes de indígenas o indios, los que participaron, con sus bailes y cantos peculiares, en las solemnidades religiosas (PLATH, 1951, p. 5).



Figura 4 - Quadro de *Andacollo*

Andacollo abre com um violão e narração de Nieves Yankovic, que diz: "este documental es un homenaje a la coronada reina de la montaña", assumindo o tom religioso e pessoal do filme que, segundo a própria Nieves, é sua forma de devoção e homenagem à Nossa Senhora de Andacollo, de expressão de sua fé.

> Estábamos seguros de que había muchas maneras de expresar esa búsqueda de Dios, y que una cosa importante era toda esa manera de expresar la religiosidad popular, el hombre y la mujer nuestra, las animitas. El culto de los muertos. Era volver al antepasado que tenían las grandes civilizaciones americanas. Y después se integró el cristianismo. Como lo captó y como lo recibieron el hombre y la mujer americana, la familia (...) Entonces es lícito que no todos los hombres podamos ser iguales en el sentido de la creatividad, de nuestra manera de dirigirnos a Dios, y esa fue una de las razones principales por las cuales hicimos *Andacollo* (YANKOVIC; DI LAURO, 2018, p. 20-21).

Após os créditos sobre imagens das montanhas, territórios mitológicos da aparição da santa, vemos as movimentações de pessoas carros em peregrinação à cidade. Violeta Parra interpreta a primeira parte da tonada *De muy lejos nuevamente*:

> De muy lejos nuevamente venimos doña María / a cantarle un esquinazo antes que amanezca el día / y unos presentes trajimos ayayayai / contentos y en armonída / Desde mi casa a la suya echan tres horas corrias / pero cortando lo cerros una hora y media justita/ y alargando más el tranco ayayayai / una hora no más Mariquita.

As tonadas no Chile estão fortemente ligadas ao repertório popular camponês e feminino, e tem atenção especial de Violeta em seu repertório, que reinterpreta ao seu toque de e canto singulares. Nieves conta sobre o mito do encontro entre o indígena e a imagem da santa nos montes em meio à busca do ouro. Estamos mais próximos das pessoas que caminham pelas montanhas sob o Sol. Ao fim do texto, Violeta volta à banda sonora com a segunda parte da mesma canção, que conta sobre o dia de devoção à Maria:

> De la primera saca'a traje una polla amarilla / y de la borrega blanca que ya la tengo parí'a / la trasquilé por la noche ayayayai / y le sequé una presilla / Una palangana grande para bañar a la güagüita / por si no tiene le traje de lienzo cuatro mantillas / y pa' alumbrarse en la noche ayayayai / le traigo una candelilla / Manuelito se ha dormido ya va a llegar don José / usted me despide de ellos, yo me despido de usted / adiós doña Mariquita ayayayai / no se vaya a oscurecere.



Figura 5 - Quadro de *Andacollo*

Chegamos ao povoado com imagens da catedral e da procissão. Em seguida, imagens da celebração cristã tradicional se alternam à festa dos *chinos*, *turbantes* e *danzantes*, em contraponto altamente complexo e múltiplo. Sempre sob o olhar da santa de Andacollo, o arcebispo e o cacique, a música católica em coro com seus lamentos e preces, os *chinos* em flauta e tambor com as danças, os *turbantes* e *danzantes* ao som de seu acordeon, flautas e tambores. Violeta Parra reaparece na trilha sonora novamente com seu violão na apresentação do amanhecer do segundo dia de festa, cantando as tonadas tradicionais *Del mirarte y no mirarte*: "Del mirarte y no mirarte / sin esperanza ninguna / Las lágrimas ‘e mis ojos / se caen en una en una"; seguida por *Si lo que amo tiene dueño*: "Si lo que amo tiene dueño / digo que me moriré / tan lejos venirte a ver / mira si no te quedré / Pónganme siete botellas / tam’ién siete damajuanas / Pónganme siete cantoras / porque yo me voy mañana". De todas as canções apresentadas por Parra, nenhuma é de sua autoria, e observamos a utilização de temas da tradição popular, reprojetando a memória e o imaginário destas expressões, pensando nesta arte as perspectivas de reconhecimento, preservação e difusão.

> (...) la creación musical de Violeta Parra se encargaría de transformar ese imaginario, redefiniendo el sentido de las prácticas folclóricas al interior de la cultura de masas. En otras palabras, la poética de la canción popular (Morales, 1989: 18) encuentra, en Violeta Parra, un lugar de consolidación en lo que se llamará la "proyección folclórica"en la música popular chilena del siglo xx y, desde ese lugar, ella influirá considerablemente en el posterior surgimiento del complejo cultural y musical denominado Nueva Canción Chilena en los años setenta. (FERNÁNDEZ, 2005, p.8)

Los artistas plásticos de Chile



Figuras 6 e 7 - Quadros de *Los artistas plásticos de Chile*

No curta-metragem *Los artistas plásticos de Chile* de 1960, Nieves reencontra Violeta. Curiosamente é creditada a direção somente à Di Lauro, porém é o texto e a voz de Nieves, marca do trabalho da dupla, que percorrem todo o filme. Realizado em cores e *cinemascope*, *Los artistas plásticos de Chile* traça um panorama dos artistas plásticos de então, e, passando pelo atelier de diversos deles, chega à *Feria de Artes Plásticas del*

Parque Forestal de 1959, onde encontra Parra. A música segue orquestral erudita somada à voz soberana de Nieves até a chegada à Feira, quando elementos musicais jazzísticos se alternam com trechos de música erudita. Os artistas e suas obras aparecem expostos ao ar livre, em meio ao volumoso público, até que chegamos à imagem de Violeta Parra detrás de uma bancada repleta de esculturas de figuras humanas com instrumentos musicais e placas com textos escritos à mão. Ela vai até o fundo, pega um violão e a imagem é cortada. Nas imagens de artistas que se seguem, o texto de Nieves "Por la sangre, por los dedos surge la arte popular" se alterna aos versos na voz de Parra, no *villancico* religioso *Una estrella floreciente*: "Una estrella floreciente / reluce en el alto cielo / Los que le ven con anhelo / que es la estrella del Oriente / Los Reyes primeramente le han seguido..." . Vemos Manzanito, o protagonista musicado por Violeta em *Mimbre*, que assim como ela e os outros apresentados na arte popular, não é identificado textualmente pelo filme como é feito com os artistas que compõem a primeira parte do curta. Silêncio e voltamos enfim ao museu, à arte e sua memória. *Los artistas plásticos de Chile* foi selecionado para um catálogo mundial de dez anos de pintura e escultura pelo Museu do Louvre e foi acusado de comunista por utilizar citações de Neruda.



Figura 8 - Quadro de *Los artistas plásticos de Chile*

Considerações Finais

> La cámara se colocó al frente de la realidad nacional, donde se veía como una emergencia cambiar el discurso hollywoodense y facilista de los años cuarenta y principios de los cincuenta, "con la entrada del cine a las universidades, la influencia de las tendencias realistas europeas y un compromiso político de denuncia y revalorización de lo nacional, de lo auténtico, el cine chileno comenzó a sentir y explotar una vocación documentalista - tanto en ficción como en documental" (Reveco, R. 2014, p. 130.). Los documentales "Andacollo" de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, y "Mimbre" de Sergio Bravo, son películas fundacionales de este nuevo período, enmarcándose dentro del Nuevo cine latinoamericano (GAETE, 2018, p. 94).

De um lado Yankovic, precursora dos movimentos seguidos pelo *Nuevo Cine Chileno* que entre os anos sessenta e setenta apontou o olhar para seu país, suas questões políticas e estéticas, sua cultura. De outro, Violeta Parra, de forma análoga na música, se torna figura pioneira no que também se chamaria de *Nueva Canción Chilena*, uma obra autoral e política, e o trabalho de recompilação da canção tradicional, do olhar urbano sobre o interiorano.

As buscas de Yankovic e Parra, dos movimentos artísticos de esquerda, tiveram seu auge na eleição de Salvador Allende em 1970, até o golpe militar e seu projeto de destruição das ideias de renovação do país. Mesmo com a morte de Violeta, em 1967, seu trabalho reverberou de forma muito potente nos artistas latinoamericanos, seja na voz do grupo Cuncumén ou da argentina Mercedes Sosa. A reunião destas duas mulheres nos permitiu uma obra original e fundamental da cultura latinoamericana e conhecê-las nos faz imaginar e construir na imaginação que filme Yankovic faria sobre Violeta Parra.

Anexo

Canções em *Andacollo*			
Tempo	**Peça Musical**	**Gênero**	**Letra**
1’46” - 2’58”	*De muy lejos nuevamente*	Tonada Tradicional	De muy lejos nuevamente venimos doña María / a cantarle un esquinazo antes que amanezca el día / y unos presentes trajimos ayayayai / contentos y en armonída / Desde mi casa a la suya echan tres horas corrias / pero cortando lo cerros una hora y media justita/ y alargando más el tranco ayayayai / una hora no más Mariquita.
4’10” - 5’57”	*De muy lejos nuevamente*	Tonada Tradicional	De la primera saca'a traje una polla amarilla / y de la borrega blanca que ya la tengo parí'a / la trasquilé por la noche ayayayai / y le sequé una presilla / Una palangana grande para bañar a la güagüita / por si no tiene le traje de lienzo cuatro mantillas / y pa' alumbrarse en la noche ayayayai / le traigo una candelilla / Manuelito se ha dormido ya va a llegar don José / usted me despide de ellos, yo me despido de usted / adiós doña Mariquita ayayayai / no se vaya a oscurecere

21’26” - 22’40”	*Del mirarte y no mirarte*	Tonada Tradicional	Del mirarte y no mirarte / sin esperanza ninguna / Las lágrimas de mis ojos / se caen en una en una
22’40” - 23’27”	*Si lo que amo tiene dueño*	Tonada Tradicional	Si lo que amo tiene dueño / digo que me moriré / tan lejos venirte a ver / mira si no te quedré / Pónganme siete botellas / tam’ién siete damajuanas / Pónganme siete cantoras / porque yo me voy mañana

Canções em *Los artistas plásticos de Chile*			
Tempo	**Peça Musical**	**Composição**	**Letra**
14’43” - 15’15”	*Una estrella floreciente*	Villancico Religioso Tradicional	Una estrella floreciente / reluce en el alto cielo / Los que le ven con anhelo / que es la estrella del Oriente / Los Reyes primeramente le han seguido...

Referências

COLECCIÓN YANKOVIC - DI LAURO. *Santiago de Chile*: Centro Cultural La Moneda, 2018. Encarte da coleção em DVD realizada pela Cineteca Nacional de Chile.

FERNÁNDEZ, J. O. “Música popular y poscolonialidad: Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena”. In: MÚSICA POPULAR, EXCLUSIÓN/INCLUSIÓN SOCIAL Y SUBJETIVIDAD EN AMÉRICA LATINA. VI Congresso de IASPM-AL. Buenos Aires, Argentina, 2005. Acesso em: 22 jan. 2025.

GAETE, C. B. G. *Mujeres detrás de las cámaras:* Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas (1896 - 2016). Tesis (Magíster) - Universidad de Concepción, Concepción, 2018.

JORGE DI LAURO. In: *Cinechile: Enciclopedia del cine chileno.* Santiago de Chile. Disponível em <https://cinechile.cl/persona/jorge-di-lauro/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

MORALES C., M. *Violeta Parra y el cine chileno*. Disponível em <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/violeta-parra-y-el-cine-chileno>. Acesso em: 22 jan. 2025.

NIEVES YANKOVIC. In: *Cinechile: Enciclopedia del cine chileno.* Santiago de Chile. Disponível em <https://cinechile.cl/persona/nieves-yankovic/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

PARANAGUÁ, P. A. (edit.). *Cine Documental en América Latina*. Catedra: Madrid, 2003.

PLATH, O. Santuario y Tradición de Andacollo. In: EN VIAJE - Empresa de los Ferrocarriles del Estado. La Empresa, 1922-1973. v., n˚ 212, Santiago de Chile, p. 47-57,1951.

TRABUCCO, S. *Con los ojos abiertos*: El Nuevo Cine Chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Santiago de Chile: LOM, 2014.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, A. B. Música Popular e engajamento nos anos 60: Cultura Política nas trajetórias artísticas de Violeta Parra, Mercedes e Elis Regina. *Escritas* - Revista de História de Araguaína. Araguaína, v.6 n.1, p. 66-83, 2014.

ESPELHOS SUBMERSOS: EXPERIMENTOS DE CRIAÇÃO ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL COM MARGUERITE DURAS[1]

Domingos Sávio Mariano Filho[2]
Universidade Federal do Ceará

1. ESTAR EM *ESTADO DE BURACO*

Há uma região da subjetividade que é como um buraco. A aproximação dele é caracterizada por uma perda da sintaxe e do referencial imagético, por uma incapacidade de dizer e da constatação da impossibilidade de nomear aquilo que se sente, porque ele suga e esvazia. Simultaneamente, a intensidade dessa força nos torna presos a ela, fazendo com que todos os modos de aproximação sejam afetados, contaminados pelo esvaziamento e pela decomposição das configurações de representação. Esse buraco aponta para um vazio no qual a linguagem não dá conta de abrigar nem conter.

Esse espaço é onde habita o branco da memória, as máculas inomináveis que repousam como potência. Uma força ou impressão

---

[1] O artigo apresenta uma reelaboração da pesquisa *Dentro de tudo há sangue: a palavra-buraco na experiência audiovisual* (2022-2024) *Programa* de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Ceará (ICA, UFC).

[2] Domingos Sávio Mariano Filho. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Ceará (ICA, UFC). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC). CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/4565915791829108 Contato: savio.mariano@hotmail.com

imperativa que está presente em um certo modo de articulação da linguagem, na expressão artística, naquilo que a propulsiona (motor da criação) e diante da qual ficamos mudos, como se ali ressonasse o equivalente a todas as outras instâncias de coisas não ditas; de um horizonte de "indizíveis" que parece ser comum a todos, já que há um limiar do sensível onde a palavra não mais alcança e os entendimentos enxergam somente um palmo diante de si.

É um estado que provoca inquietação e convulsão, porque tem origem na falta, na perda e na ausência de imagens e palavras, na incapacidade de nomear uma vez que, em termos de Roland Barthes, "o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio" (Barthes, 2015, p. 49). Sobretudo, porque essas palavras e imagens perdidas convertem-se em uma coisa outra, indecifrável e inapreensível, mas que, entretanto, é pungente, imperativa e queima todas as outras palavras e imagens que dela se aproximam.

Tive o primeiro contato com a experiência desse buraco por meio da experiência estética do livro *O amante* (1982) da escritora franco-vietnamita Marguerite Duras, quando fui arrebatado a esse estado-buraco. Michel Foucault, em diálogo com Hélène Cixous, publicado em *Ditos e Escritos* (2009), comenta sobre esse arrebatamento causado pelo acesso a esse estado de vazio provocado pelo seu contato com a obra durasiana:

> Desde esta manhã, estou inquieto com a ideia de falar de Marguerite Duras. A leitura que fiz sobre ela, os filmes que vi me deixaram, sempre me deixam, uma impressão muito forte. A presença da obra de Marguerite Duras permanece muito intensa, por mais distantes que tenham sido minhas leituras; e eis que, no momento de falar dela, tenho a impressão de que tudo me escapa. Uma espécie de força nua diante da qual se desliza, sobre a qual as mãos não têm poder. É a presença dessa força, força móvel e uniforme, dessa presença ao mesmo tempo fugidia, é isso que me impede de falar dela, e que sem dúvida me prende a ela. (Foucault, 2009, p. 356).

Assim como cita o filósofo, o contato com a obra literária de M. Duras permitiu perceber esse buraco e seus respectivos efeitos no corpo não mais somente enquanto sentimento motor de impulso criativo, mas enquanto experiência estética. Marguerite Duras (1975), ao refletir sobre a fortuna crítica e sobre esse estado provocado pela sua escrita, nos surpreende. Em um diálogo com Xavière Gauthier, quando questionada sobre o retorno que recebia dos leitores sobre seus livros afirma: "A palavra doente está presente em todas as cartas 'fico doente ao lê-la' " (Duras, 1975, p.43)

O fato essencial foi não somente o contato com o buraco, mas sua ativação por meio da elaboração da palavra-buraco do buraco do outro, através das ressonâncias provocadas pela leitura. Essas ressonâncias demonstram haver ali um lugar-comum, essencial, acessado por todos. Essa experiência de leitura, no primeiro momento, esteve marcada pela apreensão do corpo. Algo se se sente como estar doente e enevoado, uma placa opaca que parece obstruir as concatenações.

A percepção do corpo é imprescindível, porque o corpo ativo está em profunda relação com o que ocorre nessa escrita; não posso ocultá-lo uma vez que "não temos senão o nosso corpo para nos manifestar" (Zumthor, 2007, p. 80). É o corpo que impulsiona para a escrita, como se ele próprio quisesse encontrar as lacunas daquilo que o arrebata.

Há decerto em sua escrita um procedimento da palavra, como um silencioso ímpeto para o grito, ou mesmo um grito sufocado pelos silêncios incontornáveis que lhe constituem.

2. ESCREVER A *PALAVRA-BURACO*

Marguerite Duras vai abordar tanto em sua produção literária, como em seus diálogos em entrevistas, rastro do que é esse buraco que se manifesta em sua escrita. No diálogo de *Boas Falas* (1975), em que a jornalista Xavière Gauthier questiona a autora: "Não foi a partir de Ravissement que começou a haver o buraco?", ao que Marguerite Duras

responde: “A experiência, a experimentação. É como você dizia; eu experimentava esse branco na sequência.” (Duras, 1975, p. 14). Nesta obra emergem elementos fundamentais de um estado-buraco, e seus desdobramentos, estão presentes não somente enquanto forma, mas enquanto conteúdo.

Le Ravissement de Lol V. Stein (1986) é um romance que explora temas de desejo, amor, perda e identidade, narrado a partir da perspectiva de uma mulher chamada Lol V. Stein. Ela sofre um trauma profundo quando seu noivo a abandona para ficar com outra mulher durante um baile, um evento que marca o início de seu colapso psicológico. O romance não segue uma estrutura linear, mas é construído através de fragmentos de memória, reflexões e relatos de diferentes personagens que orbitam em torno de Lol. A obra se caracteriza pela sua exploração da mente fragmentada e pela maneira como o trauma afeta a percepção da realidade e da identidade. Através da figura de Lol, Duras investiga a tensão entre o vazio e o desejo, um tema recorrente em sua escrita, e sugere que as palavras e os eventos que compõem a narrativa muitas vezes funcionam como buracos ou lacunas, representando o que é impossível de ser totalmente expresso ou compreendido.

No momento central do romance no baile da cidade, Lol V. Stein presencia seu noivo dançando apaixonadamente com outra mulher, uma cena que a paralisa. Enquanto observa a traição diante de seus olhos, ela sente uma sensação de deslocamento crescente, como se o mundo à sua volta perdesse todo o sentido. À medida que a noite se arrasta e o dia começa a romper, o impacto da traição se torna insuportável. A falta de palavras para nomear a dor, a incompreensão do que está acontecendo e a incapacidade de reagir de forma coerente a fazem perder o controle, mergulhando-a na loucura. É nesse sentido que *Lol V. Stein* não apenas narra um trauma, mas estrutura formalmente a impossibilidade de dizê-lo

Esse acontecimento na vida de Lol instaura um vazio, um buraco; perderam-se as palavras e as imagens capazes de representar e de permitir o retorno àquela lacuna. Uma imagem-buraco e uma palavra-buraco que não seria possível pronunciar, mas apenas fazer ressoar, vir à tona por

meios outros que não o da enunciação. No texto *Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V Stein* (1965), Lacan aponta que *ravissement*: do latim, *rapere*, pode significar o estado de extasiar e também o de raptar com violência. Para o psicanalista a palavra arrebatamento remete a um enigma. Para ele Lol, heroína do romance constitui uma imagem que "não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa" (Lacan, 2003). Lol, a imagem desse estado, a antítese que atrai, mas não permite que se chegue a um fim.

> Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? (Duras, 1986, p. 35).

Esse estado de busca é aqui entendido como o movimento da criação: o habitar de uma região de dor sentimental que, por sua incerteza, é necessariamente construída a partir de um gesto de escrita experimental, que não sabe plenamente o que faz. A esse espaço, Duras chama de "zonas brancas", uma espécie de zona de ausências, do "branco" da memória: "são brancos que se impõem, levando-nos a uma zona de ausência" (Duras, 1974, p. 12). Nesse movimento de criação, do "branco" e do vazio surge a palavra, contornando-os e fazendo aparecer suas bordas.

É a partir do "branco", da folha em branco, que o traço se instaura, e ao ser humano é concedido "ser artesão de seu suporte" (Lacan, 1997, p. 150): de seus significantes, da linguagem. Ou, a exemplo da criação do vaso — primeiro significante modelado pelo ser humano —, objeto que instaura

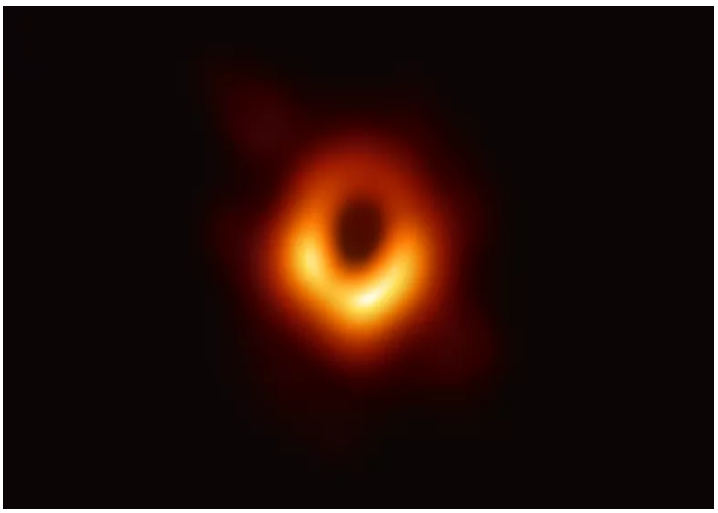
o vazio e, consequentemente, a possibilidade de preenchê-lo. Assim, por meio da modelagem desses significantes, tem-se acesso a esse vazio, ainda que sem jamais apreendê-lo por completo.

3. ERGUER UMA *IMAGEM-BURACO*

Essa ausência só é percebida por aquilo que a anuncia não nomeando, mas no *ser ausência*. O buraco em si não existe, contudo por meio de seu entorno e de tudo aquilo que ele modifica pela sua presença, percebemos que ali há uma força de troca. Uma analogia útil ao entendimento desse buraco é a concepção de um buraco negro. Esse objeto celeste propriamente não se trata de um buraco no sentido de escassez que o vazio traz em si, mas de um acúmulo massivo de matéria de proporções astronômicas, o que resulta em uma gravidade tão forte que sua massa desaba em si mesma, provocando uma atração gravitacional tão grande que nada lhe escapa, nem mesmo a luz.

Em maio de 2022, foi tirada pela primeira vez na história uma imagem de um buraco negro. Esta imagem causa certo espanto, pois ela é a materialização da captura de algo que não pode ser capturado, uma vez que a luz nunca lhe escapa, e, portanto, nunca chega ao olho. Como é possível ter uma imagem de um núcleo absoluto imune à apreensão? Somente pelo entorno, que é o seu efeito sobre aquilo que lhe cerca. O que capturamos na imagem não é o buraco negro, esse jamais é capturado, mas sim o disco de energia e de material sugado por ele.

Figura 1 - Primeira imagem capturada de um buraco negro



Fonte: https://science.nasa.gov/resource/first-image-of-a-black-hole

Como compor a imagem desse buraco? Ou mesmo, como *colocar de pé* ao modo de Deleuze (1993) uma imagem que revelasse uma ausência imagética? Esses foram os questionamentos que surgiram a partir da busca de trazer para a linguagem audiovisual aquilo que experimentava na escrita literária e nas experiências estéticas das obras de Duras.

A experiência de cinema com a qual se tinha contato guardava sua centralidade na visualidade: a primazia por dar a ver, ou criar modos de dar a ver, traduções para signos imagéticos. A escrita do roteiro, em geral, passo primeiro na criação das imagens, exerciam a função de guia de imagens. É comumente recusado ou considerado descartável toda informação que não fosse descrição de imagens.

O sensível, portanto, é apresentado orientado pela visão e pela imagem, essa iluminada, tratada e plasticamente clara. Não iluminada no sentido unicamente de haver iluminação, brilho, no que está posto na *mise en scène*, mas no sentido de haver uma claridade que não permitisse que algo escapasse ou se escondesse à visão - na sombra ainda há claridade — mesmo no campo extra. O que anulava a capacidade de uma constituição de buraco - de perda de imagem posta em movimento no avanço impossível de ser alçada -, e aproximava a experiência da criação de

imagens às mesmas da imagem comercial, da publicidade e das redes sociais; coletivizada e não íntima.

Figura 2 - *Espelho na areia* (experimentação em vídeo)



Fonte: *Espelhos submersos* (2023)

A experiência dessa não-imagem no cinema está presente desde seus primórdios. Uma vez que a imagem do cinema é anterior mesmo a ele próprio (seu suporte), como propõe Ricardo Weschenfelder (2020), ao afirmar que o cinema já ocorria na memória, nos sonhos.

> A imagem, para constituir-se como tal, não necessita de quadro, tela ou moldura. A imagem é, também, invisível, enquanto forma que ainda não encontrou seu modo de agir sobre os suportes do mundo. O cinema não esperou o cinematógrafo para, de fato, existir (Weschenfelder, 2020, p. 58-59).

O que se buscava colocar na tela — essa não-imagem — era uma imagem silenciosa, impressiva e certamente penumbrosa, embora não desprovida de visão. Trata-se de um acontecimento-buraco que também se forma no olho, à semelhança do início impreciso da história de Lol.

Buscou-se, assim, uma imagem capaz de abrir um buraco na própria visão, silenciosa e guiada pela ficção, à maneira da escrita.

Para tanto, procedeu-se à análise de experimentações audiovisuais denominadas *Espelhos Submersos*, que, oriundas de experimentos literários, encontram no audiovisual novos meios de se constituírem como buracos em imagem.

Figura 3 - *Espelho na areia* (experimentação em vídeo)



Fonte: *Espelhos submersos* (2023)

Impulsionado por um gesto não racional, foram filmados espelhos pousados na areia, nos quais se enquadrava a cidade ao fundo, voltada para o mar, de modo que este fosse perceptível apenas por meio do recorte do reflexo. Criou-se, assim, uma espécie de dupla profundidade, na qual o mar nunca se apresenta como imagem direta, mas apenas como um quadrado de reflexo, um enquadramento.

Essas experimentações integraram uma série de aproximações realizadas diante de uma insatisfação com o audiovisual, conduzindo a uma espécie de decomposição do próprio meio — não no sentido de desmembrar um bloco audiovisual já montado, mas de segmentar os estratos do material resultante da soma entre áudio e vídeo, como uma tentativa de aproximação a um estado zero do cinema.

Paralelamente à escrita com imagens, desenvolveu-se uma escrita literária não correlacionada à imagem ou, ao menos, não naquilo que em ambas dizia respeito ao estado-buraco. Posteriormente, constatou-se que a escrita audiovisual também se realiza no processo de montagem, na sala de edição. A escrita audiovisual se dá em diversas etapas, conectadas entre si, mas frequentemente independentes, de modo que cada ponto do processo pode modificar, ressignificar ou mesmo anular um gesto de escrita em imagens em andamento.

Figura 4 - Corpo segurando o espelho



Fonte: *Espelhos submersos* (2023)

Diante dessas questões — que atravessavam a escrita da palavra e a escrita da imagem, o contato com o buraco e a incapacidade de dizer —, o processo foi estendido, por meio de rascunhos de experimentações, à sala de edição. Iniciou-se, então, um exercício dessa escrita orientado a modos

de operar por meio de softwares de edição. Elaborou-se, assim, uma colagem entre as duas escritas desenvolvidas em paralelo, sem uma ligação direta.

Na sala de edição, as imagens filmadas — portadoras de discursos próprios, cada uma com seu sistema específico de funcionamento — foram montadas em diálogo com o poema escrito, posteriormente transformado em áudio narrado em voz over. O efeito produzido por essa combinação revelou-se significativo: ambos os blocos — texto escrito e texto filmado —, discursos paralelos que habitaram a mesma "sopa de criação", quando combinados no efeito audiovisual, apontaram para a emergência de um espaço outro.

Esse processo de produção encontra ressonância no que Marguerite Duras denomina *bi-filme*, conforme discutido no diálogo publicado em *Boas Falas* (1974). A existência de dois blocos de imagens — um visível na tela e outro sugerido — que, montados em distonia, produzem um efeito não representativo, abdica de uma realidade reprodutiva em favor de uma realidade poética.

Figura 5 - Marguerite Duras



Fonte: EFE

No diálogo com Xavière Gauthier Marguerite Duras, ao falar sobre o processo do filme *La femme du Gange* (1974), que também opera pela disjunção imagem e som, relata o processo de criação do Bi-filme:

> X.G. — Sim, mas, por exemplo, em La femme du Gange, o essencial do filme realmente aconteceu na montagem. A imagem é pouco mais que um suporte, mas as vozes correspondem a uma crise angustiante [...].
> X.G. — Que você disse?
> M.D. — Não, que eu não disse, que enxertei sobre a outra, que colei sobre a outra, o filme da imagem — o que chamo de filme da imagem é como um bi-filme.
> X.G. — E você escreveu o texto das vozes depois?
> M.D. — Sim, quando estava totalmente acabado, quando a imagem estava totalmente montada e, justamente, aquelas vozes não teriam chegado ao filme se o filme estivesse atulhado de imagens, se o filme não tivesse falhas, ou... o que eu chamo de buracos, se ele não fosse pobre, bem, o que para mim é a riqueza. Os filmes mais pobres são, para mim os filmes com duas mil tomadas. Aqueles dos quais só se sai desolado, depois de ver tantos esforços, tanto labor, tanto dinheiro empenhado para chegar a tamanha asfixia nada mais pode entrar tudo está explicitado, tudo isso. (Duras, 1974).

Seria então esse um mecanismo que faz emergir uma imagem-buraco? Ambas as imagens se encontram dessincronizadas na combinação audiovisual. Uma não faz referência à outra. A voz não possui origem sonora no que é exibido em quadro, nem faz alusão metafórica, do mesmo modo que a escrita com imagens. Ambas se conectam apenas àquilo que nelas é sublime e que escapa à representatividade. Portanto, o que ocorre na combinação das duas imagens, pelo efeito audiovisual (produto terceiro da soma áudio-imagem) — em geral, combinados por uma lógica de sintonia, para produzir o efeito de representação da realidade — aqui é por uma dissolução das imagens. Desliza-se na desconfiguração imagética do vídeo, a associação das imagens torna o conjunto uma imagem-buraco, pois a qualidade referencial imagética não é a da representação figurativa, mas sim uma associação daquilo que é

abstrato em ambas, que fica no lugar do sentimento. A palavra desprovida da impressão imagética figurativa é ainda assim imagem, contudo imagem oca.

4. ALGUMAS CONCLUSÕES

Ao final deste percurso, a imagem-buraco pode ser compreendida não como ausência de imagem, mas como uma forma específica de operação do sensível, na qual a representação cede lugar à experiência. Trata-se de uma imagem que não se oferece à apreensão imediata, mas que atua por ressonância, deslocamento e disjunção, convocando o espectador a uma experiência que não se resolve na visibilidade.

Nas experimentações aqui discutidas, a busca pela criação de uma imagem-buraco orientou-se pela tentativa de dar a ver uma não-imagem por meio dos recursos do audiovisual. Ao retomar os experimentos de montagem entre texto escrito e imagens no vídeo-poema *O mar e o amor* (2016), revelou-se que o gesto da dissincronia — entre som e imagem — resguarda a possibilidade de produzir uma dissolução da imagem, deslocando-a de sua função representativa.

Esse procedimento, que Marguerite Duras denomina *bi-filme* — amplamente explorado em suas obras audiovisuais —, indica uma recusa à centralidade da visão no aparato fílmico e propõe um modo de criação que aposta em outras sensorialidades. Ao desarticular a correspondência direta entre o que se vê e o que se escuta, o *bi-filme* abre espaço para uma experiência estética fundada na falta, no intervalo e na suspensão do sentido.

É em Duras e em sua obra que se encontram os rastros de uma artista que enfrentou, de modo radical, os mesmos questionamentos daqueles que se deparam com o abismo desse buraco interior. As contradições aparentes desse gesto — buscar a imagem para fazer emergir a não-imagem — constituem, precisamente, o lugar de sua força.

Quando Marguerite Duras afirma que “o cinema aprisiona o texto, fere de morte sua descendência: o imaginário”, e em seguida reconhece que “aí está sua própria virtude: fechar, aprisionar o imaginário”,

indicando que “essa prisão, esse fechamento chama-se: filme” (Duras, 1977, p. 75), ela aponta para uma ética da criação fundada na contradição. É nesse espaço tensionado, onde o fechamento convive com a abertura e a imagem com o vazio, que parecem residir as revelações possíveis do fazer artístico.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** 2 ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. **Boas Falas: Conversas sem compromisso**. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Trad. A. M. Falcão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo O arrebatamento de Lol. V. Stein, in **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, J. **Seminário 7**, A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

WESCHENFELDER, Ricardo. **A imagem do invisível**. 1. ed. Florianópolis: UNIFEBE, 2020.

MARIANO, F. **O mar e o amor.** 8´, Fortaleza, 2016 (Ensaio Fílmico). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MHemOS6kJ7M&t=2s. Acessado em: 11 jun. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SEXUALIDADE E MATERIALISMO DIALÉTICO EM RAINER FASSBINDER: REFLEXÕES FILOSÓFICAS A PARTIR DE *O DIREITO DO MAIS FORTE É A LIBERDADE* (1975)

Felipe José Gonçalves de Azevedo[1]
UFAL

Cristina Amaro Viana[2]
UFAL

Introdução: Fassbinder e Fox

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), roteirista, dramaturgo, ator e diretor de cinema alemão, certa vez afirmou, numa entrevista concedida à Hans Günther Pflaum em 1974, que "Mais cedo ou mais tarde os filmes devem deixar de ser filmes, deixar de ser estórias para se tornarem reais, de modo que nos perguntemos o que isto tem a ver exatamente com nosso caso, com nossa vida." (Fassbinder, 1988 [1974], p. 30). O que permanece a partir de algo que foi assistido em um filme resulta em uma experiência única para cada pessoa, e não é incomum observarmos que quando assistimos novamente um filme estimado nossos sentimentos em relação a

[1] Graduado em Filosofia pela UFAL e Mestrando na mesma instituição. Autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "A politização da arte no cinema de Rainer Werner Fassbinder" (UFAL, Maceió, 2024). E-mail: felipe.azevedo@ichca.ufal.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3451866924839918

[2] Professora do curso de Filosofia da UFAL. Orientadora do TCC de Felipe José Gonçalves de Azevedo (UFAL, Maceió, 2024). E-mail: cristina.viana@ichca.ufal.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1573151088758210

ele frequentemente se modificam: ou porque já não somos a mesma pessoa de antes e tal filme já não se comunica mais com o nosso íntimo, ou porque o filme cresceu e ganhou significados diferentes, mais profundos. Em todo caso, o perpassamento do filme sobre nossos corpos não termina quando o terminamos de assistir. Essa construção faz com que nos deparemos não somente com um filme, mas diversos. Nossa percepção a partir do que foi visto e em que situações tivemos o contato com tal obra revela que em um filme nunca há um ponto final: se nos é dada é dada uma licença poética, diríamos que um filme carrega reticências...

Uma das muitas reticências presentes na filmografia do diretor alemão pode ser investigada a partir do filme *O direito do mais forte é a liberdade* (1975), que narra o momento em que a roda da fortuna muda de posição para Fox (interpretado pelo próprio Fassbinder), fazendo com que alcance uma vida que não seria efetivada se não fossem os misteriosos trâmites do destino: ganhando na loteria Fox, pobre, homossexual e marginalizado, vislumbra uma nova forma de viver, uma possibilidade inédita de se reinventar e de ser um outro alguém: consegue um apartamento novo, um namorado novo, um carro novo, roupas novas, e ingressa na chamada alta sociedade, da qual forçosamente faz parte diante de sua nova posição. O que nos é revelado no filme é uma tentativa, da parte de seu namorado rico, Eugen (interpretado pelo ator Peter Chatel), de usurpar todo e qualquer ganho de Fox, o desumanizando e o deixando na mais completa miséria, em situação pior do que a do início do filme, antes de ganhar o prêmio.

Harry Baer, amigo íntimo de Fassbinder, e também ator em alguns de seus filmes (no filme mencionado interpreta Philip, ex-namorado de Eugen), escreve na biografia do diretor *A vida sufocante de Fassbinder* (1982) a respeito da conexão que o filme carrega com um episódio da vida do próprio Fassbinder:

> Rainer ganhou 50 mil marcos junto com um cara na loteria de Berlim. O sujeito estava na feira com o número 'Fox, a cabeça falante'. Agora, Rainer está vivendo tão burguesamente como

> pode, junto com um arquiteto bem de vida, e faz tudo para provar ao outro que é um homem ordeiro. Para Rainer, que depois do equilíbrio clássico de *Effi Briest* tem que colocar de novo um martelo na paisagem, este é o material ideal para um filme. Um homossexual desajeitado que vive pelas ruas, compra a sua ascensão por pouco tempo, quando ele mesmo começa a pagar pelo que antes recebia para fazer. Essa figura só pode ser interpretada pelo próprio Rainer! [...] Para Rainer se trata, em suma, apenas do seu tema geral numa embalagem homossexual: aquele que ama efetivamente é o que fica por baixo e é pisoteado pelos outros... (Baer, 1982, p. 77-78).

Um ponto importante a ser mencionado é que a Alemanha, durante muitos anos, criminalizou atos e pessoas homossexuais a partir de uma lei que data "desde o final do século XIX, em 1871, na primeira versão do código penal germânico: o Parágrafo 175" (Siqueira, 2022). Filmes com temáticas homoafetivas ainda eram inéditos na Alemanha: *O direito do mais forte é a liberdade* surgiu após sete anos em que a lei foi revogada:

> Por mais de 120 anos, a lei anti-homossexuais continuou vigente e sendo executada no território alemão. Mesmo no mundo pós-guerra, e depois do processo de desnazificação da Europa, a República Federal da Alemanha Ocidental preservou a versão mais rigorosa do Parágrafo 175, a mesma reestruturada por Hitler, por um período de 20 anos. Do lado Oriental da Alemanha, a homossexualidade igualmente permaneceu criminalizada. Somente em 1968 deram fim à lei com a criação de um novo código penal. Entretanto, na Alemanha como um todo, os resquícios do Parágrafo foram perpetrados até 1994 quando finalmente extirparam da legislação toda e qualquer forma de perseguição aos homens homossexuais. (Siqueira, 2022).

Se torna mais fácil de compreender por que o filme sofreu duras críticas na época em que foi lançado: o relacionamento entre Fox e Eugen parece sádico, e a figura de Eugen parece representar tudo o que há de ruim em uma pessoa homossexual. O filme, sob esse ponto de vista, não se

apresentou como progressista diante do público homossexual da época, que vivia diante do estigma da criminalidade perpetrado pelo *Parágrafo 175*. Citamos Michael Töteberg no prefácio do livro *A anarquia da fantasia* (1988), que reúne entrevistas, ensaios e outros escritos do diretor alemão:

> Fassbinder não tinha nenhuma inibição em reconsiderar suas opiniões, confessar antigos erros e cometer novos. Esta sua maneira sincera e direta trazia consigo o perigo de ser mal-entendido. O protesto dos homossexuais contra o filme *O Direito do Mais Forte* e a acusação de antissemitismo à peça teatral *O Lixo, a Cidade e a Morte* mostram que Fassbinder estava sempre cercado de tabus. Ele era de opinião de que a demagogia é apenas uma outra forma de difamação. Não se devem disfarçar os erros e os comportamentos negativos das minorias, mas, ao contrário, mostrá-los como consequência das pressões sociais a que estão expostas. (Töteberg, 1988, p. 10-11).

A recepção negativa do filme pelo público da época não marcou um ponto final para a história do Fox: até hoje o filme é lembrado como um dos maiores títulos da carreira do diretor, e um clássico do cinema homossexual. Buscaremos, a partir desse artigo, apresentar outras formas de ler e interpretar a obra, explorando uma outra ressignificação da obra - dentre as muitas possíveis.

Um olhar para a sexualidade

Comecemos a nossa análise do filme a partir de uma citação de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em sua obra *Fenomenologia da percepção* (1945), precisamente no capítulo intitulado *O corpo como ser sexuado*. Compreendemos que suas teses sobre a sexualidade se inserem numa teoria mais ampla sobre a fenomenologia da corporeidade. No entanto, não adentraremos nesse universo, apenas tomamos a liberdade

de fazer alusão a uma parte da teoria para melhor contextualizar a análise introspectiva de nosso protagonista, Fox. Citamos o filósofo:

> Nossa meta constante é pôr em evidência a função primordial pela qual fazemos existir para nós, pela qual assumimos o espaço, o objeto ou o instrumento, e descrever o corpo enquanto o lugar dessa apropriação [...] Portanto, se queremos pôr em evidência a gênese do ser para nós, para terminar é preciso considerar o setor de nossa experiência que visivelmente só tem sentido e realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo. Procuramos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir por nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir. (Merleau-Ponty, 2006 [1945], p. 213).

Diferente do que o filósofo sugere não realizaremos tal atividade em primeira pessoa, isto é, sobre nossas considerações a respeito de como o meio afetivo e sexual são pontos-chave para um melhor entendimento de nós enquanto sujeitos, mas sim tentando realizar essa atividade em nome do protagonista de Fassbinder, Fox. Veremos, ao longo do texto, como esses pontos se manifestam em sua existência.

> No próprio Freud, o sexual não é o genital, a vida sexual não é um simples efeito de processos dos quais os órgãos genitais são o lugar, a libido não é um instinto, quer dizer, uma atividade naturalmente orientada a fins determinados, ela é o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de condutas. É a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história. Se a história sexual de um homem oferece a chave de sua vida, é porque na sexualidade do homem projeta-se sua maneira de ser a respeito do mundo, quer dizer, a respeito do tempo e a respeito dos outros homens. (2006 [1945], p. 219).

Se a história de alguém está ligada diretamente à sua sexualidade, é de se entender que um indivíduo se sente bem consigo mesmo enquanto se sente bem com sua sexualidade. Há uma conformidade entre a

externalização do seu agir com a internalização de seu bem-estar. Mas algumas palavras do filósofo francês nos levam à outra direção: "a vida sexual não é um simples reflexo da existência: uma vida eficaz, na ordem política e ideológica, pode acompanhar-se de uma sexualidade deteriorada, e ela pode até mesmo beneficiar-se dessa deterioração" (2006 [1945], p. 220), significando que a relação entre existência e sexualidade não mantém, necessariamente, uma conformidade. Para melhor elucidar a questão se faz necessário uma ponderação acerca da designação do que é a sexualidade, e como ela se relaciona à existência. Para o filósofo, "Não se trata de diluir a sexualidade na existência, como se ela fosse apenas um epifenômeno." (2006 [1945], p. 220). Afirma ainda que "O homem é uma ideia histórica e não uma espécie natural. Em outros termos, não há na existência humana nenhuma posse incondicionada e, todavia, nenhum atributo fortuito" (2006 [1945], p. 236). A existência de um homem está pautada em sua construção *enquanto* homem, seguindo-se nessa linha a sua sexualidade. A sexualidade é condicionada pelo olhar de um sujeito sobre outro, não existindo nem de forma mental, nem de forma instintiva, natural.

Em uma das cenas iniciais do filme percebemos que Fox, ainda pobre e solteiro, está a procura de um homem para ter relações sexuais. É em frente a um banheiro que ele conhece um homem rico que virá a se tornar seu amigo, mas que no momento é apenas um outro corpo, cujas necessidades são as mesmas das suas. Fica subentendido que é uma cena sexual, mesmo que não haja nada explícito sobre isso.

> No normal, um corpo não é percebido apenas como um objeto qualquer, essa percepção objetiva é habitada por uma percepção mais secreta: o corpo visual é subtendido por um esquema sexual, estritamente individual, que acentua as zonas erógenas, desenha uma fisionomia sexual e reclama os gestos do corpo masculino, ele mesmo integrado a essa tonalidade afetiva. (2006 [1945], p. 215-216).

Aquilo que se evidencia em outra pessoa, os traços aparentes, a fisionomia, a forma como o corpo se comporta e se movimenta é o que vai tornar esse outro alguém em um objeto sexual. A primeira percepção é o que designa a sexualidade, o desejo de um corpo por outro, que sem se conhecerem, compartilham apenas os mesmos desejos, de tocar e de ser tocado. "A percepção erótica [...] visa um outro corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência" (2006 [1945], p. 216-217). Essa relação de desejo entre os corpos configura uma espécie de dominância e subordinação, em uma "dialética do eu e do outro que é a do senhor e do escravo" (2006 [1945], p. 230):

> Comumente o homem não mostra seu corpo e, quando o faz, é ora com temor, ora com a intenção de fascinar. Parece-lhe que o olhar estranho que percorre seu corpo rouba-o de si mesmo ou que, ao contrário, a exposição de seu corpo vai entregar-lhe o outro sem defesa, e agora é o outro que está reduzido à escravidão. Portanto, o pudor e o despudor têm lugar em uma dialética do eu e do outro que é a do senhor e do escravo: enquanto tenho um corpo, sob o olhar do outro posso ser reduzido a objeto e não contar mais para ele como pessoa, ou então, ao contrário, posso tornar-me seu senhor e por minha vez olhá-lo, mas esse domínio é um impasse, já que, no momento em que meu valor é reconhecido pelo desejo do outro, o outro não é mais a pessoa por quem eu desejava ser reconhecido, ele é um ser fascinado, sem liberdade, e que a esse título não conta mais para mim. Dizer que tenho um corpo é então uma maneira de dizer que posso ser visto como um objeto e que procuro ser visto como um sujeito, que o outro pode ser meu senhor ou meu escravo, de forma que o pudor e o despudor exprimem a dialética da pluralidade das consciências e que eles têm sim uma significação metafísica. (2006 [1945], p. 230-231).

A dialética mencionada por Merleau-Ponty exprime fielmente o que acontece com o nosso protagonista, que ora é *senhor* enquanto reclama sua sexualidade, ora *escravo* quando se vê nas garras de seu desejo, que como veremos na seção seguinte, não está dotado apenas de sexualidade, mas também de *materialidade*, as coisas pelas quais Fox

almeja e vislumbra como uma necessidade, ou, se nos utilizarmos da linguagem marxiana, de *carícias,* que não são apenas afetivas e inatas, mas também corpóreas e sociais. O mundo em que Fox habita proporciona um contato específico de sexualidade, que não está pautado em uma expressão sexual mais ampla e pública, mas mais contida e privada. Estar rodeado de homens nus em banhos públicos, poder oferecer dinheiro para que desconhecidos tenham relações sexuais com
ele, ou até mesmo frequentando bar gay como fazia antes, durante e após conhecer Eugen, tudo isso constitui como fatores significativos para a sexualidade (e história) de Fox, não porque são situações de fato, mas porque em todos seus atos há uma presença da sexualidade.

Figura 1 e Figura 2: Cenas de "*O direito do mais forte é a liberdade*"





Fonte: *O direito do mais forte é a liberdade* (Faustrecht der freiheit).
Direção: Rainer Werner Fassbinder.
Produção: Tango-Film/City-Film. São Paulo: Cultclassic, 1975.

Talvez possamos mesmo afirmar que o mundo de Fox - "mundo" no sentido fenomenológico segundo Merleau-Ponty - é co-constituído pelo seu entorno, onde sua sexualidade se perfaz nas suas práticas, nos seus gestos, bem como nos lugares que ele frequenta e nas relações em que ele se envolve. Dessa forma,–segundo nossa leitura do filósofo francês, a existência concreta de Fox não pode ser separada de sua sexualidade.

> Existe osmose entre a sexualidade e a existência, quer dizer, se a existência se difunde na sexualidade, reciprocamente a sexualidade se difunde na existência, de forma que é impossível determinar, para uma decisão ou para uma dada ação, a parte da motivação sexual e a parte das outras motivações, é impossível caracterizar uma decisão ou um ato como 'sexual' ou 'não sexual' (2006 [1945], p. 234).

Percebemos pontos importantes para a nossa análise a partir desta citação. Numa perspectiva merleau-pontyana não há como determinar até que ponto um ato é sexual ou suprimido de sexualidade, tendo em vista que há uma forte ligação entre sexualidade e existência, o que representa muitas cenas do filme que estamos tratando. A sexualidade (e existência) de Fox o leva para caminhos que, por exemplo, não se assemelham aos de um homem heterossexual, caminhos, por sua vez, pautados em uma sexualidade mais reclusa e lúdica, nas quais os diferentes agentes são em sua maioria desconhecidos, que vêm, vão, e formam a dialética mencionada anteriormente. O homossexual não escolhe tais encontros por ser algo natural (como já foi descartado anteriormente, não há *naturalidade* na sexualidade), mas porque há no recluso, na segregação, o espaço em que pode ser ele mesmo, já afastado de toda heteronormatividade imposta pela sociedade[3].

[3] Pensando na realidade brasileira (que tanto se assemelha às de outros países) e fazendo um anacronismo com o nosso tempo, percebemos que há uma enorme facilidade em conhecer novas pessoas a partir de aplicativos de relacionamento, e no meio homossexual isso é ainda mais evidente. O exemplo mais claro se dá a partir do aplicativo *grindr*, que oferece um leque de opções e de possibilidades para os mais variados gostos e fetiches. E como sempre acontece no meio homossexual, existem os enrustidos, os casados, aqueles que não querem e não gostam de se expor, e que marcam encontro com outros homens na surdina da noite, em locais públicos abandonados, em carros, em motéis, ou até mesmo em casas e apartamentos, sem conhecer pessoalmente o outro, baseando-se unicamente em fotos e vídeos disponibilizados pelos usuários do aplicativo. Aquilo que é considerado como perigoso (e o é) pela heteronormatividade se torna lugar comum para muitos homens gays e bissexuais que já se acostumaram com tal *modus operandi*, e não é incomum casos de extorsão, desaparecimento e assassinato de homens gays: de tempos em tempos são noticiados casos de assassinos em série que matam homens gays em grandes cidades ao redor do globo. Fizemos essa nota de rodapé para mostrar que a forma com que Fox encontra outros homens não é de todo modo desconhecida. Os locais mudam e o tempo também, mas as práticas são semelhantes. Fox conhece um homem desconhecido em frente ao banheiro público. Quem é homem sabe o

> Tudo aquilo que somos, nós o somos sobre a base de uma situação de fato que fazemos nossa, e que transformamos sem cessar por uma espécie de *regulagem* que nunca é uma liberdade incondicionada. Não há explicação da sexualidade que a reduza a outra coisa que ela mesma, pois ela já era outra coisa que ela mesma e, se quiser, nosso ser inteiro. A sexualidade, diz-se, é dramática *porque* engajamos nela toda a nossa vida pessoal. Mas justamente por que nós o fazemos? Porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser, senão porque ele é um *eu natural*, uma corrente de existência dada, de forma que nunca sabemos se as forças que nos dirigem são as suas ou as nossas. Não existe ultrapassamento da sexualidade, assim como não há sexualidade fechada sobre si mesma. Ninguém está a salvo e ninguém está inteiramente perdido. (2006 [1945], p. 236).

Toda a nossa existência é formada a partir de um drama cujos protagonistas somos nós mesmos, e dedicamos todo o nosso o ser sexual em tal dramaticidade porque somos constituídos a partir de nossos desejos: não somos uma mente pensante que possui órgãos sexuais, muito menos sujeitos cuja história já nos é predeterminada, somos antes um corpo que age em simbiose com o mundo pelo qual vivemos, que é múltiplo e dotado de seres e objetos que, a partir de nossa relação com eles, forma a nossa existência, conferindo sentidos e significados próprios. Se a sexualidade de Fox fosse um ponto à parte, poderíamos pensar que há um Fox que não pensa sobre a sexualidade (ou não a vive), e outro que engaja toda a sua existência em uma sexualidade *ativa*, mesmo que sua finalidade não seja necessariamente o ato sexual. Para Merleau-Ponty, como observamos, a existência não pode ser pensada sem a sexualidade, e isso é algo que nós concordamos, mas, se nos permitem um adendo, diríamos também que a existência não pode ser pensada sem as *questões materiais*, que foram, de certo modo, negligenciadas pelo filósofo francês

---

que isso significa, mesmo que não seja gay. O recluso se torna parte do homossexual, e aquilo que é sujo, imoral e potencialmente perigoso não lhe faz parte do cotidiano por ser uma opção: é justamente a partir de ausência de opções que parte de sua sexualidade é constituída.

em sua análise, talvez por não se apresentarem como substanciais ou meramente dignas de mais algumas linhas. Dessa forma tomamos a liberdade de analisar, a partir da seção seguinte, alguns aspectos da existência que se comunicam com a *materialidade*, tal como pensou o jovem Marx, a fim de aumentar o escopo introspectivo e motivacional de Fox diante de seu meio.

Um olhar sobre as relações materiais

Continuaremos a nossa análise sobre o filme de Fassbinder a partir de um texto de Karl Marx, sendo justamente os *Manuscritos econômico-filosóficos* (publicados em 1932, mas escritos em 1844), nos pautando também numa interpretação mais contemporânea dos achados de Marx expostos nessa obra, como aquela que a filósofa Olgária Matos desenvolve em *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo* (2010). Cito o jovem Marx:

> Cada homem especula sobre como criar no outro uma *nova* carência, a fim de forçá-lo a um novo sacrifício, colocá-lo em nova sujeição e induzi-lo a novo modo de *fruição* e, por isso, de ruína econômica. Cada qual procura criar uma força essencial *estranha* sobre o outro, para encontrar aí a satisfação de sua própria carência egoísta. (Marx, 2010 [1932], p. 139).

Eugen faz com que Fox compre aquilo que ele não tem, que se vista da maneira desejada (ou prescrita) pela nova classe social à qual ele passa a pertencer após ganhar na loteria, e que financie os seus caprichos, a fim de que Fox possa se sentir bem consigo mesmo (apesar de estar claro que tais situações só ocorrem para que Fox não envergonhe a nova classe de pessoas que tenta impressionar, da qual Eugen faz parte). Humilhado por não possuir as características burguesas que lhes são esperadas, utiliza-se de seu dinheiro como uma forma de sanar tal situação. Uma nova carência lhe é então atribuída, que, por não possuir controle, acabará por arruiná-lo economicamente, em proveito do outro.

> Subjetivamente mesmo isto aparece, em parte, porque a expansão dos produtos e das carências o torna escravo inventivo e continuamente calculista de desejos não humanos, requintados, não naturais e pretensiosos - a propriedade privada não sabe fazer da carência rude [uma] carência humana; seu idealismo é a ilusão, a arbitrariedade, o capricho. (2010 [1932], p. 139).

A compra de um carro luxuoso, de um apartamento na cobertura, idas a restaurantes caros, viagens para outros países e gastos em coisas supérfluas mostram que Fox, influenciado por aquilo que ele deseja ter, vê nos objetos uma chance de *ser alguém*, de se *descoisificar*: o sistema capitalista faz com que o proletariado se veja como coisa, que funciona apenas enquanto funciona, para ser descartado posteriormente. O processo no qual Fox se insere é o de deixar de ser coisa através de *outra* coisa, através de um outro objeto. Humanizar-se através de um objeto, dessa vez de luxo. Segundo Olgária Matos, "o luxo não é o contrário da pobreza, mas do 'gosto da massa', do 'vulgar'" (Matos, 2010, p. 277).

> O objeto de luxo, *ideal-tipo* da mercadoria, instala-se em um cenário ultrafetichista, no sentido em que Marx dizia que, à força de estarem reduzidos à condição de coisa, os homens tomam as coisas por deuses. Trata-se do fenômeno da alienação em que o processo 'social-natural' de reprodução da vida é subsumido pelo movimento 'social-artificial' das mercadorias, indiferentes, estas, à lógica do valor de uso. (2010, p. 269-270).

Vislumbrado pela sua inserção em espaços anteriormente incogitáveis, Fox se vê influenciado por uma classe de pessoas que tem aquilo que ele deseja ter, mas que o dinheiro, por si só, não compra: educação, boas maneiras, bom gosto e principalmente o respeito que parece ser dado de forma inquestionável e impositiva a elas, justamente por terem todas essas coisas.

> A ideia do bom gosto, participando do prazer estético, testemunha o ultrapassamento de um modo de vida rudimentar e

> de simples provimento das necessidades materiais de existência. Por virtude do refinamento do gosto, o consumo não mais se pauta pelas necessidades, mas organiza-se pelo desejo. (2010, p. 275).

Por outras vias, reencontramos aqui a temática do desejo, aludida na seção anterior, quando fomos instruídos pelos apontamentos fenomenológicos de Merleau-Ponty. Mas agora, pensando o desejo em relação ao consumo capitalista, constatamos que o desejo de Fox por objetos requintados pode ser lido como o desejo de ser reconhecido como sujeito. É como se, do ponto de vista de Fox, o esforço por moldar seu desejo por objetos de luxo tivesse o objetivo de fazer com que ele se tornasse um sujeito melhor. Mas, paradoxalmente, a satisfação desse desejo não parece lhe trazer prazer, e sim angústia, como podemos verificar na sequência de cenas em que Eugen mobilia o apartamento em estilo retrô: Fox não parece ter fruição estética com aquela mobília, mas aceita a imposição do parceiro por acreditar que, ao ser visto como alguém que deseja móveis refinados, ele próprio passaria a ser visto como uma pessoa refinada.




Figura 3 e Figura 4: Cenas de "*O direito do mais forte é a liberdade*"

Fonte: O direito do mais forte é a liberdade (Faustrecht der freiheit).
Direção: Rainer Werner Fassbinder.
Produção: Tango-Film/City-Film. São Paulo: Cultclassic, 1975.

Em relação às aquisições não-materiais (educação, boas maneiras, bom gosto, etc.), Fox entende que há de ser feliz enquanto as possuir, que há uma forma de felicidade que não foi alcançada anteriormente devido à sua limitação diante do capital. Sua felicidade e infelicidade prévias ao ganho na loteria eram próprias da existência de um homem pobre, tanto em questões materiais quanto culturais, e que agora, rico, pode ter uma nova chance de ser feliz, sem perceber toda a miséria e infelicidade que o acomete justamente pela nova quantia: se antes era escravo de um sistema opressivo como um todo, agora é escravo de um homem só, que representa o papel do mesmo sistema que o oprimiu anteriormente. Se Fox é visto apenas como um cofre do qual Eugen retira as quantidades desejadas, então sua existência se baseia unicamente enquanto dinheiro possui, o que o torna ainda mais miserável no sentido existencial. Todas as necessidades prévias do protagonista são abandonadas em prol de Eugen, que, possuindo aquilo que ele julga ser o bom, o coloca também, por tabela, na posição de bom, apreciado e respeitado. Sua integração se dá a partir do capital, e entende-se que só se é um homem bom enquanto o possui. É de nossa leitura que ambos não possuem interesses românticos verdadeiros em relação ao outro: Fox enxerga a possibilidade de ascender socialmente, já que o novo dinheiro lhe mostra tal possibilidade, inclusive com uma chance de viver um *amor verdadeiro*; já Eugen vislumbra uma oportunidade única de apropriar-se de mais uma forma de lucros. Sem perceber, todas as relações que Fox faz a partir de então surgem a partir do seu poder de compra.

> Tudo [...] o que o economista nacional te arranca de vida e de humanidade, ele te supre em *dinheiro* e *riqueza*. E tudo aquilo que tu não podes, pode o teu dinheiro: ele pode comer, beber, ir ao baile, ao teatro, sabe de arte, de erudição, de raridades históricas, de poder político, pode viajar, *pode* apropriar-se disso tudo para ti; pode comprar tudo isso; ele é a verdadeira *capacidade* (*Vermögen*). Mas ele, que é tudo isso, não *deseja* senão criar-se a si próprio, comprar a si próprio, pois tudo o mais é, sim, seu servo, e se eu tenho o senhor, tenho o servo e não necessito do seu servo. Todas as paixões e toda atividade têm, portanto, de

> naufragar na *cobiça*. Ao trabalhador só é permitido ter tanto para que queira viver, e só é permitido querer viver para ter. (2010 [1932], p. 142).

A condição financeira de Eugen e seus demais, que se assemelha a uma naturalidade para Fox, como se tivessem sido agraciados antes mesmo de seus nascimentos, é própria da alta classe representada no filme, que, erudita, conhece os refinamentos da arte, da boa culinária e de tudo aquilo que possa passar como despercebido ou não devidamente alcançado para as classes mais baixas. Para tal classe, Fox, ainda que rico, permanece sendo bruto, feio, sem maneiras e educações próprias da burguesia. Apesar de agora possuir dinheiro, o consideram como um mero proletário, ainda distanciado daquilo que ele almeja, mesmo que, por sua vez, Fox já não necessite de todos os esforços que fazia anteriormente para se manter vivo, como trabalhar em um circo, por exemplo. No entanto, tais considerações são deixadas de lado quando eles se envolvem com aquilo que Fox pode comprar e proporcionar. Todos os atributos negativos se tornam, num passe de mágica, positivos:

> O que é para mim pelo *dinheiro*, o que eu posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio dinheiro. Tão grande quanto a força do dinheiro é a minha força. As qualidades do dinheiro eu *sou* e *consigo* não é determinado de modo algum, portanto, pela minha individualidade. Sou *feio*, mas posso comprar para mim a *mais bela* mulher. Portanto, não sou *feio*, pois o efeito da *fealdade*, sua força repelente, é anulado pelo dinheiro. Eu sou - segundo minha individualidade - *coxo*, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pés; não sou, portanto, coxo; sou um ser humano mau, sem honra, sem escrúpulos, sem espírito, mas o dinheiro é honrado e, portanto, também o seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom também o seu possuidor, o dinheiro me isenta do trabalho de ser desonesto, sou, portanto, presumido honesto; sou *tedioso*, mas o dinheiro é o *espírito real* de todas as coisas, como poderia seu possuidor ser tedioso? Além disso, ele pode comprar para si as pessoas ricas de espírito, e quem tem o poder sobre os ricos de espírito não é ele mais rico de espírito do que o rico de espírito? Eu, que por intermédio do dinheiro consigo *tudo* o que o coração humano

> deseja, não possuo, eu, todas as capacidades humanas? Meu dinheiro não transforma, portanto, todas as minhas capacidades (*Unvermögen*) no seu contrário? (2010 [1932], p. 159).

Eugen, visualizando possibilidades para si mesmo desde o começo, em um momento faz uma proposta para que Fox invista na indústria de seu pai sob forma de um empréstimo, ao passo que também lhe concede um emprego na indústria. Fazem então um acordo assinado na presença de um advogado. Um tempo depois, percebendo que o relacionamento não está dando certo, depois das tentativas de convencer a si mesmo de que amava Eugen, e fazendo tudo o que estava a seu alcance para mudar a si mesmo para agradar a ele, Fox decide terminar o relacionamento, e perde com isso o apartamento que comprou, como uma forma de ressarcir um prejuízo que causou à indústria do sogro. E, por Fox não ter conhecimentos jurídicos, sendo ludibriado pela família de Eugen, não imaginava que o pagamento do empréstimo se daria a partir de seu trabalho na indústria. Trabalho forçado, escravo e desumanizante perante aquele que era para ser o *amado* de Eugen. O que acreditava ser um relacionamento sem interesses, já que a família de Eugen é rica, mostra que o novo dinheiro de Fox foi a salvação econômica para os problemas financeiros de Eugen, e consequentemente o prejuízo de Fox, que no final só ficou com o carro que comprou e nada mais. Ele percebe nisso a chance de voltar a ser quem era antigamente, como o que foi observado no começo do longa-metragem: sem dinheiro e sem posses, mas verdadeiro a quem era. No entanto, nada voltará a ser como era, pois não se tem mais esperanças de que algo vá melhorar: em um ato suicida, toma vários comprimidos de um remédio, e morre na rodoviária. Seus amigos passam por perto e o tomam como um bêbado caído, mas ao perceberem que é Fox, correm para prestar socorros. No entanto, ao verem a embalagem do remédio junto a ele, decidem fugir, para não ter qualquer tipo de envolvimento com sua morte. A cena final se dá com umas crianças roubando os pertences dos bolsos de suas vestimentas. Sem mais nada a oferecer, a história de Fox é então concluída, com ele mais pobre do que no começo, tanto em questões materiais, quanto em questões existenciais.

Conclusões

Nesse nosso breve percurso de análise do filme *O direito do mais forte é a liberdade*, buscamos em dois filósofos distantes - tanto cronologicamente quanto teoricamente - elementos para lançar luz sobre dois aspectos que, a nosso ver, são centrais na obra de Fassbinder: a sexualidade e o materialismo dialético.

Vimos inicialmente que Merleau-Ponty trata sobre as questões existenciais *a partir* da sexualidade já que a sexualidade constitui a nossa vida: não é *decisiva* somente pela parte biológica, mas porque o direcionamento que damos para as nossas vidas surge a partir de ímpetos sexuais, dos quais não podemos escapar, e que configuram o drama da nossa vida. Tudo o que somos surge a partir disso, mas não *somente* por isso. A mesma pessoa que se preocupa em buscar um amor ou um relacionamento mais digno é também a que se preocupa com um emprego, com o dinheiro no final do mês e com os rumos materiais da vida, próprios de Fox no começo do filme. Apesar da relevância desta análise, acreditamos que uma análise pautada somente na sexualidade e nas questões existenciais possui a incapacidade de não se conectar com o entorno, que é cotidiano e capitalista, e que sempre busca novas formas de alienar o outro em proveito do lucro.

Esse traço, a nosso ver, é igualmente central no filme analisado. Sustentamos tal afirmação a partir da cena final: se a vida de Fox fosse pautada somente sobre a questão da sexualidade e da afetividade tudo voltaria a ser como era anteriormente após o término de seu relacionamento com Eugen, pois então Fox *encontraria* aquilo que foi perdido e agora conquistado, ou seja, seu verdadeiro *eu*, que não mais necessita viver situações desconfortáveis para poder conquistar alguém que não o merece ou valoriza, mas não é o que acontece. O fim do relacionamento acarreta também o fim da existência de Fox não porque Fox deposita toda a sua existência *no outro*, como se Eugen fosse a última opção de sua vida, mas porque foi Eugen a pessoa que o arruinou completamente: arruinou sua vida e seu espírito *a partir* do dinheiro. A conexão que fazemos dos dois filósofos nesse filme específico é a de que

não podemos pensar a sexualidade sem a materialidade, pois a felicidade de um casal, e também de um ser, se encontra também nas questões financeiras, que afetam diretamente a afetividade e o trato de um para com o outro. Percebemos nesse filme como essa relação pode ser levada ao extremo, ao ponto de ser abusiva.

Figura 5: Cenas de "*O direito do mais forte é a liberdade*"



Fonte: O direito do mais forte é a liberdade (Faustrecht der freiheit).
Direção: Rainer Werner Fassbinder.
Produção: Tango-Film/City-Film. São Paulo: Cultclassic, 1975.

A nossa análise é a de que nem a história de Fox (que tenta conseguir um amor *pagando* por ele) nem a de Eugen (que usurpa Fox de todas as maneiras) não são *características inerentes* aos homossexuais: a indústria cultural está repleta de narrativas em que a mesma coisa acontece, só que com personagens heterossexuais. O percurso que fazemos, de Merleau-Ponty para Marx explica justamente isso: há questões que são mais bem manifestadas a partir de uma análise crítica em relação à sexualidade, mas a sexualidade também se manifesta a partir do capital. A história de Fox está interligada justamente por sua condição sexual *e* sua condição financeira.

Acreditamos que as relações entre sexualidade e capitalismo podem ser mais aprofundadas de várias maneiras profícuas. Nos limites deste artigo, porém, nos dedicamos a seguir as duas análises numa metodologia de justaposição. Em algum momento futuro estas considerações poderão ser retomadas a fim de buscar evidenciar, mais que a justaposição das

duas análises, também a sua interconexão. Para tanto, precisará ser desenvolvida uma base teórica para aproximar Merleau-Ponty de Marx. Por fim, nossa visão é a de que o filme está longe de ser uma crítica ao relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, mas é uma crítica, acima de tudo, ao sistema capitalista que permeia relações afetivas, que não ensina a um como amar o outro, mas que ensina, inconscientemente, de que onde há dominância, há também subjugação.

Referências

BAER, Harry. **A vida sufocante de Fassbinder**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FASSBINDER, Rainer Werner. "Mais cedo ou mais tarde os filmes devem deixar de ser filmes: Entrevista sobre O Medo Devora a Alma". In: FASSBINDER, Rainer Werner. **A anarquia da Fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988 [1974], p. 29-36.

SIQUEIRA, Mateus. **A perseguição nazista aos homossexuais na Europa**. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/a-perseguicao-nazista-aos-homossexuais-na-europa/>. Acesso em: 31 dez. 2024. 18:45:35.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010 [1932].

MATOS, Olgária. **Benjaminianas**: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. Martins Fontes: São Paulo, 2006 [1945].

O DIREITO do mais forte é a liberdade (Faustrecht der freiheit). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Tango-Film/City-Film. São Paulo: Cultclassic, 1975. 1 DVD (123 min.): Ntsc, son., color, 35mm. Legendado.

TÖTEBERG, Michael. Prefácio à edição brasileira. In: FASSBINDER, R. W. **A anarquia da Fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 9-11.



QUARTA PARTE:

CORPO-ARQUIVOS NA AMÉRICA LATINA

A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E A ELABORAÇÃO DO PASSADO: UMA LEITURA BENJAMINIANA DA DITADURA NO BRASIL

Prof. Ms. Samuel do Nascimento Melo[1]
UFAL

Profa. Dra. Cristina Amaro Viana[2]
UFAL

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo discorrer acerca da preservação da memória e da elaboração do passado, enquanto instrumentos políticos importantes no que diz respeito à reparação das violências e injustiças praticadas durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985). A instauração de regimes militares na América Latina, bem como as consequências desses mesmos regimes serão objeto das reflexões a serem realizadas ao longo deste artigo, que focará igualmente no resgate da memória das vítimas da ditadura militar. Para tanto, a linha teórica a ser adotada no presente estará afinada com o viés benjaminiano da memória. Assim, nossa pretensão é promover uma discussão que leve em consideração o ponto de vista dos oprimidos e exponha as estratégias de esquecimento urdidas pelo regime militar para apagar os vestígios do passado. Nossa

[1] Graduado e Mestre em Filosofia pela UFAL. Autor da dissertação de mestrado intitulada "A preservação da memória e a crítica do esquecimento em Walter Benjamin" (UFAL, Maceió, 2025).
[2] Professora do curso de Filosofia da UFAL. Orientadora da dissertação de mestrado de Samuel do Nascimento Melo (UFAL, Maceió, 2025).

investigação também terá como intuito compreender os efeitos das políticas de esquecimento promovidas pelo regime aludido no momento presente.

A reflexão filosófica em torno da memória no contexto da contemporaneidade nos coloca diante de um dilema do qual não podemos nos esquecer: a urgência de um acerto de contas com o passado. Entre os pensadores que devotaram sua existência à luta contra as forças do esquecimento e à preservação da memória dos vencidos da história, está a figura de Walter Benjamin (1892-1940). Partícipe de uma época marcada por uma série convulsões políticas e sociais que marcariam para sempre a humanidade, assolada pela presença do nazifascismo, Benjamin, com a lucidez e a compreensão da realidade, tão características ao seu pensamento, faria um alerta cujos efeitos seriam sentidos no presente; "O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer." (BENJAMIN, 1994a, p. 224-225). Ainda que suas ideias tenham sido gestadas num contexto histórico, político e social distinto do nosso, ainda assim acreditamos que seja possível recorrer ao viés benjaminiano acerca da memória para refletirmos sobre as atuais estratégias de esquecimento, pois o fascismo com seus mecanismos de esquecimento e denegação continua a existir, ameaçando não apenas os vivos, mas também a memória dos mortos.

A instauração de regimes ditatoriais, como os que foram instaurados na América Latina cujos rastros de violência e esquecimento ainda podem ser sentidos por nós hoje, nos confrontam e nos incitam a lutar não apenas pela memória daqueles que foram vítimas da barbárie, mas também pela construção de uma memória social e coletiva. Nesse contexto, os regimes militares na América Latina, sobretudo no Brasil, devem ser considerados como responsáveis pela disseminação das políticas de esquecimento que visavam o apagamento de quaisquer vestígios de violações de direitos humanos por parte dos referidos regimes militares.

Assim, dividimos o presente texto em duas seções. Na primeira, explicitaremos a problemática em torno da memória no contexto da ditadura militar no Brasil, em que as políticas de memória parecem estar a serviço do esquecimento, e não da justiça histórica. Na segunda seção, refletiremos sobre os caminhos para uma política da memória que promova um acerto de contas com o passado a partir da abordagem benjaminiana, que é o ponto de vista dos vencidos.

2. A questão da memória no contexto da ditadura militar no Brasil

Ao discorrer acerca das políticas de esquecimento no contexto da América Latina, Jeanne Marie Gagnebin (2014) chama a atenção para as "políticas de memória" do governo brasileiro, e como essas políticas, se comparadas com aquelas implantadas por outros países da América Latina transformados num palco para regimes militares se constitui numa exceção. Um dos principais exemplos podem ser encontrados nas políticas de memória adotadas pelos governos que se sucederam na Argentina após o regime militar e que puniu e continua a punir os responsáveis pelos crimes cometidos durante o regime de exceção. Como um exemplo recente temos a condenação à prisão perpétua de dez agentes por crimes cometidos durante a ditadura na Argentina:

> Durante o julgamento iniciado em 2020, no qual prestaram depoimento testemunhas e sobreviventes, considerou-se provado o sequestro, o desaparecimento forçado de perseguidos políticos, o homicídio, a tortura, o estupro, o roubo de crianças, os abortos forçados e outros crimes, segundo afirma o tribunal federal de La Plata, responsável pelo processo (CARTA CAPITAL, 2024).

Os caminhos seguidos pelos governos argentinos que levaram a cabo a tarefa de punir os responsáveis pelos crimes cometidos durante a ditadura militar foi um passo importante no sentido de promover uma política de memória capaz de fazer justiça tanto à memória dos mortos quanto aos parentes das vítimas. A política de memória que marcou a

Argentina com o fim do regime ditatorial que a assolou, pode ser caracterizada como um esforço em narrar a história a contrapelo, do ponto de vista dos vencidos – para usar uma expressão cara a Benjamin.

Antes de tudo, é necessário esclarecer que as discussões em torno da questão da memória no contexto da América Latina se diferenciam daquelas presentes no continente europeu. Enquanto na Europa as discussões em relação às políticas de memória são atravessadas por episódios como a Shoah e a Segunda Guerra Mundial, na América Latina, mais especificamente no Brasil, a elaboração do passado é perpassada pelo processo de colonização, pela escravização e pela ditadura militar. Entretanto, enquanto na Europa as políticas de memória estiveram direcionadas a uma efetiva reparação das violências e injustiças do passado, no Brasil, as tentativas de instaurar processos semelhantes no intuito de apurar os crimes cometidos pela ditadura militar, soçobraram.

Com o fim dos regimes militares que assolaram os países da América Latina por décadas, se fez necessária a elaboração de políticas de memórias no sentido de uma elaboração do passado. Jeanne Marie comenta que segundo Beatriz Sarlo, com o fim dos regimes militares perpetrado no referido continente, teve início um processo de restauração dos laços sociais que foram quebrados como consequência da violência infligida pela ditadura militar (GAGNEBIN, 2014, p. 252). Como resultado desse processo de instauração de uma política de memória, de um processo de elaboração do passado, foi concedido às vítimas o direito à memória de seus mortos. É nesse contexto que consiste a exceção brasileira. Citamos Jeanne Marie Gagnebin:

> No Brasil, as vítimas não tomaram a palavra. Primeiro, pela simples razão de que não existe nenhum estatuto de vítima; de que nenhum texto oficial, de lei ou de história, usa essa palavra, a qual, por sua vez, acarreta uma pergunta complementar: quem foram os carrascos? Como ressalta Glenda Mezzaroba, a palavra "vítima" não faz parte do vocabulário da legislação brasileira sobre os desaparecidos e os direitos de seus descendentes. Os "desaparecidos", isto é, em sua maioria, vítimas da tortura

> e do assassinato durante a ditadura, são sempre designados como aqueles que foram "atingidos", aqueles que são considerados oficialmente falecidos ou, quando se trata de pessoas ainda vivas, mas cuja carreira foi prejudicada pela ditadura, como "anistiados" (GAGNEBIN, 2014, p. 252- 253).

De acordo com a referida autora, a ausência de uma designação que faça valer o estatuto de vítima a todos aqueles que foram mortos, torturados ou mesmo privados do direito à memória de seus mortos, é uma das consequências da chamada "política de conciliação" defendida pelos militares e respaldada até hoje pelos governos civis. A referida política é resultante da Lei de Anistia, promulgada em 1979. Lei que também excluiu os condenados por assassinato e desaparecimento durante o referido regime. (GAGNEBIN, 2014, p. 253). Em outras palavras, a lei de anistia permitiu com que os militares responsáveis pelo cometimento de crimes durante o regime militar fossem perdoados. Esse fato, por si só demonstra as dificuldades que pesam, no que diz respeito às tentativas por parte dos familiares e do próprio governo brasileiro em lidar com o passado:

> Essa lei de anistia, eixo do desígnio de reconciliação da "família brasileira", como gostam de dizer seus partidários de ontem e de hoje, nunca foi revista nem abolida, pelo contrário, sua validade acaba de ser novamente ratificada pelo STF. Podemos observar que a lei sobre os "desaparecidos" (1995) e as leis sobre as formas de reparação aos perseguidos pelo regime militar (2002), ainda que reconheçam oficialmente a morte dos desaparecidos, não acarretam a devolução de seus restos mortais, tampouco a investigação acerca das circunstâncias de suas mortes, que implicaria a abertura dos arquivos militares secretos (GAGNEBIN, 2014, p. 253-254).

O Brasil permanece sendo o único país da América do Sul onde os militares responsáveis pelos crimes de tortura e assassinato não foram julgados, tampouco punidos. Esse precedente não deve ser encarado como um fato isolado no que diz respeito à maneira como os governos que têm

se sucedido têm lidado com a questão do passado e da memória dos desaparecidos do regime militar. A ausência de punição dos responsáveis pelos crimes já mencionados abre um precedente grave, pois demonstra de maneira cabal a ausência de políticas de memória capazes de lidar com as marcas de um regime ditatorial e opressor como foi a ditadura. Sem uma política comprometida em promover um processo de rememoração do passado, onde as injustiças e os crimes perpetrados durante o regime militar sejam efetivamente considerados e levados a cabo no sentido da promoção de mecanismos que assegurem a efetiva responsabilização dos envolvidos as páginas que contam as histórias de violência sofridas, todos aqueles que lutaram contra o regime militar no Brasil correm o risco de caírem no esquecimento.

A referida política de conciliação não fez outra coisa a não ser impedir que o passado de tortura, desaparecimento e morte fosse alvo de um processo de reparação. Esse passado continua a produzir outras formas de violência que encontram no esquecimento e na denegação dos acontecimentos seus principais aliados. As práticas de tortura disseminadas permanentemente pelas vielas e ruas das periferias do país contra negros, pobres e toda sorte de marginalizados são também o resultado da sistematização das práticas de tortura praticadas nos calabouços da ditadura. A respeito das consequências do regime militar no presente, Jeanne Marie faz as seguintes considerações:

> Conclusão: a ditadura brasileira, tantas vezes celebrada como ditadura suave (tal qual no infame jogo de palavras entre "ditadura" e "ditabranda"), porque não assassinou um número tão grande de vítimas como as de seus ilustres vizinhos, não é somente objeto de uma violenta coerção ao esquecimento, mas também é um regime que se perpetua, que dura e *contamina* o presente. Trata-se não apenas de um caso de recalque social e político violento, mas também da "naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil", como afirma a psicanalista Maria Rita Kehl. A luta pela revisão da lei de anistia, pela abertura dos arquivos secretos e pela restituição dos restos mortais dos desaparecidos, vai além de uma luta pelo esclarecimento do passado, pois visa também à transformação do presente (GAGNEBIN, 2014, p. 255, grifo da autora).

A inexistência de um processo de elaboração do passado, que levasse à reparação das injustiças cometidas pelo referido regime, permitiu com que se construísse uma visão distorcida a respeito dos fatos que ocorreram no período mencionado. A banalização da violência, a denegação dos fatos e a existência de discursos revisionistas sobre a ditadura militar no Brasil não apenas seguem sua marcha ininterrupta como também favorecem a perspectiva dos vencedores. Sem a devida responsabilização dos envolvidos e sem a instauração de processos políticos que tenham como intuito resgatar o passado e apurar, de fato, o que aconteceu com as vítimas do regime, permitindo inclusive com que os vivos tenham acesso aos restos mortais[3] de seus entes, não será apenas a memória dos referidos mortos que continuará a ser ameaçada , mas também o próprio presente.

Quando falamos em memória e resgate do passado devemos levar em consideração não apenas a lembrança daqueles que tombaram lutando, como é o caso dos desaparecidos do regime militar, mas também a luta travada pelos vivos, estes devem ser parte fundamental nesse processo. Tomemos como exemplo a ausência no Brasil de um estatuto das vítimas do regime. A inexistência de tal estatuto não implica apenas nas dificuldades encontradas por parte dos parentes dos desaparecidos em saber o que aconteceu com seus entes, mas também impossibilita a elaboração de um processo de luto coletivo e de uma memória social a respeito dos crimes cometidos pelo regime mencionado. Ao invés de um conjunto de ações que promovam justiça a memória dos mortos nos deparamos com tentativas insuficientes de reparação, como compensações financeiras. Enquanto isso, a grande parte dos familiares dos mortos seguem impossibilitados não apenas de saberem o que aconteceu com seus entes, mas também de vivenciarem o tão necessário processo de luto:

---

[3] Outro problema grave foi a dificuldade em obter certidão de óbito dos mortos pela ditadura. O caso da família Paiva retrata bem a situação: eles demoraram mais de 20 anos para poder ter o documento e legalizar a sucessão de bens para os herdeiros. E somente agora há pouco a família conseguiu a inserção da informação "morte violenta". Cf. https://www.cartacapital.com.br/politica/certidao-de-obito-de-rubens-paiva-e-retificada-e-registra-morte-violenta-causada-pela-ditadura/

> A situação de muitos filhos de desaparecidos brasileiros pode ser comparada à situação dos descendentes das vítimas do genocídio armênio, negado durante tanto tempo pela maioria das nações: não tinham direito nem ao estatuto oficial de órfãos porque ninguém ousava reconhecer o assassinato ou a morte de seus pais. Os filhos dos desaparecidos são certamente reconhecidos como órfãos, mas não sabem nem onde estão os restos mortais de seus pais nem quem os matou; os desaparecidos são reconhecidos oficialmente como falecidos, sem que se possa saber em que circunstâncias ocorreu sua morte. Assim, a questão do passado, em vez de se tornar uma herança dolorosa a ser elaborada em conjunto por todo o corpo social, é reduzida, graças às leis de "reparação", a uma regulamentação de indenizações individuais. Essa violência e essas mortes são tratadas como meros acontecimentos singulares, acidentais ou incidentes de percurso, o que torna uma elaboração coletiva da violência passada e presente impossível, pois assim se reduz a memória da ditadura a histórias individuais, pessoais "casos excepcionais" que devem ser resolvidos rapidamente para mais bem poderem ser esquecidos. A possibilidade de construir uma memória social e coletiva de tal violência é, portanto, suprimida (GAGNEBIN, 2014, p. 255-256).

Há décadas os familiares dos desaparecidos têm travado uma luta em busca de elucidar as condições em que o desaparecimento destes se deu. Esse clamor que resiste ao tempo tem sido também uma das alternativas por parte dos familiares de resistir ao esquecimento, de preservar a memória daqueles pelos quais essa luta se perpetua. As dificuldades encontradas pela Comissão Nacional da Verdade (CNV)[4] e a insistência de setores da sociedade brasileira ligados aos militares em não permitir com que os arquivos secretos da ditadura militar sejam reabertos são o resultado de uma política de esquecimento que vem sendo disseminada mesmo antes do fim do regime. Não houve no Brasil um

[4] A CNV foi instituída pela lei n. 12.528/11 e buscou apurar graves violações aos direitos humanos praticadas pelo Estado brasileiro entre 1946 e 1988, detendo-se especialmente nos 21 anos da ditadura iniciada em 1964. Cf. https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade

processo de restabelecimento dos laços sociais comprometidos pela ditadura militar. Num país que se recusa a confrontar um passado de indignidades ou mesmo negar a existência da barbárie perpetrada pela ditadura, a transformação do presente continua a ser uma quimera. Ainda que o Relatório da Comissão Nacional da Verdade tenha dado passos importantes no sentido de apurar as denúncias de violações dos direitos humanos durante o regime, acabou esbarrando na Lei de Anistia e na impossibilidade, de acordo com a referida lei, de punir os responsáveis pelas violências cometidas durante o período histórico em questão.



Imagem 1: Cerimônia de instalação da CNV – Comissão Nacional da Verdade. Presidenta Dilma Rousseff no centro, ladeada por ex-presidentes do Brasil e presidentes do STF, do STJ e da Câmara.

É por meio de um processo de rememoração do passado, sobretudo das injustiças que nele foram praticadas, que a redenção da memória dos oprimidos pode encontrar lugar no presente. Nesse contexto, mesmo a memória dos mortos está ameaçada. O apagamento da memória dos mortos, o que representaria uma segunda morte, encontra no contexto da ditadura militar brasileira uma de suas maiores expressões. Se pensarmos que tal política é uma característica de governos ditatoriais que encontram na supressão dos vestígios do passado a manutenção de seus interesses e a perpetuação de sua própria versão acerca da história, compreenderemos a resistência de determinados setores da sociedade brasileira quando o assunto é a elucidação das circunstâncias em que se

deram o desaparecimento e as mortes no contexto do regime militar no Brasil. Essa política que tem como objetivo manter o passado esquecido ainda se perpetua no único país que não puniu seus torturadores.

Há outro aspecto que deve ser considerado nessa discussão, a saber, a maneira como os relatos e os testemunhos acerca da violência perpetrada durante o regime militar é relativizada. Ao conceber tal violência como sendo a expressão de casos isolados impede-se que o processo de elaboração do passado atinja o seu objetivo principal, que, como mencionado anteriormente, é a construção de uma memória coletiva. Quando analisamos o conceito de rememoração no sentido benjaminiano, observamos que a memória possui um sentido político e coletivo, ou seja, que o passado deve ser rememorado com a finalidade de trazer justiça a todos aqueles que foram vitimados pela violência e que tiveram seus apelos ignorados. Em *O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio*, Glenda Mezzaroba[5] comenta:

> Como se sabe, das pelo menos quatro obrigações ao legado de graves e sistemáticas violações de direitos humanos, como o deixado pelo regime militar, gera aos estados, em relação às vítimas e à própria sociedade, apenas uma vem sendo realmente contemplada por aqui: a oferta de reparações. Os demais deveres, que consistem em investigar, processar e punir os violadores de direitos humanos; revelar a verdade para as vítimas, seus familiares e toda a sociedade; e afastar os criminosos de órgãos relacionados ao exercício da lei e de outras posições de autoridade, ou não foram cumpridos (caso dos julgamentos) ou o têm sido de maneira acessória (casos de revelação da verdade, resultado principalmente dos esforços de familiares de mortos e desaparecidos ou das próprias vítimas em reconstituir fatos negados, encobertos ou distorcidos pelo regime militar; tais informações estão sistematizadas no livro *Direito à memória e à verdade,* publicado em 2007 pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos) (MEZZAROBA, 2010, p. 109).

[5] Mestre e Doutora pela Universidade de São Paulo. Sua pesquisa está relacionada à questão dos direitos humanos. É responsável pela elaboração de um anteprojeto que permitiu a criação da Comissão Nacional da Verdade.

A partir das considerações de Glenda Mezarobba, é possível inferir que o que caracteriza a postura do Estado brasileiro diante das vítimas do regime militar é a ausência de comprometimento para com o passado. A negligência e falta de interesse por parte das autoridades em relação à construção de mecanismo que possibilite a apuração e a punição dos envolvidos nas violações de direitos humanos durante o regime acabam por fomentar ainda mais o esquecimento de um passado que deveria, inclusive por parte de toda sociedade brasileira, ser objeto de um acerto de contas. É importante destacar que, diante da negligência, inépcia ou mesmo falta de interesse por parte dos governos que têm se sucedido desde a redemocratização do país, os esforços por parte dos familiares têm se constituído enquanto um dos principais instrumentos de resistência contra o apagamento da memória dos desaparecidos. No entanto, não basta apenas o reconhecimento do cometimento de crimes, assim como também não será suficiente a preconização de uma política de compensações, é preciso mais, é necessário que tanto a sociedade civil esteja envolvida nesse processo quanto o Estado, no sentido de arcar com todas as responsabilidades que lhe cabem.

No Brasil, mais do que qualquer outro país da América Latina, em cujo flagelo da repressão se abateu, o passado ainda persiste. Ele está nos discursos que negam a gravidade das atrocidades cometidas pelo regime, nas tentativas de construir uma imagem a respeito desse mesmo passado como um tempo de ordem, paz e progresso ou mesmo na incitação por parte de uma parcela significativa da sociedade ao retorno dos militares ao poder.

A lei de anistia, de 1979, ao contrário do que os militares quiseram fazer acreditar, teve o intuito de relegar de uma vez por todas ao esquecimento os crimes cometidos pelo regime. Embora a referida lei tenha sido criada sob o pretexto de promover a "conciliação nacional", esta também se mostrou incapaz de cumprir aquilo que preconizava, ou seja, a justiça. Glenda Mezarobba chama a atenção para um fato importante a respeito dos direitos das vítimas. De acordo com ela, não houve por parte da sociedade civil nenhuma mobilização no sentido de defender a luta dos familiares dos mortos. (MEZZAROBA, 2010, p. 110). No entanto, mesmo

sem a participação da sociedade civil e as dificuldades que isso enseja, duas leis foram criadas com o objetivo de fazer frente ao cenário de impunidade. A primeira (Lei Nº 9.140/95) elaborada no governo de Fernando Henrique Cardoso (PSDB) entrou em vigência a partir do ano de 1995, e buscava assegurar aos familiares o direito não apenas as indenizações, mas também o direito ao atestado de óbito. A segunda lei (Lei Nº 10.559/02), também criada no governo de Fernando Henrique Cardoso, visava a fomentação de políticas de compensação para aqueles que por conta da perseguição imposta pelo regime militar foram impedidos de exercerem suas funções. Vale salientar que, mesmo em relação às referidas leis, há limites muito claros no que diz respeito à efetivação de uma política de reparação por parte do Estado Brasileiro. A respeito dessa questão, Glenda Mezzaroba faz as seguintes considerações:

> Segundo o documento do Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas, os estados têm a obrigação não apenas de agir contra aqueles que violam os direitos humanos, mas também em prol das vítimas. E uma das maneiras de se fazer isso é exatamente por meio de esforços reparatórios, que não se limitam ao pagamento de indenizações (o que pode ser feito em dinheiro, via instrumentos negociáveis, como bônus do Tesouro, ou pela oferta de serviços com provisões para educação, saúde e moradia), mas também incluem a restituição de direitos legais, programas de reabilitação que abrangem aconselhamento emocional, terapia e assistência médica, além de medidas simbólicas (que praticamente não foram adotadas no Brasil) como a reabilitação pública dos nomes das vítimas, o envio, por parte do presidente da República, de cartas com pedidos oficiais de desculpas, a designação de espaços públicos dedicados à memória das vítimas e o estabelecimento de datas e cerimônias de celebração (MEZZAROBA, 2010, p. 114-115).

No entanto, os esforços no sentido de elaborar leis que assegurem aos familiares das vítimas os seus direitos se deparam com limitações que precisam ser consideradas. O empenho que foi devotado à lei de anistia, que na realidade serviu aos interesses dos militares no sentido de encobrir

o passado de violações, não foi o mesmo em relação às vítimas e suas reivindicações. Como mencionado no início desta seção, não há no Brasil um estatuto das vítimas da ditadura militar. Esse fato não apenas atesta a responsabilidade do Estado brasileiro em relação ao referido episódio, mas também demonstra, de maneira cabal, as barreiras que continuamente têm sido criadas por um esquecimento imposto:

> E é aí, exatamente em contraste com esse arcabouço institucional e à luz do desenvolvimento do que se convencionou designar de justiça de transição, que se evidencia a precariedade do esforço nacional de reparação e a permanência do passado no presente, com a mobilização, por mais paradoxal do que isso possa parecer, da memória do esquecimento que a Lei de Anistia propôs e a legislação subsequente tratou de reiterar. Basta recordar que, ao contrário do que ocorreu na luta pela anistia, não houve nenhuma campanha envolvendo a sociedade quando se tratou de discutir os crimes do passado e os direitos das vítimas. Aliás, como pensar nosso processo de acerto de contas da perspectiva de que a vítima é o ponto de partida para a aplicação e o desenvolvimento do direito à reparação, se nenhuma das leis desse mesmo processo faz menção às vítimas? Na verdade, se analisada com rigor, a legislação brasileira nos leva a desconfiar da existência de vítimas no regime militar, já que, como tal, a categoria não está presente na Lei dos Desaparecidos, tampouco na Lei 10.559 (MEZZAROBA, 2010, p. 115).

Se observarmos de maneira mais acurada, veremos que mesmo as designações das comissões para promover as "políticas de reparação", não utilizam a palavra "vítima". Um dos exemplos que podem ser citados é a Comissão de Anistia[6]. Essa ausência parece revelar uma recusa em reconhecer o que de fato vivenciaram aqueles que perderam suas vidas durante um dos períodos mais sombrios da história do Brasil. Essa mesma recusa por parte do Estado brasileiro, mesmo depois das sucessivas lutas encabeçadas pelos familiares das vítimas, mesmo depois do

[6] Comissão responsável pela apuração das violações cometidas contra os direitos humanos pelo regime de segregação racial instaurado na África do Sul *(apartheid)*.

reconhecimento dos crimes e com uma ampla gama de elementos materiais que comprovam as atrocidades cometidas pela ditadura, desnuda a realidade de um país onde a perspectiva dos vencedores ainda prevalece. A respeito das consequências da Lei de Anistia para as políticas de reparação Glenda Mezzaroba indaga:

> Se em sentido amplo o significado de anistia é esquecimento, o que seria isso, senão a permanência da lógica do arbítrio, da falta de memória, da omissão, ainda que em sua concepção os objetivos a serem realizados possam ser outros? (MEZZAROBA, 2010, p. 117).

Como não reproduzir no presente os mesmos erros que marcaram o passado? Como não perpetuar a barbárie uma vez que o acerto de contas com a memória dos mortos não foi efetivado? Questões que são inerentes a nossa reflexão uma vez que para o estabelecimento de uma política de memória e de um processo de elaboração do passado no sentido coletivo do termo, como aventado anteriormente, é necessário a mudança do quadro político e um novo olhar a respeito do passado. Quando o assunto é a ditadura militar no Brasil, é comum ouvirmos discursos sobre como são inúteis as tentativas de rememorar uma história cujo desfecho já "conhecemos" ou que em nome do progresso e do futuro da sociedade brasileira é necessário deixarmos o passado de lado e nos concentrarmos no futuro. No entanto, enquanto discursos como esse vigoram, há aqueles para quem o passado se transformou no território das incertezas, onde a ausência de respostas e a névoa que encobre a verdade sobre o destino de seus entes se torna cada vez mais espessa, impedindo, assim, que os vivos possam prosseguir.

3. Política de memória e acerto de contas com o passado

A elaboração de uma política de memória que possibilite a construção de mecanismos legais para a apuração de crimes cometidos no contexto de regimes totalitários, como o mencionado anteriormente, traz

à tona questões que poderiam se perder nas malhas do esquecimento. Feridas que não foram cicatrizadas são novamente sentidas por todos aqueles que foram direta ou indiretamente vitimados pelos referidos regimes. No entanto, quando num país como o Brasil ainda permanecem ocultas muitas questões referentes à ditadura militar, onde os familiares das vítimas ainda buscam respostas, é urgente rememorar o passado.

Em *O preço de uma reconciliação extorquida*, Jeanne Marie Gagnebin reflete a respeito das políticas de memória e a necessidade de um acerto de contas com o passado. Como exemplo, ela analisa as políticas elaboradas na África do Sul, por Nelson Mandela, após o *apartheid*. De acordo com a professora:

> Na África do Sul, quando saiu da prisão – onde ficou 27 anos –, Nelson Mandela instituiu a "Comissão Verdade e Reconciliação ", que trabalhou durante três anos, de 1995 a 1998, para tornar públicos os crimes cometidos durante o período do *apartheid*, ouvir as vítimas e os criminosos, isto é, narrar, na medida do narrável, o que aconteceu e, depois, anistiar – ou não – os culpados. No Brasil, o próprio governo militar promulgou, em 1979, a Lei de Anistia, que deveria impor o esquecimento dos crimes de tortura dos agentes do Estado e, também, numa inclusão posterior, de "terrorismo" de esquerda, crimes não diferenciados entre eles, portanto. (GAGNEBIN, 2010, p. 178).

O exemplo da África do Sul se insere aqui, no sentido de demonstrar como as políticas de memória elaboradas no governo de Nelson Mandela foram responsáveis por permitir a instauração de um processo de acerto de contas com o passado. Ao contrário do que aconteceu no Brasil com a Lei da Anistia (ou deveríamos chamar lei do esquecimento?), que como mencionamos anteriormente não culminou com a punição dos envolvidos nos crimes de tortura, na África do Sul, que durante décadas esteve submetida a um regime colonialista e racista que oprimiu e subjugou a população negra do referido pais, julgamentos foram realizados, as vítimas e seus sofrimentos foram considerados, os culpados pela violações de Direitos Humanos foram punidos e a verdade sobre o regime

segregacionista em questão foi revelada para a sociedade e para o mundo. O processo aludido, cuja expressão maior encontramos na Comissão Verdade e Reconciliação, teve como objetivos: fazer frente ao esquecimento e realizar um profundo trabalho de memória.

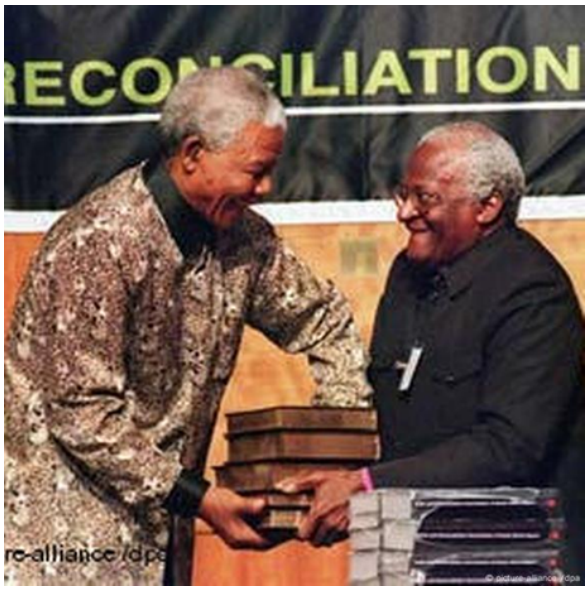


Imagem 2: Nelson Mandela recebe de Desmond Tutu o relatório da Comissão de Verdade e Reconciliação

Sem abrir mão da reflexão benjaminiana acerca da memória, mas também a seguir os passos de Paul Ricoeur e Jacques Derrida, Jeanne Marie argumenta que, ao contrário do que se pensa, a anistia não se constitui enquanto a expressão autêntica de um processo de resgate da verdade do passado. Essa, na realidade, seria, em outras palavras, um simulacro, que sob o pretexto de lidar com o passado, estaria na realidade mascarando-o, relegando-o ainda mais ao esquecimento. A referida autora chama atenção para o fato de que a lei mencionada deve ser vista a partir da perspectiva que motivou sua criação. Sua função estaria restrita à fomentação de um cenário propício para uma nova ordem político-jurídica (GAGNEBIN, 2010, p. 181). No Brasil, mesmo depois de todas as lutas travadas, de todos os apelos por parte dos familiares das vítimas e das discussões a respeito da urgência de rememorar o passado, a

política que tem predominado é a do esquecimento imposto. Ainda de acordo com Jeanne Marie Gagnebin:

> Em seu ensaio a respeito da Comissão da Verdade e Reconciliação na África do Sul, Derrida cita uma mulher, cujo marido foi cruelmente morto, convidada a vir escutar o relato do assassino. Perguntada se ela poderá ou não perdoar, ela responde que não consegue, que nunca conseguirá, que nenhum governo nem comissão pode perdoar, somente ela, a vítima, e que ela não consegue. No entanto, o trabalho da Comissão – que se inscreve numa tentativa de procedimento jurídico – continua. O criminoso será julgado, e se for julgado que terá dito toda a verdade, pode vir a ser anistiado pela comissão: já que esta pode anistiar *quando alguém falou toda a verdade.* Isto é, exatamente o contrário daquilo que a lei brasileira de anistia pressupõe: a saber, *o silêncio* (GAGNEBIN, 2010, p. 182, grifos da autora).

É importante chamar a atenção para um aspecto relevante no que diz respeito às diferenças existentes entre a Lei de Anistia e a Comissão Verdade e Conciliação. Enquanto na primeira a perspectiva da conciliação encontra-se subjacente à referida lei e se constitui em seu principal ponto de partida no que diz respeito às questões referentes ao regime militar, na segunda, a possibilidade da narração por parte dos parentes das vítimas, bem como a oportunidade de confrontação destas com os envolvidos nos crimes cometidos durante o regime de segregação racial na África do Sul dão a tônica ao processo de acerto de contas com o passado.

Ao sermos confrontados com a perspectiva benjaminiana acerca da memória, da qual esse artigo nunca se desvencilhou, vimos que a justiça para aqueles que foram derrotados não pode surgir do silenciamento das vozes dos oprimidos, mas sim do resgate de suas esperanças perdidas. Benjamin já o afirmava categoricamente na sua Tese de nº 2: "[...] existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. [...] Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente." (BENJAMIN, 1994a, p. 223).

A trajetória de luta dos que foram silenciados, seus esforços e suas esperanças só encontrarão lugar no tempo presente apenas quando suas memórias forem revisitadas, ressignificadas. Quando suas histórias forem alvo por parte das gerações presentes de uma rememoração integral onde as vozes e os apelos dos mortos, daqueles que não puderam ser ouvidos e cujos clamores foram historicamente negligenciados puderem ser acolhidos pelos braços da memória daqueles para quem o passado ainda não se encerrou. Recorro mais uma vez a Jeanne Marie Gagnebin:

> Podemos, então, tentar resumir por que a anistia não pode acarretar nem reconciliação, forçada ou não, nem perdão, nem mesmo esquecimento, como tantos intérpretes da Lei de Anistia (não por acaso, a maioria dos militares que dela se beneficiam!) o afirmam. Por que só pode a anistia ajudar a restaurar as condições mínimas de uma retomada da vida em comum – portanto, uma ação de curta duração –, e nenhum benefício a longo prazo? Porque a memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar, - às vezes também manipular, mas volta. Ela não se deixa controlar nem pelas ordens do eu consciente, nem pelos mandos do soberano, rei, padre ou militar. É essa independência do lembrar que sempre preocupou, certamente de diversas maneiras, tanto filósofos quanto os políticos – e também os psicanalistas. As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos. Por isso, dizem Freud, Nietzsche, Bergson e Proust, mais tarde Adorno e Benjamin, Ricoeur e Derrida, convém muito mais tentar *acolher* essas lembranças indomáveis, encontrar um lugar para elas, tentar *elaborá-las*, em vez de se esgotar na vã luta contra elas, na denegação e no recalque. (GAGNEBIN, 2010, p. 183, grifos da autora).

A tarefa de honrar a memória dos mortos não deve ser concebida como um ato destituído de significação, como parecem crer aqueles que se valem do esquecimento imposto. Esta deve levar em consideração não apenas aqueles que perderam suas vidas, mas também as gerações presentes, pois ao não conferirmos aos mortos o direito à sepultura,

abrimos, assim, um precedente sombrio, nos colocando então num lugar de resignação e de silêncio no que diz respeito à verdade do passado.

Em seu artigo *Entre a justiça e a violência: Estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul*, Edson Teles lança mão dos exemplos da África do Sul e do Brasil, no que diz respeito às tentativas de elaborar uma política de acerto de contas com o passado para promover uma discussão cujo objetivo é enfatizar a necessidade de considerarmos os efeitos da ditadura militar no presente, bem como suas consequências para as tentativas de estabelecimento de uma política de memória. É possível deixarmos de lado ou mesmo esquecermos os horrores desencadeados pelo referido regime sob o pretexto de nos voltarmos para o futuro? (TELES, 2010, p. 301). Certamente os efeitos da presente questão nos conduzem a problematizar quais são as reais consequências, ainda em vigor na atualidade, das estratégias de esquecimento e denegação, se quisermos de fato levar adiante um ajuste de contas.

Edson Teles destaca a política de exceção como ponto de partida para refletir a respeito das consonâncias da referida política com o regime militar. Nesse contexto, onde o Estado de exceção instituído como prerrogativa dos militares para respaldar as arbitrariedades cometidas pelo regime, ainda que sob o manto da "legalidade e da justiça", a partir de uma perspectiva que os autoproclamou como representantes da sociedade brasileira, deve ser visto, de acordo com Teles, não como o resultado de uma política que visava a pacificação, mas sim como a consequência de uma política de esquecimento, mesmo durante o processo de "transição" elaborado em 1978. Citamos Edson Teles:

> Como rastro do passado, o desaparecimento forçado ganha maior relevância ao simbolizar a tentativa de apagar o ocorrido – não poderia restar nada, nem mesmo os ossos –, em um presente no qual esse crime se constitui como recordação incessante da violência. A ausência de um *topos* para o desaparecido – um túmulo – impede a realização do luto e não permite ao que foi perdido vir a ser substituído por algo alocado em memórias periféricas. A permanência do rastro dos desaparecidos traz às novas democracias a imprescindível lembrança da repressão: "o

> rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança." Torturar e matar para depois desaparecer com os corpos foi um dos primeiros atos de memória da ditadura e a presença dessa memória na vida pública brasileira é signo da mudez da democracia em relação a sua herança autoritária. A *abertura* militar fundamentava-se na lógica do consenso e a anistia ainda não era considerada como parte das ações do processo. Quando nos anos de 1977-78 foram montados os primeiros pacotes de reformas da *abertura* , falava-se no máximo em revisões de algumas penas, como a dos banidos. (TELES, 2010, p. 309).

As palavras de Edson Teles reforçam a dimensão do esquecimento imposto adotado pela ditadura militar como uma estratégia para não permitir qualquer responsabilização penal pelo cometimento de crimes durante o referido regime. Era necessário apagar qualquer vestígio que ligasse o regime à prática de crimes. A política de esquecimento que se perpetuou mesmo depois do processo de redemocratização do país foi responsável por invisibilizar os sofrimentos das vítimas, negligenciando seus relatos, dificultando a busca dos parentes dos mortos por justiça. A ditadura militar no Brasil, como sabemos, contou com a anuência de uma parcela significativa da população, com a força dos principais meios de comunicação da época e com os chamados Atos Institucionais que concederam ao regime o respaldo necessário para que este pudesse dar seguimento à repressão que ceifaria a vida de centenas de pessoas e que deixariam marcas profundas no tecido social do país. Controlar o passado impondo uma narrativa que apagasse para as gerações futuras a memória das atrocidades perpetradas pelo regime militar parece ter sido um dos principais objetivos dos militares.

Após o fim do regime de segregação racial na África do Sul em 1994 e a eleição, no mesmo ano, de Nelson Mandela, foi instituída a Comissão de Reconciliação e Verdade. Um dos principais objetivos da comissão foi a criação de medidas que permitissem o restabelecimento dos laços sociais comprometidos pelo regime de segregação. Durante as audiências públicas, o papel da narração foi um dos principais elementos para o

processo de reconciliação. As vítimas puderam narrar seus sofrimentos e fazer suas reivindicações. Além disso, como mencionado anteriormente, os acusados foram ouvidos pela comissão. Essas ações visavam não apenas combater as injustiças, mas também confrontar um passado que para muitos deveria permanecer esquecido. Num outro contexto, Benjamin já fazia referência a essa tendência de apagamento dos rastros do passado, que para ele era simplesmente um novo tipo de barbárie: "Barbárie? Sim. [...] Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco [...]" BENJAMIN, 1994b, p. 117)

É preciso, pois, combater essa barbárie do apagamento dos rastros que é perpetrada pela manipulação da memória coletiva. A respeito das políticas implementadas em outros países da América Latina que objetivaram lidar com o passado, Edson Teles comenta:

> Nos tribunais tradicionais, como nos processos recentes contra militares na Argentina e no Chile, as vítimas apresentam suas demandas por justiça, mas o primeiro a ser ouvido é o réu. Além da prioridade à vítima, colocando o acusado em segundo plano, o ato de reconciliação sul-africano começou com o fortalecimento da cidadania para as vítimas, conferindo-lhes um novo espaço social ao mostrar publicamente seu sofrimento, sua condição de injustiçadas e ajudando "as pessoas a restaurarem sua dignidade humana e a fazer a paz com seu passado difícil". Aqui se encontra um dos elementos mais inovadores dos trabalhos da Comissão: a inclusão da instância psicológica, o que faz do processo de reconciliação algo que vai além do direito, da pura lei. (TELES, 2010, p. 311).

Ao discorrer acerca dos processos que culminaram com a criação da Comissão de Verdade e Reconciliação, bem como sobre as dificuldades (as reivindicações por parte dos movimentos de libertação, no que diz respeito à punição dos criminosos e dos apoiadores da anistia geral em relação ao esquecimento do passado) em torno dos debates acerca da anistia, Edson Teles chama a atenção para a situação de exceção que se estabeleceu na África do Sul quando da tentativa de dar seguimento, por

meio da referida Comissão, ao processo de reconciliação (TELES, 2010, p. 311). Em outras palavras, o "estado de exceção", enquanto ruptura do ordenamento político instaurado na da África do Sul. Nas palavras de Edson Teles:

> Se para Walter Benjamin, a exceção se daria pela tomada de poder pelos próprios "oprimidos", no caso sul-africano a origem de um "verdadeiro Estado de exceção" ocorreu por meio dos atos de publicidade dos traumas e de anistia gerados pela Comissão. Era preciso compreender que o contrato social da reconciliação comportava o sacrifício do acesso à justiça em troca da saúde do corpo social. A nova democracia sul-africana transgrediu também os ordenamentos jurídicos internacionais que já haviam classificado o *aparthaid* como crime contra a humanidade. Perante a legislação internacional, as vítimas têm o direito de conhecer sua história, serem reconheci das como parte dela, processar seus algozes e obter reparação. (TELES, 2010, p. 314).

A Comissão teve um papel importante no estabelecimento de uma política de memória relativa ao *apartheid*. Ao gerar as condições para a instauração do Estado de exceção, enquanto expressão da suspensão do ordenamento jurídico ordinário (TELES, 2010, p. 311), a referida comissão não apenas conferiu às vítimas o direito de reivindicar por justiça, mas também reconheceu o sofrimento destas como o resultado de um regime que limitou seus direitos, tolheu suas liberdades e cometeu toda a sorte de violências. A exceção no contexto sul-africano permitiu com que décadas de opressão pudessem ser rememoradas em busca da verdade do passado, expondo os crimes cometidos pelo regime de segregação e permitindo, assim, um debate em torno da memória do *aparthaid.* Embora tenha produzido um trabalho responsável (29 mil testemunhas ouvidas e um relatório com 3.550 páginas) por revelar uma série de violações de direitos humanos, medidas concretas não poderiam ser tomadas pela comissão, cabendo a esta a atribuição de levar ao poder Executivo todos os elementos materiais comprovando o cometimento de crimes. Ainda

assim, a disputa pela memória e pelo resgate do passado foi amplamente discutida e publicizada.

Além dos processos de elaboração do passado na África do Sul, os exemplos da Argentina e do Chile, que puniram os responsáveis pelas práticas de tortura e assassinato, entre outras violações, também figuram no cenário das ações de resistência contra as políticas de esquecimento tão comuns aos regimes autoritários. Já no Brasil, a verdade do passado permanece encoberta pelo véu do reacionarismo, da covardia e do esquecimento. Se os arquivos secretos da ditadura não foram abertos, tampouco às vítimas foi concedido o direito de narrar os seus sofrimentos:

> Nas leis brasileiras de reparação, o ônus da prova dos crimes ficou a cargo das vítimas, ainda que fosse o Estado o responsável pelos arquivos e informações da repressão. Além de ter sido a vítima obrigada a provar sua própria condição, a democracia brasileira não criou uma esfera institucional para o testemunho, seja na dimensão pública com liberdade de expressão, seja em processos judiciais. De modo distinto à maioria das novas democracias latino-americanas, não houve, no Brasil, um único processo penal contra os criminosos da ditadura. A importância de tais procedimentos institucionais, políticos e jurídicos fica evidente quando se observa que os principais documentos de denúncia dos crimes da ditadura tiveram como fonte os processos jurídicos e administrativos (TELES, 2010, p. 316).

Como mencionado anteriormente, os Atos institucionais instituídos durante o regime militar, além de garantir o respaldo para as ações dos militares, estabeleceram estratégias de esquecimento com a finalidade de não permitir que as arbitrariedades cometidas pelo regime pudessem, a exemplo do que aconteceu na África do Sul, ser publicizadas. Essas práticas, longe de serem uma expressão isolada de determinados regimes se constituem na realidade, enquanto um *modus operandi* de reprodução da repressão. Contudo, os regimes ditatoriais, como as ditaduras militares, não podem se valer apenas de mecanismos de repressão no sentido de infligir a violência aos corpos, ou mesmo coibir as liberdades individuais, é necessário mais que isso. É preciso reproduzir não apenas o medo, mas sobretudo, a denegação, o revisionismo e o esquecimento.

No Brasil, criou-se uma cultura de impunidade e esquecimento em relação à ditadura militar. A ausência de um espaço onde as vítimas possam ser ouvidas, a inexistência de um estatuto das vítimas e o não indiciamento e punição dos envolvidos nos crimes são a prova inequívoca de que ao invés da construção de uma política voltada para investigação do passado, temos diante de nós um impedimento de memória que se fundamenta, em grande medida, na narrativa de que é preciso seguir os passos em direção ao futuro, que a recordação do passado não será capaz de mudar o que aconteceu. Contra essa postura de resignação diante do passado, a única alternativa possível é a defesa de uma memória que não esteja alinhada à dos vencedores, a memória oficial. Em contextos como o do Brasil, no qual as vítimas têm encabeçado uma luta em nome da memória de seus mortos, é necessário que se tomem medidas concretas contra os crimes do regime, tais como o indiciamento dos envolvidos, a reabertura dos arquivos secretos e a criação de um estatuto que confira às vítimas os direitos que lhes foram negados.

Entretanto, apesar da política de esquecimento instaurada no Brasil como consequência do regime militar, existiram aqueles que mesmo sob a imposição do medo e sob o jugo da opressão lutaram pela memória de seus mortos, como o foi o caso de Eunice Paiva (1929-2018) quando do desaparecimento de seu esposo Rubens Paiva (1929-1971). A luta de Eunice em busca da verdade a respeito das circunstâncias do desaparecimento de Paiva é retratada no filme de Walter Salles, *Ainda Estou Aqui*[7]. O ex-deputado federal foi preso em sua casa, no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1971, por agentes do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CARTA CAPITAL, 2025).

De acordo com a reportagem de Wendel Carmo, repórter do site Carta Capital, o Ministério Público Federal denunciou os militares envolvidos no desaparecimento de Paiva em 2014 (CAPITAL, 2025). De

[7] Filme dirigido por Walter Salles (2024) que conta a história do desaparecimento político do ex-deputado federal Rubens Paiva, interpretado por Selton Mello. Eunice Paiva, interpretada por Fernanda Torres, se lança à procura de respostas a respeito das circunstâncias do desaparecimento de seu companheiro, numa jornada por memória e justiça.

acordo com a reportagem, os militares em questão foram o general reformado José Antônio Nogueira Belham, comandante do DOI no ano de 1971, e o coronel reformado Rubens Paim Sampaio. Entre os crimes dos quais os mesmos foram acusados estão os de homicídio triplamente qualificado, ocultação de cadáver e associação criminosa armada. A reportagem de Wendel Carmo ainda destaca que o coronel Raymundo Ronaldo Campos, presente no DOI-I no dia 22 de janeiro e o sargento Jacy Ochsendorf e Souza foram acusados pelos crimes de fraude processual e associação criminosa armada. É preciso chamar a atenção para o fato de que mesmo na condição de denunciados pelo MPF, dois dos acusados, o general Belham e o sargento Jacy Ochsendorf e Souza, continuam recebendo, cada um, respectivamente, 23,4 mil e 35, 9 mil reais. (CARTA CAPITAL, 2025).

A luta travada por Eunice Paiva pela verdade do passado resultou na ratificação da certidão de óbito de Rubens que, desde 20 de janeiro de 1971, não mencionava seu desaparecimento, nela passou a constar que a morte de Paiva se deu de maneira violenta e por responsabilidade do estado brasileiro. Segundo a reportagem do jornalista Caio César, a alteração na certidão do ex-deputado se deve à alteração a publicação de uma resolução por parte do Conselho Nacional de Justiça, no dia 13 de dezembro de 2024, obrigando o estado não apenas a reconhecer, mas também a modificar as certidões dos mortos e desaparecidos durante a ditadura militar (CAPITAL, 2025). Foi graças à incansável luta travada por Eunice pelo direito à memória que o reconhecimento por parte do estado brasileiro foi possível. De acordo com Caio César:

> Com a mudança, todas as pessoas que foram mortas pela ditadura passam a ser reconhecidas como vítimas de mortes causadas pelo estado brasileiro no contexto da perseguição sistemática à população tratada como 'dissidente político' do regime militar, iniciado em 1964. (CARTA CAPITAL, 2025).

O caso do desaparecimento e morte do ex-deputado Rubens Paiva expõe as reais intenções do regime militar: apagar os rastros do passado e estabelecer no lugar da verdade a versão dos militares. Nesse cenário, a luta de Eunice representa um esforço no sentido da preservação da memória contra as forças do esquecimento. Enquanto outros Rubens Paiva estiveram à mercê de uma política do esquecimento, rememorar o passado deve ser um dever do qual nenhum de nós deve se eximir.

4. Conclusões

Ao longo da história, o passado tem sido alvo de disputa entre os que anseiam por manter a história oficial contada e recontada através das gerações e aqueles que mesmo sob o peso das derrotas defendem a perspectiva dos vencidos. Disputa essa que na América Latina ganha contornos ainda mais dramáticos, pois mesmo depois de ter sido assolada por regimes ditatoriais que perseguiram e mataram aqueles que se opuseram aos seus interesses o esquecimento, passou a ser a política adotada por alguns governos latino-americanos. É o caso do Brasil, que mesmo depois de um regime de opressão que durou mais de vinte anos, não puniu os responsáveis pelos crimes perpetrados durante o regime militar.

A partir de exemplos como o da África do Sul, no contexto do *apartheid,* investigamos os efeitos das políticas de memória que foram criadas pelo governo sul-africano com o fim do regime de segregação. Com isso procuramos demonstrar que o passado deve ser alvo constante de debates por parte da sociedade, que as violações dos direitos humanos praticadas em regimes como o referido devem ser combatidas por meio de políticas que garantam aos perseguidos a reparação pelos prejuízos causados e para os familiares dos mortos o direito à verdade e à justiça. As comissões criadas com a finalidade de apurar as referidas violações têm um papel importante no que diz respeito à mobilização da sociedade civil em torno do debate a respeito da preservação da memória. Outro fator que evidencia a importância das comissões é a possibilidade de contar a

história a partir da perspectiva daqueles que foram perseguidos por regimes autoritários, aqueles cuja história, lutas e memória foram alvo das políticas de esquecimento. Ainda que sob limites, comissões como a que foi instaurada na África do Sul desnudam um passado que para as classes dominantes deveria permanecer aprisionado para sempre nos porões do esquecimento. Revelam à sociedade toda a barbárie que caracteriza os regimes autoritários.

A exceção brasileira, no que diz respeito à ausência de punição dos responsáveis pelos crimes cometidos durante a ditadura militar, ainda se apresenta como um dilema. Reabrir os arquivos secretos da ditadura militar brasileira publicizando assim as atrocidades cometidas pelo regime ou em nome do progresso e do futuro virar as páginas deste capítulo? Certamente para os setores da sociedade brasileira ligados aos militares e às elites do país o esquecimento é a alternativa mais conveniente. Em termos benjaminianos, é preciso escovar a história dos desaparecidos políticos durante o período militar a contrapelo, contar aquilo que os mortos não puderam dizer, trazer à luz tudo aquilo que foi ocultado pelo regime: "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade." (BENJAMIN, 1994a, p. 226).

O esforço dos familiares dos desaparecidos políticos tem sido uma das principais expressões da resistência contra o esquecimento num país que se acostumou a negligenciar o seu passado. Isso acontece porque no Brasil não há uma cultura da memória que permita que episódios lamentáveis como os que mencionamos anteriormente sejam objeto de um trabalho de elaboração capaz de considerar o peso dos acontecimentos do passado no presente. É preciso se contrapor aos discursos revisionistas que em nome de interesses escusos encobrem a história dos vencidos, defendendo uma perspectiva histórica que desconsidera ou mesmo nega os fatos em nome dos seus interesses do vencedores. Enquanto houver quem rememore os mortos da ditadura numa busca incansável por reparação e justiça, o passado não estará encerrado em uma única história.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 114-119.

BRASIL. Casa Civil. **Lei Nº 9.140**, de 04/12/1995. Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências.

BRASIL. Casa Civil. **Lei Nº 10.559**, de 13/11/2002. Regulamenta o art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e dá outras providências.

BRASIL. Casa Civil. **Lei Nº 12.528**, de 18/11/2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República.

BRASIL. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. **Comissões da Verdade.** Disponível em: https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade. Acesso em 4 abril 2025.

CARTA CAPITAL. **Justiça da Argentina condena 10 ex-agentes à prisão perpétua por crimes na ditadura.** Edição de 26/03/2024. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/mundo/justica-da-argentina-condena-10-ex-agentes-a-prisao-perpetua-por-crimes-na-ditadura/. Acesso em 3 abril 2025.

CÉSAR, Caio. Certidão de óbito de Rubens Paiva é retificada e registrada morte violenta causada pela ditadura militar. **CARTA CAPITAL.** 2025. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/politica/certidao-de-obito-de-rubens-paiva-e-retificada-e-registra-morte-violenta-causada-pela-ditadura/. Acesso em: 31 jan. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs) **O que resta da ditadura:** A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, (Coleção estado de Sítio) p. 177-186.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração:** Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

MEZZAROBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.) **O que resta da ditadura**: A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, (Coleção estado de Sítio), p. 109-122.

SALLES, Walter. **Ainda Estou Aqui**. Longa-metragem. 2024. 136 min. (Adaptado do livro de Marcelo Rubens Paiva). Brasil. Distribuição: Sony Pictures.

TELES, Edson. Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs) **O que resta da ditadura:** A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, (Coleção estado de Sítio), p. 299-318.

SUBJETIVIDADES CONTEMPORÁNEAS: MEMORIA, REPETICIÓN Y PERFORMANCE[1]

Natacha Muriel López Gallucci[2]
PPGFil, UFAL

Tomás Solari Lima[3]
UBA, Bolsista *Move la América* (CAPES) PPGFil, UFAL

1. INTRODUCCIÓN: DEL CIUDADANO AL CONSUMIDOR EN LA ARGENTINA DE LOS 90´

En este trabajo abordaremos aspectos de la memoria reelaborada por las prácticas sociales comunitarias en contrapunto a los discursos hegemónicos de la historia oficial, a partir de los cambios producidos en la Argentina de 1990, con la entrada al neoliberalismo, la sociedad de consumo y las nuevas tecnologías. En su reciente artículo *Neoliberalismo y colonización de la subjetividad*, Nora Merlin (2020) afirma que el neoliberalismo, en plano global, es la nueva versión del capitalismo, que se constituye como un dispositivo acéfalo que asume el poder por sobre los gobiernos democráticos; y que su principal producto es la colonización de la subjetividad – en cuanto régimen de subjetivación-, gestando "un hombre nuevo, el individuo que habita en la masa y obedecen inconscientemente a los imperativos de consumo y rendimiento ilimitados" (Merlin, 2020, p. 195).

[1] O artigo é resultado da pesquisa "Subjetividades *na América Latina: filosofia, corpo e tecnologia*" (PVCH 4591-2025) dirigida pela prof. Dra. Natacha Muriel López Gallucci (Grupo de Pesquisa Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina CNPQ) e contemplada pelo Edital Move la América CAPES 2025 no ICHCA, UFAL

[2] Professora de Filosofia e Líder do Grupo de Pesquisa Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina CNPQ, PPGFIl, ICHCA, UFAL.

[3] Magister en Filosofía, UBA, Argentina. Bolsista Move la América (CAPES) 2025 no ICHCA, UFAL.

Acompañando estas mutaciones mundiales, la Argentina entra en el neoliberalismo a partir de los años 90´, hecho que repercute en una profunda desarticulación entre lo público y lo estatal. Ese proceso estuvo fuertemente centrado en la toma de deuda externa y en la privatización de organismos que se habían constituidos como símbolos del estado nacional (ferrocarriles, la telefónica ENTEL y las centrales eléctricas, etc.). El gobierno intentó durante toda la década mantener la capacidad adquisitiva de las clases medias/altas (Merlin, 2019) siguiendo la imposición de los nuevos ideales de consumo impuestos a los ciudadanos por el liberalismo; sin embargo, el país desembocó en una alta desocupación, y al final del período, en una fuerte recesión económica.

En ese momento complejo para la Argentina, el filósofo e historiador Ignacio Lewkowicz[4] presenta su trabajo el 9 de septiembre de 1994 en la Fundación Catalina, *Del ciudadano al consumidor. La migración del soberano* (Lewkowicz, 2006, p. 19-40). Donde afirma que se detecta un cambio crucial en la emergencia de la subjetividad de su tiempo a partir de la reforma de la *Constitución de la Nación Argentina*, modificada por voto popular a través de una Asamblea Constituyente inaugurada el 25 de mayo de 1994. Las reflexiones de I. Lewkowicz giran alrededor de una adición al texto de la *Constitución* cuyos efectos en las subjetividades podemos rastrear hasta el día de hoy. Se trata de la aparición de la figura del *consumidor* en el artículo 42 de la *Constitución de la Nación Argentina* (1994):

> Los **consumidores** y usuarios de bienes y servicios tienen derecho, en la relación de **consumo [...]** Las autoridades proveerán a la protección de esos derechos, a la educación para el **consumo**, a la defensa de la competencia contra toda forma de distorsión de los mercados, al control de los monopolios naturales y legales, al de la calidad y eficiencia de los servicios

[4]Ignacio Lewkowicz (1961-2004) fue un historiador y filósofo argentino, dedicado especialmente a la reflexión sobre la subjetividad y sus avatares. Es reconocido por articular lecturas psicoanalíticas con el panorama político contemporáneo. Entre sus últimas obras se encuentran: *La historia sin objeto* (1998), *Del fragmento a la situación: Nota sobre la subjetividad contemporánea* (2001), *Sucesos argentinos: cacerolazos y subjetividad postestatal* (2002) y *Pensar sin Estado* (2004).

> públicos, y a la constitución de asociaciones de **consumidores** y de usuarios. La legislación establecerá procedimientos eficaces para la prevención y solución de conflictos, y los marcos regulatorios de los servicios públicos de competencia nacional, previendo la necesaria participación de las asociaciones de **consumidores** y usuarios y de las provincias interesadas, en los organismos de control. (*Constitución de la Nación Argentina,* Art. 42. 1994) [destaques nuestros]

A pesar de que la palabra consumo y consumidores se lee repetidamente, en el artículo 42 no aparece la mención del ciudadano ni una vez. Esta modificación, que según el autor "no causó el menor revuelo" (Lewkowicz, 2006, p. 23), introduce cambios radicales dentro del sistema de gobernabilidad, así como se lo entendía en los términos clásicos del contractualismo[5]. El cambio radical sobre el que se ocupa el filósofo apunta para la introducción, en la Argentina, de esa figura antes inexistente del *consumidor* (es un sujeto determinado por el colonialismo de su deseo de consumo, que lo atrapa y lo transfigura). Según Lewkowicz,

> En el fundamento de nuestro contrato no hay sólo ciudadanos; también hay consumidores (...) No se dice que todos los habitantes gozan de estos derechos y garantías. Tampoco se dice que los habitantes o ciudadanos son consumidores. Escuetamente se enuncia que **estos derechos** [a los que refiere la Constitución Nacional en el artículo 42] **son de los consumidores**. (Lewkowicz, 2006, p. 23) [destaques nuestros].

Observamos que hay una fuerte tendencia en este proceso para objetivar los derechos de los consumidores en el país dejando un vacío normativo en el campo ampliado de los ciudadanos excluidos del consumo

[5] Gobernar, a través del aparato del Estado-nación, en las perspectivas más clásicas como las de Thomas Hobbes (2007) o de John Locke (1990), encuentra su fundamento en la figura del *ciudadano*. El ciudadano, resto legal de la contraposición soberano-súbdito inaugurada por el contrato que eyecta a los hombres del estado de naturaleza (de manera pacífica o no), se convertirá en la figura sobre la que recaigan los beneficios y las obligaciones de esa convención; beneficios y obligaciones señaladas formalmente en las constituciones nacionales de cada Estado-nación.

neoliberal. A través de la aparición de esta figura legal sin precedentes, Ignacio Lewkowicz indaga ese proceso que no es meramente formal, sino que remite a una transformación concreta en el seno de la sociedad argentina: "el ciudadano ya no dispone del monopolio de los derechos, ya no es el fundamento homogéneo de nuestro ser en común" (Lewkowicz, 2006, p. 24 [destaques nuestro]). La Asamblea Constituyente y la subsecuente reforma de la *Constitución Nacional Argentina* son, desde este punto de vista, expresión de un cambio en los procesos de subjetivación dentro del marco del Estado-nación. O sería más acertado decir que los cambios en las condiciones de funcionamiento del Estado-nación, a partir de esa Reforma, evidencian cambios históricos radicales en la red de prácticas en las que se reinscriben - en nueva clave neoliberal -, los *sujetos*, *ciudadanos*, *consumidores* y lazos en la *comunidad*. Destacamos que la "destitución" del *ciudadano* - como soporte exclusivo del aparato Estado-nación -, es uno entre los varios procesos a partir de los cuales se puede identificar la mutación de eso que, a lo largo del siglo XX, se entendió como "la sociedad argentina" dentro de los parámetros de su narrativa histórica hegemónica.

2. LA DESARTICULACIÓN DEL LAZO SOCIAL EN EL NEOLIBERALISMO Y LOS NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Las calles son la morada de lo colectivo.
Walter Benjamin, 2009, p. 958. [Traducción nuestra]

Ignacio Lewkowicz señala que la construcción discursiva de una historia común ha ocupado el lugar de la "historia oficial" a lo largo de los siglos XIX[6] y XX, herramienta que funcionó como soporte del lazo social en

[6] En el siglo XIX, obras literarias como el *Facundo* (Sarmiento, 2007), escrito en 1845; *El Matadero* (Echeverría, 2008) escrito en 1838 y publicado en 1871; y el *Martín Fierro* (Hernández, 2022) publicado en 1872. Son algunos de los textos a partir de los cuales se construyó la narrativa hegemónica que dio sustancia a la idea de "sociedad argentina" y del "ser argentino". Estos procesos de construcción narrativa e imposición ideológica estuvieron lejos de comprender equitativamente todas *las historias* y los pueblos que

la Argentina (Lewkowicz, 2006, p. 13). Producto de su diálogo con el psicoanálisis, el autor refuerza que no existe un sujeto aislado, sino que se constituye en relación con los otros a través del lenguaje organizado en diferentes discursos y en una trama de vínculos e identificaciones. El Estado-nación no posee una esencia, sino que deviene del montaje de diversos discursos que estabilizan el lazo social; gesta una estructura política y administrativa que ordena la vida colectiva: nombrando, clasificando y jerarquizando a los sujetos, produciendo identificaciones. Pues, fue a través de la consolidación de los Estados-nacionales que la población (con sus diversas comunidades, representadas de manera desigual) comenzó a identificarse a sí misma (o fue forzada) como formando parte de una *nación*; definiendo a ciertos individuos como *ciudadanos*, como el pueblo. Según Lewkowicz, no fue sin sangre que va emergiendo el ciudadano asociado a la civilización en la Argentina; el Estado se construyó apoyándose sobre la idea de *nación*[7], y esta se apoyó sobre la figura del *ciudadano*.

Ahora bien, si a partir de 1994 la figura del *consumidor* está desplazando a la del *ciudadano* como soporte del lazo social, ¿qué lugar ocupa la figura depuesta del ciudadano en la reconfiguración de la historia

---

efectivamente constituyen "lo argentino": la antinomia fundamental conocida en términos del binomio *civilización y barbarie de las pampas argentinas* - que acompaña al nombre del *Facundo* -, nos ofrece elementos para pensar los procesos poscoloniales que se estaban desarrollando en la región, molde de lo que debía ser configurado como lo "nacional". Se podría argumentar que las discusiones al interior del texto de Echeverría se enmarcan en los debates respecto a la forma que adoptará eventualmente el Estado-nación una vez consolidado en un territorio unificado, al ser el texto previo a la Constitución de 1853, la unificación de 1862 y la federalización de 1880 (Kohan, 2006).

[7] Ese proceso histórico se desarrolló con énfasis en el período que va desde la *Generación del 80´,* hasta el Centenario de la Revolución en 1910 (Lewkowicz, 2006, p. 30-31), durante las primeras décadas del siglo XX. La *Generación del '80* refiere en primera instancia a un grupo de intelectuales y escritores de orden conservador, participantes de la elite propietaria argentina de finales de siglo XIX y principios del XX; por extensión se le aplicó también el término a la elite política que gobernó la Argentina entre 1880 y 1916 (siendo, muchos de estos intelectuales, políticos, y perteneciendo todos al mismo estrato socioeconómico reducido). Sus políticas se centraron en la modernización del Estado (pensado para el "argentino" desde un punto de vista racista y europeizante), así como en la fuerte exportación de materia prima (carnes y cereales), principalmente a Inglaterra. Para profundizar en ese período histórico ver Terán, 1987.

reciente argentina que erige al consumidor? En ese sentido, Nora Merlin muestra la fuerte incidencia de los medios de comunicación concentrados en la cultura de masas que, al ocupar (en términos freudianos) el lugar del Ideal del Yo (Merlin, 2020, p. 102) se posicionan como garantes de la verdad, forman el sentido común y transforman al ciudadano en un consumidor que obedece y se identifica de manera inconsciente, a las estructuras de poder, mismo que esas estructuras apunten contra los intereses del pueblo.

Sigmund Freud se ocupó del mecanismo de formación de la identificación en 1921 en su artículo *Psicología de las masas y análisis del yo* (Freud, 1984) y realizó un aporte tanto para la psicología subjetiva como colectiva. En ese sentido Nora Merlin escribe:

> Afirma Freud (1984) que la hipnosis, la masa y el enamoramiento poseen idéntico mecanismo de formación: el hipnotizador, el líder de la masa y el objeto de amor ocupan el lugar del Ideal del Yo, en las tres formaciones hay obediencia al ideal y falta de crítica. La operación de idealización, junto con el mecanismo de identificación de los que ocupan el mismo lugar, desarrollaron una cultura de masas. (Merlin, 2020, p. 197)

Para Nora Merlin e Ignacio Lewkowicz, el neoliberalismo no consiste solo en un modelo económico, sino que es la producción de una nueva subjetividad, basada en el consumo y el odio a un enemigo creado (por ejemplo, el inmigrante, las personas LGBTQIAPN+, los pueblos originarios que reclaman sus tierras, etc.). Esos enemigos son labrados por los medios de masa que expanden ideas autoritarias y fascistas incompatibles con la fraternidad y la vida democrática que contempla la alteridad, confluyendo cada vez más hacia un totalitarismo semiótico (Merlin, 2020, p. 208). El odio estimula el racismo, la xenofobia, el machismo, la injuria, afirma la psicoanalista argentina, expresiones que adquieren un estatuto antipolítico, y que atentan contra el tejido social y la formación de la comunidad.

> A partir de Freud y Lacan, sabemos que las demandas no son necesidades naturales, básicas o biológicas, sino construcciones discursivas: no obstante, la *mercadotecnia* impone demandas que aparecen como una elección libre del ciudadano. El actual modelo de los medios de comunicación de masas produce gente seriada por efecto de identificación, lo que pone en cuestión la supuesta libertad otorgada por la información y los mensajes comunicacionales. En vez de ampliar la libertad individual garantizando el derecho democrático de cada ciudadano a la información, los medios de comunicación en sentido estricto se imponen, condicionan elecciones, colonizan la subjetividad y enferman la cultura. (Merlin, 2017, p. 96)

Este proceso, sin embargo, no produce una subjetividad homogénea ni plenamente capturada. Como señala Jorge Alemán, el neoliberalismo no logra constituir una subjetividad total, cerrada y coherente, sino que organiza un régimen de implicación paradójica del sujeto en el discurso del capital. Lejos de una captura completa, persisten restos, impasses y fallas estructurales que no pueden ser plenamente absorbidos por los imperativos del consumo. En este sentido, la subjetividad neoliberal no coincide nunca consigo misma: se encuentra atravesada por contradicciones entre la lógica de la satisfacción, el mandato y el malestar, lo que abre un campo de tensiones donde se inscriben tanto el sufrimiento social como las posibilidades de desajuste y ruptura. Desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, el sujeto del discurso capitalista realiza todo el tiempo su propia voluntad de satisfacción, en un circuito que no está "cortado" por ninguna imposibilidad (Alemán, 2010, p. 48), pues su propósito es que todo lo que "es" en el mundo se presente como mercancía

Según Saul Casas, hacia 1994 y 1995, "se inicia un proceso de quiebre en el orden capitalista mundial con la crisis denominada "Efecto tequila". Este repercutió más allá de México, Brasil, Asia y Rusia, afectando profundamente a la Argentina, que evidencia un incremento significativo de los índices de desocupación y pone también en jaque al sujeto en cuanto consumidor. La precarización laboral, las privatizaciones, la desindustrialización y la reducción del gasto público traen profundo

descontento. Los partidos políticos tradicionales de la Argentina y los sindicatos parecen ya no representar al pueblo y al trabajador. Las consecuencias son el aumento de la conflictividad social, pero también algunas novedosas formas de organización." (Casas, 2018, p. 66-67).

Surgen así en la Argentina manifestaciones inéditas de protesta en que los cuerpos toman las calles en todo el país. Se trata de los movimientos de trabajadores desocupados, asambleas populares, movimientos cooperativistas y de autogestión de las fábricas recuperadas, radios comunitarias, el movimiento *Piquetero*, acciones que leemos como políticas y performáticas porque ponen el acento en la invención gestual, la reunión ritualizada y el cuerpo dramatúrgico/expresivo como forma de protesta. Una de las claves para aproximarse a estas manifestaciones-performances es asumir que el principal objetivos remite a la búsqueda de *posibles modos de subjetivación de la memoria, a partir de lazos comunitarios,* en función de los cuales se revela *otra* historia del pueblo y de la comunidad que debe volver a ser narrada.

Bajo la modalidad pública de intervención social de las calles, los "escraches" y cortes de ruta, la autogestión y las denominadas *performances culturales* – músicas y danzas populares-, entendidas como rituales que evidencian dramas sociales tradicionales de la Argentina, se realiza una fuerte crítica al modelo económico y político. Crece la demanda por empleo y la lucha por la defensa de los territorios indígenas y contra la extracción de minerales; desde los barrios y las fábricas son propuestos modelos alternativos de desarrollo de economías solidarias y espacios de igualdad para los grupos LGBTQIAPN+ de diversidad sexual y para sujetos identificados con las tradiciones afroameríndias argentinas.

Ese nuevo mapa social nos permite hacer ciertas preguntas. ¿Qué fuerzas organizan los lazos y las narrativas sociales en el marco del nuevo orden económico neoliberal argentino? ¿Cómo se reelabora, en ese nuevo contexto y con esos nuevos modos de acción, la memoria de décadas de luchas en Argentina? Los movimientos sociales emergentes, articulados con formas artísticas de la contracultura y diversos activismos, despliegan una crítica a la homogeneización del sujeto reducido a mero consumidor que pasea por el shopping con un cuerpo dócil. Observamos que, en este

proceso, las propuestas de lucha de los movimientos sociales buscan subvertir la opresión del consumo y - como proponía Sigmund Freud - reconfigurar el pacto social.

Resulta crucial situar las luchas contra el neoliberalismo dentro de un horizonte histórico ampliado, en el que circulan afectos, se construyen identificaciones mutuas y reaparecen elementos de combates pasados, ahora resignificados desde nuevas generaciones postdictadura. Para pensar las formas de recuperación de la memoria, Sigmund Freud propone la tríada "recordar, repetir y reelaborar" en su célebre artículo *Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II* (1914) (Freud, 1975, p. 145-158). Frente al trauma histórico del pasado argentino, no se recuerda directamente, sino que emerge una repetición. Subrayando que "actuar" no implica únicamente un hacer, sino un "poner en acto", un *re-enactment*. Esta noción permite vincular la elaboración psíquica con las prácticas artísticas y políticas de la memoria. En el caso argentino, las performances que emergen tanto en las generaciones que vivieron la dictadura como en las posteriores pueden entenderse como espacios transferenciales colectivos: lugares donde se reactualiza, transforma y resignifica el deseo revolucionario de los años setenta. Así, el acto comunitario de recordar se expande más allá del testimonio individual, abriendo un campo intergeneracional de transmisión y creación, donde el pasado se hace presente para ser nuevamente pensado y encarnado: las performances y prácticas de memoria son espacios donde el trauma histórico se escenifica y se reelabora.

En la historia argentina, encontramos movimientos sociales y artísticos de vanguardia que, hacia finales de los años sesenta - algunos articulados en torno al Instituto Di Tella -, cuestionaban el "sistema del arte" y rompían con sus convenciones. Estas experiencias buscaban nuevas respuestas frente a un conjunto de acontecimientos históricos decisivos: la Revolución Cubana, el Mayo Francés, la Guerra de Vietnam y, en el plano local, el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía (1966). Como señala Longoni (2014):

> La 'nueva estética' que postulan implica – en sus ideas y en sus prácticas – la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se vuelve material estético (no solo como metáfora o invocación, sino apropiándose de retóricas, recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o — mejor — de las organizaciones de izquierda más radicalizadas [...] La realización final de esta seguidilla fue *Tucumán Arde*, y consistió en el mayor intento colectivo de sostener este arriesgado camino de articulación entre experimentación artística y acción política, es decir, de encontrar un modo de contribuir eficazmente desde el arte experimental a la revolución. Asumieron como eje uno de los puntos del programa de urgencia de la CGT de los Argentinos, la central obrera opositora a la dictadura de Onganía: la denuncia de la gravedad de la crisis que asolaba a buena parte de la población tucumana a causa del cierre de los ingenios azucareros y la falsedad de la propaganda oficial sobre el paliativo lanzado en 1966, el 'Operativo Tucumán'.

Las acciones directas de este período - cortes de calles, simulación de atentados como estrategia performática, barricadas, grafitis, pintadas en el asfalto, tomas de fábricas -, junto con las propuestas de las vanguardias artísticas como el Grupo de los 13 y la obra multidisciplinar *Tucumán Arde* (1968), expresan en su densidad crítica nuevas formas de intervención social. En este mismo horizonte histórico se inscriben el Cordobazo y el Rosariazo (1969), antecedentes de modalidades de lucha popular que hibridan arte y política bajo un horizonte revolucionario y colectivo. Tal como afirma el artista plástico argentino Roberto Jacoby[8],

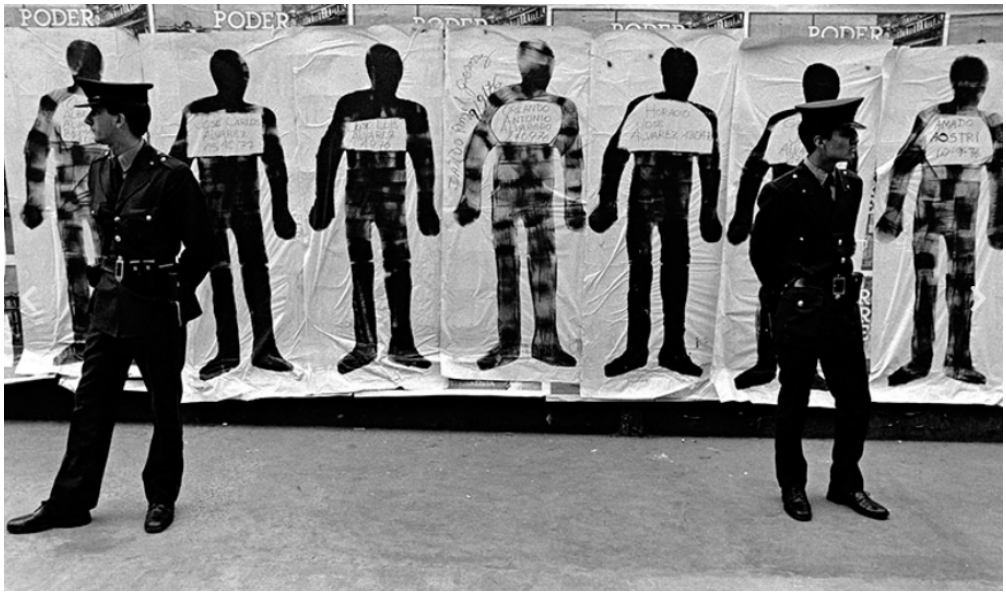
> Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social (...) por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación de un nuevo mundo. La vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esa lucha. (Longoni; Mestman, 2008, p. 105)

[8] Sobre el artista Roberto Jacoby sugerimos la reseña:
https://museomoderno.org/mapadelarte/artistas/jacoby-roberto/

A través del *happening* y de la protesta política, observamos cómo el cuerpo ocupa la escena pública, poniendo en primer plano el lenguaje expresivo de la performance (Glusberg, 1974; Taylor, 2013). Como señala Jorge Glusberg, el cuerpo tuvo históricamente un lugar central en el arte - especialmente en la escultura y la pintura - a la luz del ideal mimético y de la ilusión dramatúrgica clásica; sin embargo, esta tradición se resignifica profundamente en la performance latinoamericana (Glusberg, 1974).

En Argentina de los 80', la performance adquiere una visibilidad singular con acciones como *El Siluetazo* (1983), intervención política, comunicativa y artística que subvierte el papel del cuerpo en el espacio público. Esta acción se distancia de la cultura de masas y de la repetición de valores estereotipados, proponiendo un nuevo abordaje de los lenguajes artísticos en tensión con la industria cultural.

Fig. *Siluetazo*



Fuente: Parque de la memoria https://parquedelamemoria.org.ar/el-siluetazo/

Con la consolidación del neoliberalismo de los 90', el lenguaje performático en las manifestaciones urbanas, rurales y periféricas se convierte nuevamente en vehículo de las luchas sociales: reclamos por

derechos humanos, demandas de los pueblos originarios por la tierra, activismos de género y luchas ambientales, entre otros. La expansión de este lenguaje en sus múltiples formatos produjo su reconocimiento social y su rápida incorporación en el "campo del arte", así como en los sistemas de mecenazgo y en la crítica especializada. Como analiza Nina Felshin en su artículo *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*, este fenómeno de asunción ocurre también - con matices propios - en otros países de América Latina, así como en Estados Unidos y Europa (Felshin, 2001, p. 73). No obstante, como ya había advertido Glusberg en la década de 1970, se evidenciaba una diferencia fundamental en la concepción de la performance latinoamericana:

> Podemos señalar, sin embargo, una diferencia fundamental: los europeos hacen una discusión teórica de los problemas políticos, y los latinoamericanos los incluyen obligadamente en sus obras, por vivir esos problemas políticos a nivel cotidiano. En esta etapa podríamos decir que más que obras, los operadores de arte latinoamericano producen documentos comprometidos con su realidad, constancias de lo que está ocurriendo en sus respectivos países. (Glusberg, 1974).

En Argentina, con el retorno de la democracia proliferan los colectivos artísticos con estética callejera, el muralismo y las acciones relacionales. Pero en los 90', frente a la persistencia de la impunidad relativa a los crímenes de la dictadura, se incrementan a estas marchas los escraches del grupo *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (H.I.J.O.S.) que, en 1996, escrachan a represores de la dictadura en movilizaciones artísticas-políticas.

Fig. Mapa *Aquí viven Genocidas*



Fuente:
https://www.cineenvioleta.org/wp-content/uploads/2014/08/HIJOS-24-MARZO_0.jpg

El grupo H.I.J.O.S. realiza un desplazamiento simbólico fundamental: pasa del lugar pasivo que los medios de comunicación les asignaban -como "víctimas" de la dictadura - a asumirse lado a lado de las Madres de Plaza de Mayo, como sujetos activos e indiscutibles de la lucha por la justicia. Sus intervenciones mezclan los escraches frente a los centros clandestinos de detención con el ritmo festivo del carnaval, la denuncia pública y una estética propia que pone en evidencia el vacío de justicia.

Un afiche emblemático del grupo muestra el mapa urbano con las marcas de los domicilios de torturadores aún impunes y de los sitios clandestinos donde miles de personas fueron ilegalmente detenidas, torturadas y asesinadas. Con estas acciones, H.I.J.O.S. abre camino para otros colectivos de derechos humanos y *artivistas* que ocupan el espacio urbano como escenario de insurrección y resistencia. Estas prácticas retoman el legado de las vanguardias artísticas y políticas argentinas, a la vez que se entrelazan con las luchas sociales de los años noventa,

constituyendo formas de acción performática orientadas a la visibilización pública y a la construcción de memoria.

En *Política agonista y prácticas artísticas* Chantal Mouffe (2014) discute el papel del arte en la sociedad contemporánea – como lo había hecho previamente Theodor Adorno y Max Horkheimer, Guy Debord, Jorge Glusberg entre otros -, y se pregunta si en el capitalismo tardío puede aun el arte ocupar un lugar de experiencia crítica de los discursos hegemónicos y subvertir la dinámica de la estética del entretenimiento (Mouffe, 2014, p. 94). En una sociedad de control donde emerge la indistinción de lo público y lo privado, y con el cuerpo siempre bajo vigilancia, donde el ciudadano es sólo un consumidor, la autora interroga: ¿es posible la producción artística autónoma, por fuera de las corporaciones mediáticas?; visto que "no solo los consumidores sino también los productores del arte son prisioneros de la industria cultural [...] y todos hemos sido transformados en funciones pasivas del sistema capitalista (Mouffe, 2014, p. 94).

En plano global, la autora muestra otra cara del problema arte/política en relación con la cultura de masa trayendo la perspectiva del italiano Paolo Virno (2003)[9]. En *Gramática de la multitud*, Virno observa que las industrias culturales del siglo XX han desempeñado un importante rol

[9] Afirma Virno, "Considero que o conceito de "multidão", por contrapor àquele, mais familiar, de "povo", seja uma ferramenta decisiva para toda reflexão sobre a esfera pública contemporânea. É preciso ter presente que a alternativa entre "povo" e "multidão" esteve no centro das controvérsias práticas (fundação do Estado centralizado moderno, guerras religiosas, etc.) e teórico-filosóficas do Século XVII. Esses dois conceitos em luta, forjados no fogo de agudos contrastes, jogaram um papel de enorme importância na definição das categorias sócio-políticas da modernidade. A noção de "povo" foi prevalecente. "Multidão" foi o termo derrotado, o conceito que perdeu. Ao descrever a forma de vida associada e o espírito público dos grandes Estados recém constituídos, já não mais se falou de multidão, senão que de povo. (Virno, 2003, p. 21)

en la transición del fordismo al posfordismo[10], entendido como modelo de producción que atañe a los lenguajes del arte y de la performance. En el fordismo había producción en masa y especialización; en el posfordismo se instala la competitividad a través de la innovación tecnológica como proceso de producción internacionalizado, en una nueva geopolítica que reorganiza la tríada capital/producción/consumo ultrapasando los límites de los estados nacionales. Para Virno, el capitalismo avanzado no demanda apenas la producción de objetos materiales; sino la acción de organizar, gestionar y colocar en circulación servicios, saberes, imágenes y archivos. El formato del trabajo inmaterial se ha vuelto performativo y los/las trabajadores/as tienen que poner en juego sus capacidades subjetivas, su cuerpo perceptual, desarrollándose y colocándolo al servicio de la innovación, movilizando la escucha, la percepción, el lenguaje, la memoria y la expresión de los afectos. El autor italiano argumenta que el trabajo, en este momento, se apropia de las características del productor y del artista performativo. Argumento que permite a Mouffe afirmar que estamos asistiendo a un proceso de hibridación entre las esferas del trabajo, la acción política y la reflexión intelectual, que antes eran distintas porque estaban respaldadas por principios y criterios radicalmente heterogéneos.

Según la autora, esta transformación abre el camino para nuevas formas de relaciones sociales, donde el arte y el trabajo existen en nuevas configuraciones (Mouffe, 2014, p. 94).

---

[10] Para Virno "El postfordismo, en cambio, es la primera sociedad y cultura que no esconde estos aspectos, sino que —por el contrario— los valoriza, los saca a plena luz. Piensen en la consigna universal, tanto en Argentina, en Italia y en Corea como en Europa del Este: flexibilidad. Flexibilidad en todas las lenguas del mundo significa no especialización. Lo mismo sucede con esta fea palabra: globalización, que de todas formas tiene como verdad el hecho de que los seres humanos deben vivir abiertamente, explícitamente, como esos seres que no tienen un ambiente bien definido. En este sentido, el postfordismo, la experiencia contemporánea, marca quizás una verdadera novedad porque, por vez primera, sociedad y cultura corresponden explícitamente a una condición ontológica. (Virno, 2003, p. 132)

> El objetivo de las prácticas artísticas debería ser alentar el desarrollo de esas nuevas relaciones sociales que son posibles por la transformación del proceso de trabajo. Su tarea principal es la producción de nuevas subjetividades y la elaboración de nuevos mundos. En la actual situación, lo que se necesita es una ampliación del campo de intervención artística, con artistas operando en una multiplicidad de espacios sociales fuera de las instituciones tradicionales, a fin de oponerse al programa de movilización social total del capitalismo (Mouffe, 2014, p. 94).

Como respuesta de militancia frente al mundo neoliberal, la hibridación del trabajo, la política y el arte encuentra tradicionalmente en Argentina su expresión geocultural en el hacer comunitario desde el pueblo (Kusch, 2000). De un lado, el arte de masa y de entretenimiento, que busca la pasividad subjetiva del consumidor colonizado que "cree" elegir y se siente libre al consumir (Merlin, 2009); y del otro lado, el arte como experiencia de ruptura, insurrección y rebelión social, que disloca al sujeto de consumo para lanzarlo a la acción pública y activista, donde la libertad es pensada desde la justicia social y la distribución más equitativa de los bienes en una comunidad.

Es posible distinguir entre la *performance art* -desarrollada en los circuitos europeos y norteamericanos del arte contemporáneo entre 1950 y 1970 - y las *performances* culturales latinoamericanas. Mientras la primera se configura como un gesto crítico frente a la institución artística, explorando los límites del cuerpo y de la representación, las segundas se inscriben en contextos rituales y comunitarios, donde el cuerpo encarna memoria, saberes y procesos de transmisión cultural. En la *performance art*, el cuerpo del artista funciona como un dispositivo expresivo, y su registro audiovisual constituye parte del archivo del arte contemporáneo; en las *performances* culturales, en cambio, el cuerpo es un archivo vivo (*cuerpo-archivo*, Taylor, 2013), y la memoria se preserva a través de la oralidad, la repetición y la participación colectiva. Desde una perspectiva decolonial, esta distinción evidencia la tensión entre una genealogía eurocéntrica del arte y las epistemologías encarnadas de los pueblos latinoamericanos, donde lo performativo no se limita a la experimentación estética, sino que opera como estrategia de resistencia, memoria, sanación y reconstrucción comunitaria.

3. EL CUERPO COMO ARCHIVO: ENTRE LA MEMORIA, LA REPETICIÓN Y LA *PERFORMANCE*

> Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. *W. Benjamin. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia [1929]* (1995, p. 35)

Desde un desplazamiento geocultural y epistémico, proponemos pasar del sistema eurocéntrico del arte contemporáneo hacia los territorios vivos de la cultura popular latinoamericana. En esta sección abordamos la cuestión de la memoria, la repetición y la performance en la contemporaneidad, enfatizando contextos comunitarios de Brasil y Argentina. Nos interesa pensar el papel del cuerpo en las performances culturales de tradición afroargentina y afrobrasileña, a partir de la metodología del Grupo de Pesquisa Filomove: Filosofía, Artes e Estéticas da América Latina, que invita a repensar el gesto, la voz y la construcción de lazos, incorporando al propio investigador dentro del proceso de pesquisa performativa.

La retomada de las performances culturales no significa que toda performance produzca necesariamente antagonismo, dado que algunas pueden ser neutralizadas por el mercado cultural. Por ello, resulta necesario observar caso por caso las condiciones de enunciación y los modos en que se establecen sus lazos comunitarios. A modo de ejemplo, nos referimos a los trabajos realizados junto al movimiento Candombe Refinería, en Rosario; el Reisado del Congo, en el Cariri; la aproximación al canto y la danza de coco de María de Tié, en la Chapada do Araripe (Ceará); y al grupo comunitario de coco Los Coquitos, en Alagoas. Estas experiencias dialogan entre sí en torno al cuerpo ritualizado y a la memoria popular afro-latinoamericana.

A modo de ejemplo, nos referimos a los trabajos realizados junto al movimiento *Candombe Refinería* en Rosario[11], el *Reisado* del Congo en el Cariri[12]; la aproximación hacia el canto y la danza de coco de María de Tié en la Chapada do Araripe de Ceará[13] y del grupo comunitario de coco *Los coquitos en Alagoas*[14,] experiencias que dialogan entre sí en torno al cuerpo ritualizado y la memoria popular afro-latinoamericana.

---

[11] Coordinado por Tom Alancay en Rosario (López Gallucci, 2019, p. 105).

[12] Trabajo desarrollado junto al maestro Valdir de Vieira Lima en su transmisión del Reisado del Congo en el Cariri, Ceará.

[13] Pesquisa junto al grupo de Coco de la comunidad Quilombola de los Souza, Araripe, Ceará. López Gallucci, 2023, p. 54–84),

[14] Trabajo realizado junto al grupo Los coquitos, de coco alagoanos, en Maceió.

Fig. El candombe Refinería (Rosario, Argentina)



Fuente: Entrevista audiovisual con Tom Alancay. Performance em Rede [Ensayo fílmico].

Estas prácticas encarnan formas de resistencia frente a las políticas culturales neoliberales que marginan a los grupos de base y desvalorizan los espacios populares como lugares de creación y pensamiento. Se trata de performances culturales que redefinen el estatuto epistemológico de la memoria, integrando oralidad y corporalidad como fuentes de saber y resistencia (Taylor, 2013; Kusch, 2000); evidenciando que los cuerpo-archivos[15] pueden presentar "contraimágenes" — en sentido benjaminiano[16]— que interrumpen el flujo homogéneo de las historias oficiales.

Las experiencias aportadas por el equipo de investigación Filomove exponen una metodología innovadora de hacer filosofía en campo a través

[15] Lembrando que, en *El archivo y el repertorio*, Diana Taylor (2013) ofrece un marco para pensar la memoria de los grupos comunitarios latinoamericanos más allá del concepto "tradicional" de archivo, incorporando cosmovisiones no exclusivamente occidentales. Como señala la autora: Como tenho buscado estabelecer aquí, há uma vantagem em se pensar sobre um repertório performatizado por meio de práticas (como dança, teatro, canção, ritual, testemunho, práticas de cura, trilhas da memória, e de muitas outras formas de comportamentos repetíveis) como algo que não pode ser abrigado ou contido no arquivo. (Taylor, 2013, p. 72).

[16] En *Pasajes parisienses II* (*Passagen-Werk)*, Benjamin se refiere a las contra imágenes (*Gegenbild*) como imagen opuesta, imagen crítica o imagen en contrapunto que permita pensar formas alegóricas de oposición al capitalismo moderno (Benjamin, 2009, p. 953 e ss.).

de diversas técnicas; entre ellas, la entrevista, la investigación audiovisual, la concreción de acciones performáticas y la acción directa en la producción — con estudiantes y artistas comunitarios —, de espectáculos didácticos de filosofía-performance.

El cuerpo ritualizado de los grupos comunitarios de coco en Alagoas, de las comunidades quilombolas y de reisado en Ceará, como el candombe o el tango en Argentina, expresan un nuevo paradigma para la memoria en América Latina. Es necesario un trabajo de transmisión urgente de las tradiciones - según afirma el maestro Valdir -, principalmente por la falta de jóvenes "brincantes", como denomina a los practicantes de las danzas y luchas de espada que conforman el reisado.

Fig. El Reisado del Cariri (Ceará, Brasil)



Fuente: Tango y Reisado [Ensayo Fílmico]. Entrevista con Valdir Vieira de Lima. Archivo de Natacha Muriel.

A pesar de la distancia, esa demanda se repite en Alagoas y también en Rosario; es claro que los grupos comunitarios, cuyas prácticas se realizan en barrios y "terreiros", han sufrido con fuerza los golpes del neoliberalismo, de la cultura de masa, de los teatros en los shoppings y de la gestión cultural que desconsidera a los grupos de base comunitaria.

La memoria en las culturas populares remite a la transmisión de saberes y las formas específicas de acción pública en las que se reelaboran modos singulares de la performance latinoamericana, vinculados a la reactivación de la memoria ancestral y a la reelaboración del trauma colonial (López Gallucci, 2021). En este tipo de performances culturales se ancla la posibilidad de reflexionar sobre la memoria *somática*, en la medida en que esta puede dar cuenta de ciertos procesos de subjetivación difícilmente captables a través de las lentes teóricas o la crítica de arte tradicional. Pues, la inscripción de lo colonial en los cuerpos latinoamericanos es altamente traumática y encubierta por los modos de producción de masa en el mundo contemporáneos (López Gallucci, 2023, p. 680). Y llegamos al eje de esta cuestión en la pregunta ¿cómo estos grupos de Brasil y Argentina, en las democracias neoliberales, colocan en pauta la memoria y la verdad histórica negada, el trauma colonial aun latente, en sistemas que avanzan hacia el borramiento de sus memorias y luchas?

Figura: Grupo Los Coquitos, Chá da Jaqueira, Maceió, Alagoas



Fonte: *Coreisambo. Coco, Reisado e Malambo*. [Ensayo fílmico]
Pesquisa do Grupo Filomove (López Gallucci, 2023)

Es importante la redefinición del estatus epistemológico de la memoria, que abarca la oralidad y la corporalidad como fuentes de investigación cinestésica y de construcción de saberes culturales en los procesos de descolonización y emancipación americana. Esto nos impone a los investigadores de la cultura una ardua labor de traducción, sobre y desde las memorias (López Gallucci, 2023, p. 684) en que la apuesta vuelva a reorientarse hacia el lazo social, en la escucha de expresiones ancestrales negadas. Estas expresiones identificadas con lo popular, lo mítico (Kusch, 2000) y lo ancestral confrontan con imágenes y gestos las estructuras hegemónicas de dominación neoliberal y colocando en pauta las relaciones entre formas de producción y formas de lucha.

En el proyecto C*oreisambo* (coco, reisado y malambo)[17] perseguimos la reconstrucción de gestualidades y modos de transmisión posibilitando diálogos entre la filosofía y el campo de la performance. El desafío central que se plantea es estudiar gestual y testimonialmente las memorias ancestrales a través del análisis performático[18] de tres zapateados latinoamericanos de matriz afroameríndia. El zapateado de coco de Alagoas, el coco de comunidades afrodescendientes de la playa de Aquiraz (Ceará), el malambo argentino y los zapateados (*trupé*) del reisado en el Cariri (Ceará). Estos cuerpos-archivos, cuyos zapateados nunca habían sido estudiados de manera conjunta, constituyen expresiones de la memoria corporal comunitaria del período colonial, previas a la consolidación de los Estados nacionales en ambos países.

[17] https://natachalopezgallucci.com/pesquisa/cocoreisadomalambo/
[18] Para esse tema sugerimos consultar: https://natachalopezgallucci.com/cinema-corpo-e-filosofia-contribuicoes-para-o-estudo-das-performances-no-cinema-argentino/

Fig. Fernando Martínez. Transmisión de Malambo argentino al equipo Filomove.



Fuente: *Coreisambo (Coco, Reisado e Malambo).* Archivo de Natacha Muriel

Como ámbito liminar de investigación-creación, este proyecto transdisciplinario sobre la transmisión de saberes y gestualidades de los zapateados latinoamericanos evidenció trayectorias comunes y territorios intersticiales de aproximación a Nuestra américa. Los zapateados producto de lazos comunitarios, expresan a través de los cuerpos articulados en numerosos dispositivos culturales, en la dialéctica entre los borramientos de la memoria, las resistencias y las alianzas en la búsqueda de la emancipación social (López Gallucci, 2023, p. 680).

La investigación transdisciplinaria de estos archivos somáticos permite acceder a modalidades mnémicas cargadas de sentidos obliterados o suprimidos por la historia oficial y por la historiografía del arte. En términos freudianos, se trata de una apertura de la *polaridad intensiva* del cuerpo, de sus modos de inscripción sensibles, que posteriormente son capturados y normativizados por los discursos hegemónicos. En este punto se hace visible la diferencia entre *Historia* y *memoria*: mientras la primera aspira a la linealidad del relato y a la clausura del sentido, la segunda se configura como un modo dialógico de registro del pasado (López Gallucci, 2023, p. 681).

La performance cultural y el testimonio oral de quienes participan en ella habilitan la construcción de sentidos específicamente somáticos, que sólo pueden existir en la medida en que son compartidos. No se trata de una sobreescritura exógena sobre los cuerpos performantes, sino de una apertura colectiva de los significados que habitan la memoria de cada comunidad. Desde esta perspectiva, la *memoria incorporada* (Taylor, 2013) articula oralidad y corporalidad en un mismo gesto performático. La performance permite acceder a un espacio mnémico simultáneamente subjetivo y colectivo, inaccesible a través de una sola de estas dimensiones o en soledad. Ese acceso requiere un contexto transferencial y comunitario: el cuerpo transmite saberes que no pueden ser plenamente documentados ni archivados, sino que se manifiestan en el ámbito vivo del repertorio.

4. CONCLUSIONES: EL INVESTIGADOR IMPLICANDO EL CUERPO

En este artículo partimos de un mapa sociocultural, de un movimiento central en la cultura neoliberal argentina y sus consecuencias en los años 90´: la transformación del ciudadano en consumidor. Retomamos la reflexión de Ignacio Lewkowicz sobre estas figuras para articularlas con categorías estéticas. Según Lewkowicz, "los consumidores se definen como imágenes: ontología popular del mercado. Ser es ser una imagen, un sentido ya saturado [por las nuevas tecnologías de la información]. Ser, entonces, es ser signo" (2006, p. 37). Sin embargo, esta concepción de la subjetividad contemporánea, atravesada por los vectores del capitalismo tardío, nos invita también a repensar las nuevas subjetividades producto del mundo neoliberal, a la luz de las otras formas de lucha social y (como proponemos) de la memoria performática en un giro corpóreo y sensorial de la imagen. Pues las dinámicas del consumo operan predominantemente a través de imágenes y es en ese territorio donde se da la batalla cultural emergente. Guy Debord advertía que "el lenguaje espectacular está constituido por signos de la producción

reinante, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción" (Debord, 2018, p. 33). La memoria del consumidor no se concibe como un vacío interno, sino como un vertiginoso desplazamiento de signo en signo, donde lo que no es signo se vuelve insignificante (Lewkowicz, 2006, p. 38). De este modo, el campo cultural pasa de una memoria discursiva a una memoria signada por imágenes.

Los estudios de la performance, y en particular de las performances culturales, permiten comprender la memoria de manera distinta: el sentido no reside exclusivamente en la palabra ni en el signo espectacular, sino en el cuerpo-archivo. La gestualidad y la puesta en común del entramado afectivo, que trasciende el registro oral, habilitan memorias y archivos culturales distintos de los de la historiografía clásica occidental. López Gallucci (2023) subraya la necesidad de reconocer el trabajo de la memoria subjetiva y los traumas reprimidos - verbalmente inexpresables -, más allá de los discursos historiográficos y nacionales que buscan una traducción total del pasado. Recordemos que muchos de los grupos que practicaron performances culturales durante el siglo XIX y XX en ese país no fueron reconocidos por el Estado Nacional. La performance se configura como un espacio privilegiado para recuperar y construir sentidos olvidados, negados o reescritos por narrativas hegemónicas. Esta perspectiva exige la implicación somática del investigador (López Gallucci, 2021). La memoria performática, que incorpora oralidad y corporalidad, permite acceder a un espacio mnémico tanto subjetivo como colectivo que no sería alcanzable mediante una sola de estas instancias ni en soledad. La performance cultural evidencia que la memoria es necesariamente comunitaria. En última instancia, indagar en los sentidos "llevados" en el cuerpo abre la posibilidad de reflexionar sobre formas alternativas de subjetivación y sobre memorias que no se limitan a registros verbales, sino que se encarnan en la experiencia directa y la acción colectiva.

La especificidad de las performances culturales latinoamericanas (manifestando ideas, religiones, luchas sociales y de género), al activar la memoria encarnada del trauma colonial, la esclavitud y la sistemática

desaparición de personas dejada por las dictaduras, constituyen una estrategia de retomada y un campo de resistencia; ahora frente a la colonización neoliberal de las subjetividades. Allí donde el consumo busca producir cuerpos dóciles, la performance devuelve al cuerpo su potencia política, ritual y comunitaria. El cuerpo-archivo se configura como un lugar de inscripción de la historia negada: la memoria no solo se conserva, sino que se actualiza, se reescribe, lucha, canta y danza. Desde esta perspectiva, investigar implica incorporarse como sujetos de la investigación al proceso; asumir en cada entrevista, acción artística, gestión en territorios, realización audiovisual, que todo pensamiento situado requiere un cuerpo singular que recuerda, repita y performa. Es tal vez en ese espacio metodológico donde se produce el hallazgo de lo subjetivo en diálogo con lo colectivo. Pesquisar y pensar desde América Latina es, entonces, un gesto también performativo: una acción que reanuda la historia en la escena viva del presente.

Pensar el cuerpo como archivo, desde esta clave, implica reconocerlo no solo como soporte de memoria y transmisión, sino como lugar de un resto irreductible a la racionalidad neoliberal. Desde la perspectiva de Jorge Alemán, el cuerpo aparece como aquello que no puede ser completamente gobernado, calculado ni convertido en mercancía, aun cuando sea constantemente interpelado por los dispositivos del capital. Las performances culturales, en tanto prácticas corporales situadas, no garantizan por sí mismas una salida política, pero pueden sostener un espacio de no totalización, donde el sujeto no coincide plenamente con los mandatos del consumo y la productividad. En este punto, el cuerpo-archivo se vuelve un lugar de insistencia, de repetición y de falla, donde la memoria no se clausura como pasado, sino que irrumpe como interrupción del tiempo homogéneo y como posibilidad de reconfiguración del lazo social.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Jorge. **Para una izquierda lacaniana**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2010.

ALEMÁN, Jorge**. Horizontes neoliberales en la subjetividad.** Olivos: Grama Ediciones, 2016

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O surrealismo**: o último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CASAS, Saul. **Los movimientos sociales en la Argentina**: de los noventa a la actualidad. In: CIAPPINA, Carlos M. **Historia de los procesos políticos y sociales de América Latina**. La Plata: Ediciones Periodismo y Comunicación, 2018.

CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA. Santa Fe – Paraná, 1994. Buenos Aires: Producciones Mawis, 2000.

DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECHEVERRÍA, Esteban. **El Matadero**. Buenos Aires: Kapelusz, 2008.

FELSHIN, Nina. **¿Pero esto es arte?** El espíritu del arte como activismo. In: EXPÓSITO, Marcelo et al. (eds.). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001. p. 73–93.

FREUD, Sigmund. Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico (1911). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. 12. Tradução de J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1975a. p. 217–230.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir y reelaborar: nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis (1914). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. 12. Tradução de J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1975b. p. 145–158.

FREUD, Sigmund. Psicología de las masas y análisis del yo (1921). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. XVIII. 2. ed. Tradução de J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984. p. 63–136.

GLUSBERG, Jorge. **Introduction to Art Systems in Latin America**. Houston: Institute for Study of Latin American Art (ISLA), Museum of Fine Arts, 1974.

HERNÁNDEZ, José. **El Gaucho Martín Fierro**; La vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2022.

HOBBES, Thomas**. Leviatán**. Tomo 1. Buenos Aires: Losada, 2007.

KOHAN, Martín. Las fronteras de la muerte. In: LAERA, Alejandra; KOHAN, Martín (comp.). **Las brújulas del extraviado**: para una lectura integral de Esteban Echeverría. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

KUSCH, Günther R. La seducción de la barbarie. In: KUSCH, Günther R**. Obras completas**. Vol. 1. Rosario: Fundación Ross, 2000. p. 3–134.

KUSCH, Günther R. América profunda. In: KUSCH, Günther R. **Obras completas.** Vol. 2. Rosario: Fundación Ross, 2000. p. 1–254.

LEWKOWICZ, Ignacio. **Pensar sin Estado**: la subjetividad en la era de la fluidez. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LOCKE, John. **Segundo tratado sobre el gobierno civil**. Buenos Aires: Alianza, 1990.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino.** Buenos Aires: Eudeba, 2008.

LONGONI, Ana. El mito de Tucumán Arde. **Artelogie** n. 6, 2014. Acceso en: 16 abr. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. O encontro da enunciação filosófica na nossa América: geocultura e corporalidade em Günther Rodolfo Kusch. **PENSANDO**: Revista de Filosofia, v. 15, n. 36, 2024. Disponible en: https://periodicos.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/6033/4942 Acceso en: 11 abr. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Performance em Rede** [Ensaio fílmico]. Fortaleza: ICA/UFC, 2019. Disponible en: https://vimeo.com/703509951. Acceso en: 12 mayo 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Tango e Reisado** [Ensayo fílmico]. 2018. Premio Lei Aldir Blanc. Disponible en: https://youtu.be/mk6XR2GPx34 Acceso en: 12 jun. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M.; SILVA, J. do N.; MESSIAS, M. L. de. Saberes da nossa América incorporada: pesquisa e criação intermidial a partir da filosofia da cultura de Günther Rodolfo Kusch. Revista **NUPEART**, Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 1–28, 2025. Disponible en: https://periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/25124. Acceso en: 1 set. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Matrices corporales del tango en el cine argentino: giros epistemológicos desde la mirada de una artista-investigadora-intérprete. In: **Actas de las Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo**. Buenos Aires: UBA, 2021. Disponible en: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/viewFile/5649/3493 Acceso en: 18 abr. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Filosofia em campo: sons negros na cidade branca. In: **Libro do Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música**, 3., Porto Alegre, 2019.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Filosofias do corpo e apagamentos das culturas populares de Nossamérica: performances como estratégia de memória e transmissão. In: VIEIRA, A.; STARK, A. (orgs.). **Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2023.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Estamos Aqui: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil–Argentina.** Vol. 1. Juazeiro do Norte: Editora UFCA, 2022. Disponible en: https://ebooks.ufca.edu.br/catalogo/estamos-aqui-debates-afrolatinoamericanos-emperspectiv-brasil-argentina/. Acceso en: 18 abr. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, N. **Filosofias do corpo e arquivos audiovisuais da América Latina**. In: BRAGAGNOLO (org.). Pesquisa artística: performance, criação e cultura contemporânea. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Aquilomba FiloMove: o processo de re(criar) a tradição na trajetória da Mestra Maria de Tie e a Comunidade Quilombola de Souza. **Revista Brasileira de Estudos em Dança,** v.1, n.2, p. 54–84, 2023. Disponible en: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55282. Acceso en: 10 fev. 2025.

MERLIN, Nora. **Mentir y colonizar: obediencia inconsciente y subjetividad neoliberal**. Buenos Aires: Letra Viva, 2019.

MERLIN, Nora. **Colonización de la subjetividad: los medios masivos en la época del biomercado.** Buenos Aires: Letra Viva, 2017.

MERLIN, Nora. Neoliberalismo y colonización de la subjetividad. In: CHIMURIS, R.; MENEZES, J.; LIBREROS, D. (orgs.). **Las deudas abiertas de América Latina. Italia**: La Città del Sole, 2020. p. 195–210.

MOUFFE, Chantal. **Agonística: pensar el mundo políticamente**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARMIENTO, Domingo. **Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas**. Buenos Aires: Biblioteca Quiroga Sarmiento, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies:** an introduction. New York: Routledge, 2002.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TERÁN, Oscar. **Positivismo y nación en la Argentina**. Buenos Aires: Puntosur, 1987.

TURNER, Victor. **La antropología del ritual.** México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

VIRNO, Paolo. **Gramática de la multitud**: para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Tradução de A. Gómez. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

AGRADECIMIENTOS

A la CAPES, por la concesión de la beca del Programa Move la América 2025 al proyecto *Subjetividades na América Latina: filosofía, cuerpo y tecnología* (Filomove), del Programa de Posgrado en Filosofía (PPGFIL) de la Universidad Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Brasil, que posibilitó la participación del estudiante Tomás Solari Lima, de la UBA, Argentina.

ESA MÁQUINA NEOLIBERAL: UN ESTUDIO SOBRE LAS CORPORALIDADES EN LAS NOVELAS DE CIRO BENJAMÍN, VALENTINA VIETTRO Y MAYRA NEBRIL

Yanina Vidal[1]
Universidad de Buenos Aires
Becaria Move la América, CAPES, UFAL

Introducción

A partir de este trabajo, la intención está en realizar un mapeo de literaturas que toman como centro la corporalidad en diferentes aspectos. No desde una perspectiva descriptiva, sino problemática, en tanto que despliega distintas nociones del cuerpo a través del relacionamiento con los otros, pero, sobre todo, desentraña distintos modos de supervivencia. En tanto materialidad, me interesa enfocarme en las luchas de estos cuerpos y su devenir en cuanto a lo político, que no es otra cosa que la confluencia de las relaciones con los demás, donde la existencia misma está en el centro, o muchas veces en jaque.

---

[1] Es docente de Literatura, magíster en Teoría e Historia del Teatro y Doctoranda en Letras. Ha publicado artículos académicos sobre feminismo, literatura y artes escénicas. Dicta cursos de Literatura Uruguaya y Latinoamericana en Formación Docente y ha realizado talleres de escritura con mujeres privadas de libertad. Su libro de ensayos *Tiemblen: las brujas hemos vuelto* (Estuario, 2020) fue Premio Nacional de Literatura en 2019, y posteriormente publicado en Perú (Gafas Moradas, 2023). Obtuvo el Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA / MEC) y fue seleccionada por el Programa de Tutoría de Novela de la UNAM. *Niñas vírgenes* es su primera novela, reconocida con el 2do Premio Nacional de Literatura en 2023 y ternada para el Premio Bartolomé Hidalgo de narrativa en 2024. Email: yaninavidalm@gmail.com

Centrándonos en los aspectos de las literaturas nacionales, pensamos en aquellos elementos que necesariamente hacemos dialogar con la identidad. Si tomamos a la literatura, en este caso a la narrativa, como generadoras de nuevos acontecimientos de expresión que nos llevan a cuestionarnos acerca de nuestros propios procesos políticos y espacios a donde deriva lo sensible, estamos llevando la mirada hacia devenires políticos, estados económicos y formas de sociabilidad. La relación entre las corporalidades y los afectos subrayan un tópico fuertemente analizado dentro de los márgenes de literatura y vida, al que se le añade el de la precarización.

"La modernidad neoliberal se muestra como arcaica, productora de vida tomada y administrada por el poder selectivo y jerárquico de hacer vivir al desnudo, reduciendo la vida a funciones mínimas" (Rodríguez, 2022:21). De este modo vemos a los cuerpos donde toman residuo las políticas de privatización, el desempleo, la derrota y la violencia conservadora, a través de la explotación y la dominación. El pasaje de la modernidad a la modernidad neoliberal es una prolongación a través del uso de los cuerpos. Pasamos del disciplinamiento a la explotación. De este modo, vemos que aún el reflejo de las literaturas nacionales podría ser no solo una microhistoria del disciplinamiento, sino de los desajustes en virtud de una óptica biopolítica, donde la clasificación entre las vidas merecedoras de vida digna y las que no, se hace presente a través de la literatura demostrando la existencia de un afuera que se congrega desde una lógica que segrega.

A partir de la conformación de literaturas nacionales es importante pensar que no hay una vuelta a un pasado romántico, sino a la necesidad donde la literatura responde a la historia demostrando de qué manera se distribuye lo sensible. Tomar como puntapié las relaciones entre literatura y vida nos acerca a un modo de leer que no responde a la vida personal de un sujeto, sino a al mapeo que intenta observar de qué modo el cuerpo se ve afectado por los procesos económicos y sociales que lo transforman en relación a los otros.

El lugar donde todo esto encuentra un sentido es “la periferia”, la cual está desparramada y deslocalizada. De este modo la literatura se convierte en un saber para transitar la realidad. Más que producir objetos, se producen relaciones y por lo tanto veremos en los textos las formas de producción afectiva. La literatura como dispositivo de la modernidad para el disciplinamiento no tuvo cercanía con el mundo del trabajo, así como tampoco con la del ocio del trabajador. En este sentido, un acercamiento desde una perspectiva de literatura y vida nos lleva a centrarnos en estos espacios donde la precarización se cuela, pero también nos hace pensar en esta construcción del afuera como la norma que necesariamente se debe desentrañar.

> La modernización neoliberal produce degradación acumulativa y desorden, estados de agonía y en agonía, neo-arcaísmos, ciudades estratificadas, sin inclusión, recorridas por líneas de fractura biopolítica por las que desaparecen multitudes de cuerpos caídos del mapa en espacios cargados de una vitalidad tensa y conflictiva” (Rodríguez, 2022, p.21)

De este modo, se invita a pensar en la conformación de literaturas nacionales a partir de esta recarga puesta en el entramado neoliberal, determinando así a los cuerpos como una representación no sólo de una subjetividad, sino de un conjunto que demuestra afectos en cercanía con los modos de producción y la precarización como resultado.

Fragmentado. Crónica de un trava anunciado (2022) de Ciro Benjamín, *Síntoma* (2022) de Valentina Viettro y *El ajolote de Althusser* (2023) de Mayra Nebril son las tres obras que demuestran estos lineamientos, donde sobresalen distintos modos de violencia y precarización, a partir de un enfoque corporal donde subyacen temas como la transexualidad, la salud mental y la gordofobia. Todas estas problemáticas se desarrollan en este análisis a través de literatura y vida, donde encontraremos las “huellas del otro en nuestro cuerpo afectivo” (Rodríguez, 2022, p.21).

Fragmentado, un testimonio hecho cuerpo

Estamos ante uno de los primeros libros escritos por un autor transgénero en Uruguay. No es una ficción, sino que se postula como una crónica donde el narrador cuenta su cambio de género y las vicisitudes relacionadas con este trayecto. Un libro que dialoga cercanamente con *Testo Yonki* (2008) de Paul Preciado, porque es el recorrido del devenir trans, pero además es una historia que surge desde lo íntimo para convertirse en político. La transformación conlleva a observar de cerca las heridas ocasionadas por el sistema judicial, de salud y educativo.

El punto de partida es su adolescencia cuando las primeras cercanías al mundo de internet, sumado a los primeros *influencers* trasgénero y las conversaciones con sus amigas, lo hicieron entrar a un nuevo mundo al que íntimamente siempre había pertenecido. Es allí donde se teje el secreto personal que poco a poco va configurando el familiar:

> Nombrarme trava, hacerme existir fuera del binarismo, del eurocentrismo y la academia fue lo que me permitió dejar de tenerme miedo. Cuando tenés que explicarle con trece años a tu familia que tu identidad es válida, que no estás pidiendo cuestionamiento, sino contención. Cuando tenés que comenzar a lidiar con un constante ser suficiente para contrarrestar no pertenecer suficientemente, tus días se vuelven más grises. Y así fue cómo, con trece años, maldije cada mañana el sol que asomaba entre las persianas rotas y me despertaba. Maldije cada mañana el despertarme, el saberme despierto, pero no vivo. (Benjamín, 2022, p. 9).

A partir de este fragmento, una de las particularidades que podemos notar es que al centrarnos en el cuerpo, observamos cómo se establece esa producción de degradación acumulativa, donde la fractura biopolítica[2]

[2] Desde el concepto «biopolítica» de Michel Foucault (Foucault, 1999), el Estado se apropia de los cuerpos a través de los aparatos ideológicos. De este modo, el cuerpo sano es parte de esta determinación, ya que es sustentable para el trabajo;: sin embargo, quedan otros cuerpos al margen. Los que están por fuera, al no tener una función concreta, son excluidos: se los encierra. En un principio los cuerpos inadaptados pasan a estar en manos de la ley en la cárcel, y en la modernidad tardía ese cuerpo al que el Estado no puede gobernar desde la represión carcelaria, es introducido al manicomio.

determina las formas de las desapariciones de algunos cuerpos a partir de una vitalidad tensa y conflictiva. El ser y el pertenecer se convierten en el conflicto donde no solo está puesta en juego la subjetividad del protagonista, sino también de las formas de violencia y degradación por las cuales se determina que hay cuerpos.

La configuración del *afuera* se da a medida que el narrador instala poco a poco las formas de no pertenecer a la hegemonía. Cuando abordamos un texto desde esta perspectiva, es decir, poniendo como centro la precarización de la vida, entendemos que el afuera es esa periferia desbordada, que no tiene un lugar físico, sino que es afectivo y emocional, por el cual se establecerán formas de identificación y pertenencia:

> Pareciera que crecí en un entorno matriarcal, ya que las mujeres fueron siempre en mi familia quienes estuvieron para sostener. Sin embargo, no fue en reivindicación que se apropiaron de ese lugar, sino por el abandono de las figuras masculinas que tuvieron otras opciones que no involucraban paternar. Así que, incluso sin figuras masculinas presentes, nací y crecí en un hogar donde las lógicas patriarcales también estaban presentes desde su ausencia (2022, p.19).

Este afuera va configurándose a partir de ausencias y lazos femeninos que atravesarán desde la compañía y comprensión lo afectivo, y que se convertirá en la potencia necesaria para el trayecto de Ciro en su transformación social, biológica y política. Sin embargo, el afuera amenaza, no solo en el hogar y en la intimidad, sino también en todo aquello que establecerá un límite bien definido, un límite biopolítico que selecciona y en el cual el protagonista no se siente incluido.

Es así como apunta en primer lugar a los sistemas de salud, evidenciando la carencia de cuidados y soporte emocional, tanto en la salud pública como en la privada. Más allá de la precarización de estos espacios, recalca los aciertos, como por ejemplo el haberse encontrado con profesionales que lograron que ese afuera no solo sea de resistencia, sino también de fortaleza.

De este modo es que el libro está dedicado "a mi analista". Este es un punto muy importante porque quien cuenta esta historia es un yo fragmentado y reconoce que el camino habría sido imposible sin apoyaturas en la salud mental. El acompañamiento de especialistas y de centros son presentados en el libro como una manera de dar a conocer el camino difícil y burocrático que transitó para encontrarse. Es así como se presenta el segundo punto en este conflicto, y es hacia los sistemas educativos y judiciales. Es importante aclarar que estos espacios de sociabilidad política tienen el siguiente fin: son "los ordenamientos biopolíticos que "producen" cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social" (Giorgi, 2014, p. 13).

Las instituciones se convierten en ese espacio de configuración del afuera, donde lo que no tiene lugar ni nombramiento pasa a una esfera de precarización y ausencia de reconocimiento legítimo. Es de esta manera donde se van mapeando los bordes y sentidos en estas vidas al margen, que determina "cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación" (2014, p. 15).

Fig. 1: Tapa de *Fragmentado. crónica de un trava anunciado* de Ciro Benjamin



Fuente: Ilustración de Lucia Bonomi. Editora Estuario, 2023

Desde otro lugar, el afuera es parte de una comunidad que se sostiene mediante los afectos, y en este caso es a partir de la amistad. Las amigas son las confidentes que abren puertas y regalan abrazos que a veces se esperan de otros. Estos son los primeros fragmentos que nos permiten conocer al autor, a través de la confidencia que se envuelve en canciones de Justin Bieber y Miley Cirus, al igual que el amor, el cual se ve a través de la poesía de Nicanor Parra o Pedro Lemebel. Estos son los gestos más valientes de donde emerge la ternura como operación de la resistencia.

En lo que refiere a la potencia de los vínculos y la configuración de estos a través de la biopolítica es donde encontramos a la novela *Síntoma* (2022) de Valentina Viettro.

El síntoma o la soledad y sus heridas

Entendiendo a la biopolítica como la forma en donde la modernidad estableció el control de los cuerpos y de las poblaciones, y donde las sociedades establecen formas de hacer vivir y de hacer morir, es donde las tecnologías se interceptan en nacer, morir, curarse, enfermarse, etc. Esto provoca que la subjetividad sea un campo de reflexión acerca de cómo vivir y morir. Es de este modo en que las literaturas intervienen con la finalidad de ser parte de estas reflexiones. La literatura es potencia porque demuestra cómo resisten los cuerpos.

> El campo de saberes, fantasías, tecnologías y prácticas que se despliega desde el axioma de hacer vivir es incesante; determina inflexiones clave de lo moderno, y conjuga una de sus tradiciones más actuales: es uno de los suelos o sedimentos desde donde pensamos lo contemporáneo (2014, p. 20).

En este sentido la novela *Síntoma* (2022) destaca las formas en que la biopolítica cobró mayor espesor a través de la pandemia en 2020 por Covid 19. Esta historia se articula a modo de diario, donde su protagonista registra el día a día de su encierro en un pequeño apartamento. Un aspecto

para destacar es que todo transcurre en París, lugar donde Virginia Coccaro, la protagonista, narra todo desde una perspectiva particular: la de migrante. Aquí es donde comienza a tejerse esa construcción del encierro hacia afuera. No solo por su condición de migrante, sino porque su mirada estará orientada a ver a los que son como ella y las diversas formas en que el virus los ha tomado como prisioneros.

El afuera se convierte a partir de la emergencia sanitaria en un estado de excepción que abarca a la totalidad, donde la emergencia y el afuera nuevamente se repliegan hacia otras formas, donde la dignidad de la vida y las vidas posibles de salvación no son las que obligatoriamente deben salir a trabajar y estar más expuestos. Es este nuevo lugar donde se encuentran los cuerpos ilegales, enfermos, racializados y locos. De este modo "el biopoder traza líneas de diferenciación y jerarquías entre cuerpos y los inscribe políticamente" (2014, p. 22).

Desde esta perspectiva, debe entenderse que la pandemia articuló de forma evidente la separación entre *bios y zoé* (Giorgi, 2020) que distingue entre persona/no persona, y aquellas vidas que pueden ser eliminadas sin entrar en el terreno del delito. Por lo tanto, la novela refleja claramente la esfera del bios, es decir aquellos que sí tienen asistencia médica y contención, de aquellos que son entregados a una suerte de sacrificio social, y donde la muerte pasa al terreno contable sin otorgar identidad y mucho menos subjetividad.

> A pesar de las instrucciones del gobierno, de las fronteras cerradas y los perros que cuidan las calles, los inmigrantes rumanos que arreglan el edificio de enfrente no han parado de trabajar. Llegan luego de que pasan los fumigadores y se ponen a montar paredes y enderezar ventanas. En estos meses de reclusión los he visto venir hasta los domingos (...) Nunca vi a la policía controlar ese edificio y ellos trabajan como si en estas circunstancias alguien lo fuera a comprar (Viettro, 2022, p. 25).

El afuera, entonces, se observa aún más claro, sin dejar confusiones aparentes. Sin embargo, hay algo que altera este orden, en primer lugar la soledad y entorno a ella, la salud mental; y por otro lado, las formas en que

se comienzan a desplegar los afectos. Ante estas dos circunstancias, la novela nos asoma hacia las formas de explotación y vigilancia. El afuera, lejos de ser un espacio de resistencia, se torna controlado. Las lógicas de trabajo y sociabilidad entran en la esfera íntima reduciendo a los sujetos a lo mínimo, donde el tiempo fuera del control laboral se convierte en un enemigo que acecha desde la angustia.

> Cuando decretaron el confinamiento obligatorio mi jefe nos puso a hacer horas de teletrabajo. Lo que al principio pareció bueno, al cabo de un par de semanas se volvió insoportable. Tres horas por día lograban angustiarme hasta dejarme en cama el resto de la jornada. Horas de chat, Whatsapp y llamadas sin cesar. Lo profesional invade lo personal y ese nicho de seguridad se ve acribillado por información innecesaria, poluido de burocracia y exigencias fuera de lugar (2022, p. 54).

La ruptura entre lo público y lo privado se evidencia no solo en las reflexiones que la narradora desarrolla sobre la política laboral, sino en la división que se estableció entre los cuerpos y su explotación. Esta presión señala la precarización laboral, y la deriva en la que caen los cuerpos ante la amenaza del virus, pero también ante la urgencia de sobrevivir a otros malestares que son culturales y que afectan con mayor agudeza que en el terreno de sociabilidad que ofrecieron la cotidianeidad presencial.

Ante estas nuevas formas de supervivencia, Vir Cano (2022) plantea la crisis ante los afectos y las formas "otras" de vinculación. Con relación a esto, considera que quedan por fuera los matices vinculares, los roles no oficiales dentro de un grupo, aquellas formas de afecto que no están consideradas dentro del terreno de una legalidad. Allí entran otras formas de amistades, erotismos e incluso de parentesco, tal como lo indica Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2019) en relación a los vínculos antiespecistas. Ante esto, Vir Cano nos plantea: "Lo bueno de la maquinaria afectivo hetero-cis-capitalista es que falla, fracasa una y otra vez, a veces muta inesperadamente, incluso tiene pliegues donde el desierto se hace cobijo y el desierto, encuentro" (2022, p. 29).

La novela de Viettro nos ubica otros escenarios posibles en relación con los afectos. Por un lado, el juego con la virtualidad y la creación de vínculos con otros fuera del cara a cara, la cercanía con otras especies, como en el caso de la protagonista con una gata preñada que visita su apartamento, y por otro, los desconocidos que entran en el ámbito familiar. Particularmente en la novela se desarrolla el vínculo entre la narradora y una vecina, de la cual no se sabe absolutamente nada, solo que entre ventanales juegan al ajedrez y se acompañan en sus diferentes soledades.

> Desde hace horas que lloro, la ventana de Sonia sigue abierta. Repaso lo poco que sé de ella y escribo, no quiero olvidar a los muertos, pero sé que un día se volverán memoria visitada, transformada, serán otros (...) Armo un ajedrez como un homenaje frente a la ventana (2022, p.71).

Las formas de relacionarse generan en el estado pandémico una suerte de no lugar donde lo que se sale de lo institucional no tiene resguardo. Ante esto, lo primero que entra en crisis son las otras formas de relacionarse que entran en juego en la cotidianidad, pero que en este estado de excepción pasan a la ilegalidad y el control. No hay formas de reclamo, ni de duelo, así como tampoco de renovar los afectos.

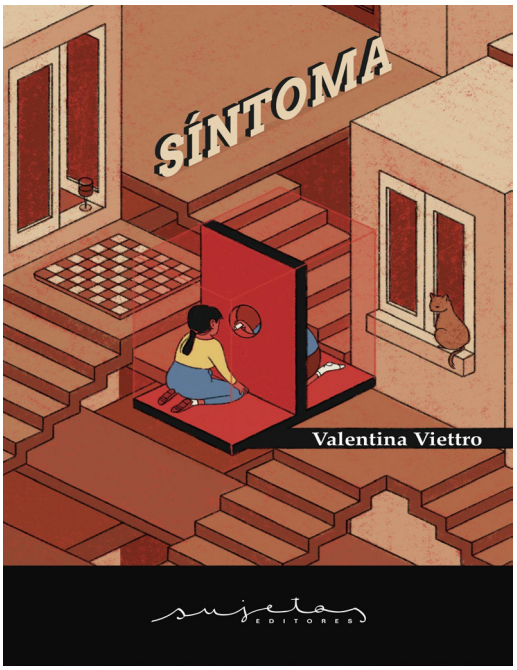
> La jerarquía que instituye la monogamia -con la pareja, la familia nuclear y los hijos a la cabeza- suele dejar un lugar menor y relajado para la amistad, y en términos más amplios, para todo ese umbral de afecto y amorosidad que se niega a adoptar un modelo único o un destino exclusivo, y que se traza más allá del ideal romántico y monogámico (...) (Cano, 2022, p. 91)

Si hay un factor que esta novela atiende es el desplazamiento que obtuvieron las otras formas de relacionarse, pero sobre todo el ataque a la soledad y lo que ella conlleva: la salud mental. La precarización no solo se sostiene ante lo económico, sino ante la vulnerabilidad que ejerce la soledad en un estado de emergencia y que los modelos de explotación no

tienen en cuenta, sino que se acomodan a una suerte de engranaje que explora todos los rincones del sujeto hasta vaciarlo tanto física como emocionalmente. La *zoé* se convierte en lo posible, porque sale de su lugar de extrañamiento para hacer visible que no todas las vidas son dignas de ser vividas.

A partir de este tópico de la vida digna, es importante señalar que la novela *El ajolote de Althusser* (2023) de Mayra Nebril, aborda centralmente esta cuestión. En este caso, lo digno se precia de lo económico y desde allí entran en juego el campo de la medicina, así como el de la estética.

Fig. 2: Tapa de *Sintoma* Valentina Prieto



Fuente: Ilustración de Sara Quijano, sujetos editores, 2022

Hacia una estética del desborde

Una de las particularidades de esta obra, según su autora, es que ella quiso escribir algo grande, gordo en relación al número de páginas. No solo porque la historia lo amerita, sino también por la proyección más objetual del libro en relación a lo que se cuenta: los personajes al borde de

la mirada social, pero en el centro de los discursos de odio. La obesidad y el desplazamiento de la sociedad a quienes la padecen es el conflicto del libro, y a su vez otra línea por la cual siguen desenvolviéndose el desplazamiento de la biopolítica.

Es importante atacar dos puntos centrales en el motivo de la obra, uno el militante, el más cercano a la batalla personal de la autora, donde propone una suerte de afrenta al lector a partir del número de páginas, pero también a un factor íntimo que ella ha subrayado en entrevistas y en sus redes sociales. Por otro lado, el siguiente punto, es el de la distopía, una distopía para quienes nunca han sido esclavos de clínicas de adelgazamiento y cirugías plásticas, sin embargo, más allá del fuerte componente que roza con la ciencia ficción, Nebril nos introduce en el mundo cruel del negocio de la estética.

Desde la perspectiva de Gabriel Giorgi (2020) la avanzada del fascismo a nivel mundial se ha visto reflejado en los discursos de odio que la literatura intenta reflejar. Categorizaciones que de fondo encapsulan una noción radical sobre lo político, que a su vez se encuentra alimentada por nuevas formas y patrones de la economía, así como de una estética que eclipsa todo en conjuntos según la necesidad de creación del enemigo. En este sentido, la novela echa luz sobre la presión de los cuerpos y la clasificación que de ellos se hace, no en función de la representación de estas corporalidades, sino del dinero que se pueda invertir en los tratamientos.

A partir de los discursos de odio, este mismo crítico sostiene, que existen escrituras performáticas del odio y es allí donde encontramos a esta novela. Se busca:

> leer, esto es, activar, desde ahí una nueva repartición de sentidos, afectos, subjetivaciones y enunciaciones en la que se despliega una arqueología en tiempo presente que encuentra en el odio escrito su línea de entrada" (Giorgi y Kiffer, 2020, p. 21).

La novela tiene tres voces bien diferenciadas, y cada una de ellas denunciará las diversas formas de precariedad en las que se ven impuestas debido a sus corporalidades. El primer narrador es Bolsar, un periodista con sobrepeso que se someterá a un tratamiento de una clínica que está en decadencia debido a sus denuncias. Con esto se realiza un intercambio de favores, donde por el precio del adelgazamiento, él escribirá una importante crónica sobre su proceso para elevar la imagen de la clínica. En este punto, observamos algo que se evidencia en esta clase de tratamientos y es la interacción entre pacientes y clínicas de dudosa reputación. Esto es clave, porque es motivo de la obra, ya que más adelante la propia autora realizará un descargo sobre este punto.

Ante la presión de la mirada social y los bajos recursos, muchas veces se cae en la trampa de estas clínicas. Es aquí donde volvemos a esta división entre *bios* y *zoé,* que queda totalmente delimitada a través de los recursos de los pacientes:

> Mi nombre es Julio Borzar, tengo 50 años. Soy además uruguayo y obeso. Por recomendación médica debo bajar con urgencia sesenta kilos y se me aconsejó entrar en una de esas cápsulas (Nebril, 2023, p. 33).

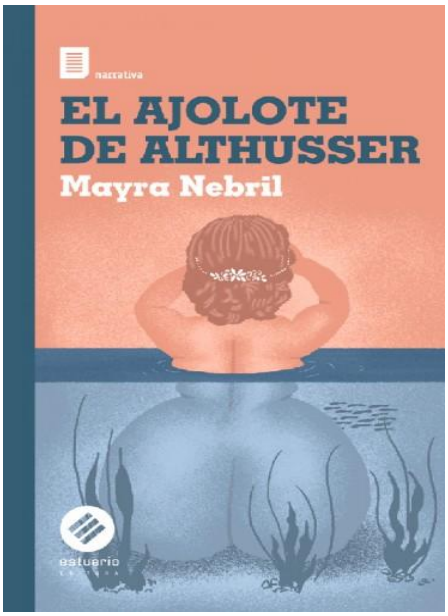
El segundo narrador es *Althusser* un joven pobre que vive en una isla en México y que viajará a Uruguay para hacerse cargo de la vida de Borzar mientras esté encapsulado. Lo hace debido a que es un requerimiento de la clínica, pero también porque es una persona prácticamente sin escolarizar y pobre. Althusser, además de ir buscando su propia identidad a través del nombre que le dieron padres abandónicos, se irá encontrando con un perfil poco grato del filósofo por el que fue nombrado. El estrangulamiento del verdadero Althusser a su esposa será algo que lo atormente y abrirá muchos vacíos en su propia biografía. En relación a este personaje, podemos destacar que la pobreza y la racialidad funcionan como factores de explotación en un Uruguay que no lo recibe de la mejor manera, pero que cada hecho refleja un lugar cruel de nuestra propia idiosincrasia:

> El gesto propio de Althusser ha sufrido una metamorfosis, la franca alegría del lago batalla con la incertidumbre. Un murmullo parecido al de un millón de abejas excitadas envuelve la habitación. Alguna carcajada rompe la burbuja sonora, palabras sueltas también la amenazan: gordo, Uruguay, avión, comida, locura, cápsula (2023, p. 22).

En este entramado de dudas, Althusser se va perdiendo a sí mismo, tanto en su identidad como en su integridad. A medida que se acerca a la historia de Borzar irá perdiendo la suya, ya que la figura del filósofo lo absorbe. El desplazamiento social de Borzar por su obesidad, en conjunto con la de Althusser por su marginalidad hará que el universo de la superficialidad, la estética y la ciencia los devore completamente. A partir de la evolución de estos personajes notamos que:

> Las ficciones de vida muestran que las vidas sin derechos no están fuera de la política. En la imaginación del progreso (...) era el pasaje de la naturaleza a la cultura. Pero la naturaleza nunca fue el caos que precede a la civilización, sino el producto de una operación de poder que trabaja en el umbral de nuestro cuerpo biológico y nuestro cuerpo político suspendiendo los límites. El giro rústico de la biopolítica transforma lo histórico y lo político en biológico traduciendo antagonismos de clase, de género y de raza en diferencias naturales, arbitrarias y provisorias entre personas y no personas, bios y zoé, ciudadanía y población (Rodríguez, 2022, p. 22).

Fig. 3: Tapa de *El ajolote de Althusser* de Mayra Nebril



Fuente: Ilustración de Lucia Boiani. Estuario Editora, 2023

Como se mencionó anteriormente, esta novela posee una tercera voz, la de un narrador que se focaliza en la autora, la cual se intercala en la ficción, así como la de Cortázar a quien le rinde homenaje, ya sea con referencias puntuales a sus textos o guiños que nos hacen dudar de la naturaleza de algunos de los hechos. Esta voz por un lado funciona como una crítica hacia el mundo de la estética y la medicina, pero también de su tránsito entre los dos personajes que ella creó en la ficción. Por momentos es Brozar y en otros, Althusser, o una mezcla de ambos que es ella misma, la que decide hacer de la novela algo un gesto irónico y cruel sobre la belleza y sus cánones.

> (...) su mano ágil deglute, en este momento, una banana split rellena de un dulce de leche cremoso abundante entre dos bolas de helado de vainilla que empiezan a derretirse, las mariposas de nuez empotradas en el chantilly crujen entre los dientes, con cada cucharada la saliva le hace llegar los sabores de la canoa frutal. ¿Podrá saciarse escribiendo? Para estar segura de quedar pipona, se propone comer palabras exquisitas (...) (Nebril, 2023, p. 48).

Esta perspectiva nos indica otro espacio de habitar ese afuera, un lugar de resistencia del que la literatura es parte. Una mirada que reivindica y deshace las consecuencias del biopoder y permite crear espacios de fuga donde la sublevación a la norma también sea un espacio de goce.

Conclusiones preliminares

A través del mapeo de literaturas nacionales, se intenta dialogar sobre las nuevas temáticas que predominan en la literatura actual. El quiebre generado en 2020 a partir de la pandemia revitalizó otras formas de pensarnos como sujetos. En este sentido, estas novelas configuran parte de un inicio donde narradores y protagonistas se cuestionan sobre su forma de habitar el mundo.

Consideramos que la precarización, los nuevos afectos, la salud y los discursos de odio han tejido nuevos relatos en autores que señalan un habitar en el mundo más complejo, pero a su vez más real, ya que se encuentra en sintonía con la cotidianeidad de los sujetos hoy.

Las novelas de Benjamin, Viettro y Nebril, han abierto una nueva puerta para entender de qué modo vemos y habitamos las corporalidades en un sistema que oprime, y que cada vez más se adecúa a nuevas formas de explotación. El afuera es un lugar necesario para habitar los afectos, y de este modo, cada una de estas historias tejen sus afectos para potenciar una vida digna.

Bibliografía

BENJAMIN, C. **Fragmentado.** Crónica de un trava anunciado. Montevideo: Estuario. 2022.

CANO, V. **Poéticas afectivas.** Apuntes para una re-educación sentimental. Buenos Aires: Galerna. 2022.

GIORGI, G. **Formas comunes.** Animalidad, cultura y biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2014.

GIORGI, G y KIFFER, A. **Las vueltas del odio.** Gestos, escrituras, políticas. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2020.

NEBRIL, M. **El ajolote de Althusser.** Montevideo: Estuario. 2023.

RODRÍGUEZ, Fermín. **Señales de vida: literatura y neoliberalismo.** Buenos Aires: Eduvim. 2022.

VIETTRO, Valentina. **Síntoma**. Montevideo. Sujetos. 2022.

NARRATIVAS E MEMÓRIAS DA DANÇA DO VENTRE

Ana Clara Santos Oliveira [1]
UFAL

Introdução

A dança como área de conhecimentos acadêmicos-científicos ainda é recente no Brasil e muitos foram os esforços para a sua ascensão na qualidade de saber crítico que se reconhece como parte da sociedade. No entanto, quando o assunto está nas interfaces entre memória e história, não são numerosos os referenciais que tratam a compreensão e/ou interpretação de processos históricos da dança, situando-a enquanto artesania humana criativa diretamente associada a uma temporalidade e espacialidade cujos os fenômenos políticos e socioeconômicos se entrelaçam. No âmbito da pesquisa em dança, a discussão sobre narrativas e memórias da dança deve estar presente, especialmente aquelas que se afastam de descrições estritamente lineares e propõem outras possibilidades de escrita da história[2]:

---

[1] Doutora em Artes pela Universidade Federal de Mimas Gerais. Professora do Curso Técnico em Dança da Escola Técnica de Artes, Universidade Federal de Alagoas. Professora Colaboradora da Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas. Além do ensino, desenvolve pesquisa na área da Dança e tem como campos de interesse: as danças orientais; as danças clássicas e modernas; os processos educacionais em dança; a historiografia da dança; o orientalismo; os estudos culturais, os pós-coloniais e os decoloniais. É bailarina/dançarina, coreógrafa e diretora de espetáculos.Email: anaclaradanca@gmail.com

[2] Araújo (2015) afirma que História e historiografia são dois elementos inseparáveis do conhecimento. De acordo com o pesquisador, o primeiro provém da liberdade ao se estabelecer como um campo de produções teóricas, métodos e perspectivas particulares, estimuladas pela interação entre saber e suas indagações. O segundo aspecto, tal como a

> Ao estudarmos os desenvolvimentos de cada modalidade, de cada ente dançante, precisamos manter em mente que o tempo não decorre em uma linha reta, de forma causal, onde um evento leva a outro, que conduz a um terceiro e assim numa cadeia de eventos inevitáveis. A temporalidade no estudo da História da Dança surge como um emaranhado de produções imprevisíveis, que se relacionam com o contexto histórico do criador e da sociedade que o cerca. Ao elencarmos um evento para estudo, é necessário mergulhar em sua estrutura, compreender sua ação, dialogar com seu tempo, e, só então inferir interpretações (Amaral, 2017, n.p).

Decerto, mobilizar a trama de acontecimentos longínquos de maneira cronológica fornece pistas sobre os desenvolvimentos da dança, mas esta tarefa não deve ser titulada enquanto realidade do que sucedeu haja vista que o próprio passado alcança o tempo presente através de interrogações e atravessamentos entre corpo e ambiente. Esse desejo de entender o passado da dança apenas a partir do desenho temporal onde eventos sucessivos e periodizações se definem como a verdade não só impede o conhecimento a avançar na direção de novas concepções, da mesma forma que reitera uma das problemáticas mais antigas da história da dança.

Em se tratando das narrativas e memórias da dança do ventre, é plausível sugerir que as informações históricas guardam a orientação do tradicionalismo que fundamentou a disciplina de História da Arte, desde a pré-história até a contemporaneidade ou partilham registros das descrições de vida de quem conseguiu popularidade nas épocas de transnacionalização da dança e é justamente isso, que consagra certas memórias no mesmo momento em que silencia grupos sociais relevantes

---

própria etimologia da palavra designa, grafa sobre a história e pode ser entendido como a decorrência do caminho percorrido pelos estudos históricos, que envolve o universo metodológico do qual não somente o registro escrito da História é apontado, "[...] mas a memória estabelecida pela humanidade através da escrita do seu próprio passado" (Araújo, 2015, 229). A partir desse informativo, cabe ressaltar que este texto não pretende cumprir a função de uma pessoa historiadora, no entanto busca entender a escrita da história com atenção crítica ao passado e presente.

no processo de edificação da dança. Em realidade, a dança do ventre não participa efetivamente da disciplina histórica. Como explicita Xavier (2023),

> A dança do ventre não costuma figurar nos livros de História da Dança mais utilizados, uma vez que a maioria deles se concentra em narrar acontecimentos relacionados ao balé clássico europeu, à dança moderna estadunidense e à dança contemporânea que vem sendo desenvolvida por aqueles que dispõem de visibilidade (geralmente estadunidenses e europeus). Esses três tópicos são centrais na historiografia e todas as outras manifestações estão à margem, pouco sendo estudado em relação às culturas africanas, asiáticas e latino-americanas (Xavier, 2023, p. 112).

Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada se utiliza do caráter interdisciplinar, isto é, da conexão de literaturas advindas em especial, da dança, história e filosofia, indo além dos moldes universalizantes que guiam as escritas históricas da dança do ventre. Este texto[3] é decorrente das reverberações, sobretudo do capítulo inicial da pesquisa de doutorado intitulada "Danças de nós: da dança do ventre à dança tribal: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo"[4], defendida em 2023, no Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

A problemática central a qual este artigo propõe debruçar é como a prática de dança do ventre se constituiu enquanto dança cênica. Para tanto, busca-se oferecer materiais a respeito de manifestações com inícios geograficamente localizados nas regiões do Norte da África e do Oriente Médio que, foram colocadas num imenso caldeirão cultural oriental e homogeneizadas no que se convencionou nomear como "dança do ventre".

---

[3] O presente texto foi publicado em 2024 nos Anais eletrônicos da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA. ISSN: 2238-1112. Disponível em: https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/narrativas-e-memorias-da-danca-do-ventre?lang=pt-br. Acesso em: 20 de fev. 2025.

[4] O objetivo geral da tese foi compreender o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil. Por meio do método misto que prevê a triangulação quantitativa e qualitativa dos dados, foi apresentado um levantamento de suas informações artísticas e pedagógicas em conjunto com questões culturais, econômicas, sociais e políticas do campo.

A metodologia empregada neste estudo qualitativo se deu na análise de possíveis relações e tensões da dança com os fenômenos culturais e sociopolíticos, a começar de representações em obras europeias no século XIX às reincidências orientalistas. Atentando para os contextos históricos, o que foi produzido, para quem foi destinado e também, como as pessoas fizeram em seus lugares e tempos específicos para ampliar o estudo das narrativas historiográficas, este escrito é um lembrete para seguir dançando novos horizontes.

Das narrativas da dança do ventre

A dança do ventre — que somente alcançou essa nomenclatura ao longo do século XIX —, possui vários termos com significados análogos, a exemplo, *danse du ventre*, *belly dance*, *danza del vientre* e na língua árabe, *raqs sharqi*, entre outros. A partir da tradução francesa *danse du ventre* a qual despertou versões para outros idiomas, "[...] parece fazer sua primeira aparição em fontes impressas francesas em associação com a pintura de 1863 do artista orientalista Jean-Léon Gérôme, *La danse de l'almée* 'A Dança da *Almeh*'" (Hawthorn, 2019, p. 2, tradução nossa[5]).

Desconsidera pela lógica europeia — que na dança advém do modelo clássico, *ballet*[6], por sinal com raízes na crença e moralidade cristã —, a dança do ventre não era compreendida como fazer criativo, "[...], mas, sim, como ritual, forma de entretenimento, muitas vezes ligado a uma finalidade sexual, ou ainda como artefato etnológico" (Assunção; Paschoal, 2022, p. 12). As supostas ideias sobre as origens da dança do ventre como expressão milenar, proveniente dos ritos de fertilidade ou em honra a deusas, principalmente, no Egito Antigo, mais tarde vão nutrir manuais de "autoajuda" com menções à mitos de grupos sociais e suas culturas. Sem dúvida, essa racionalidade ainda vigente colaborou com a noção de que a dança do ventre não possui condições adequadas para ocupar o rol do se convencionou como artes cênicas no Brasil.

---

[5] *(La danse du ventre seems to make its first appearance in French print sources in association with Orientalist artist Jean-Léon Gérôme's 1863 painting La danse de l'almée 'The Dance of the Almeh').*

[6] Esse julgamento continha interferência da dança clássica cujos fundamentos técnicos e estéticos vinham sendo construídos no virtuosismo desde o século XVIII.

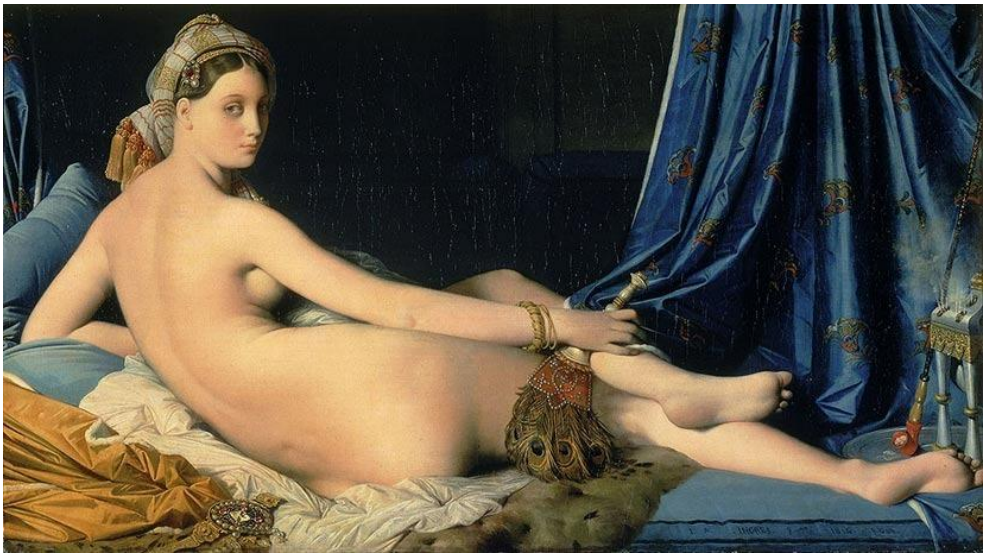
Antes disso, foi a percepção europeia nos contatos preambulares com formas dançadas no decorrer dos processos imperialistas iniciados no fim do século XVIII, quando se desenrolava a Campanha napoleônica ao Egito que, buscou apresentar, aos seus modos, o Egito para o mundo através de relatos de viajantes, enciclopédias — *Description de l'Égypte* de intelectuais conhecidos como *savants* e *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* de Edward William Lane —, e artes visuais de Eugene Delacroix, Dominique Ingres e Léon Gérôme, além de peças épicas e romances —, tendo diversas vezes a figura da mulher como um dos tópicos de fascínio para descrever e representar dançarinas e culturas com alto grau de exotismo e objetificação.

> Nas pinturas que elaboraram, os artistas desenharam as dançarinas como se movimentassem seus corpos de maneira desprendida, desimpedida, utilizando roupas que mal encobriam seu corpo, expondo a sensualidade de seus movimentos e de suas formas sinuosas. Elementos como a nudez (*Arab dance* de Paul Leroy), instrumentos musicais rústicos (*Tambourine dancer* de Otto Pilny), malabarismos (*The harem* de Achille Boschi), espadas (*Sword dance* de Jean-Léon Gérôme) e animais (*Keeping the marabou amused* de Ferdinand Roybet) foram pintados junto delas nessas cenas (Assunção; Paschoal, 2022, p. 12).

De fato, foi nas Belas Artes, que a imagem da dançarina foi consagrada como "odalisca" servil, a exemplo, na obra a "Grande Odalisca" de Jean-Auguste-Dominique Ingres onde o artista explora a mulher disponível para qualquer viajante que chegasse no Oriente fantasioso do europeu. Contudo, diferentemente da passividade feminina por meio da corporalidade amolecida e olhar ausente, as "odaliscas" tinham funções e interesses para garantir melhores condições de vida, já que poderiam, se tornar concubinas do sultão e através de um filho, ter algum privilégio dentro da hierarquia do palácio.

No palácio, as “odaliscas” recebiam treinamentos sobre etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança, embora fossem de classe mais baixa. Muito provavelmente as “odaliscas” não foram vistas pelos europeus, tendo em consideração que essas jovens de classe eram criadas e se concentravam em atividades restritas das famílias que as mantinham. Em outras palavras, “vê-se que as fantasias ocidentais não têm ressonância dentro da estrutura do harém. Tudo é calculado, tanto pelas mulheres, como pelo sultão” (Dib, 2011, p. 150).

Fig. 1. Imagem da obra *Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814



Fonte/Fotógrafo: *Wikimedia Commons*[7].

Como os haréns designam espaços domésticos reservados à vida privada e ao convívio da família nos quais a entrada de homens estrangeiros era negada, foram abordados de forma adulterada com tons de mistério e exploração sexual. Não somente a obra “Grande Odalisca”, mas também outras representações criadas em obras europeias no século XIX, são frutos do processo de colonização do Egito que, desde 1798, ano da invasão das tropas francesas, procuraram moldar o Oriente, catalogando informações sobre costumes, ciências, tecnologias, cultura e sociedade.

[7]Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg. Acesso em: 06 ago. 2023.

Cabe dizer que no século XIX, os artistas, em geral, eram mobilizados por ideias coloniais e não apenas pelo fascínio e fixação europeia por temáticas egípcias ou apropriações de elementos culturais — "Egiptomania ou Egiptofilia". É evidente que não somente os diferentes artistas, como também as tropas militares e cientistas facilitariam a assimilação do pensamento orientalista, sistema dominador de conhecimento acerca do Oriente para o raciocínio ocidental:

> O orientalismo, portanto, não é uma fantasia avoada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material. O investimento continuado fez do orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o Oriente; uma tela aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental, assim como esse mesmo investimento multiplicou - na verdade, tornou realmente produtivas - a partir do Oriente para a cultura geral (Said, 1990, p. 18).

Said (1990), um dos fundadores dos estudos pós-coloniais, classifica o projeto orientalista em: orientalismo acadêmico onde conhecimentos eruditos e sujeitos focalizam e modelam o Oriente; orientalismo imaginativo baseado nas representações as quais produzem diferenciações entre os mundos oriental e ocidental, dos quais se localizam romances, relatos políticos e descrições da sociedade e, por último, o orientalismo histórico oriundo do desejo de ter autoridade sobre o Oriente. Todas essas vertentes lançam um olhar da Europa sobre o Oriente, bem como "[...] a superioridade econômica e bélica francesa e britânica, que se estendeu aos Estados Unidos ao longo do século XX, continuando o projeto imperial sobre o Oriente no mundo" (Oliveira, 2023, p. 82).

No decurso do século XIX com a efervescência das representações artísticas, literárias e narrativas de viajantes já embutia pensamentos que modelavam a sociedade egípcia. A nomenclatura *danse du ventre* — expressão colonial dada pelos europeus sobre as próprias imaginações e percepções —, fazia referência às apresentações de danças de diferentes

grupalidades sociais, tais como *ghawazee*, dançarinas profissionais que se apresentavam para classes populares egípcias, *awálim*, mulheres artistas que cantavam, escreviam poesia, canções e dançavam para a elite egípcia e também, aos *khawalat*, grupo extremamente silenciado, foram dançarinos que trabalhavam em eventos no Egito.

Não obstante, cada um desses grupos e outros historicamente incompreendidos tenha recebido determinados tipos de tratamento europeu que, por sua vez, alimentou os encadeamentos coloniais e crenças limitantes, ao serem postos nos parâmetros eurocêntricos[8] foram inseridos a procedimentos de fetichização, cristalização e hierarquização sociocultural. Se na metade do século XVIII, *awálim* eram representadas como artistas da elite, no século XIX foram compreendidas socialmente como cantoras e dançarinas comuns, e em 1850, consideradas dançarinas-prostitutas até o declínio gradual da sua cultura, muito embora o estilo *awálim* pode ser notado nas danças apresentadas em casamentos egípcios urbanos das classes baixas, ou seja, "o termo *awálim* ou *almah* perdeu completamente seu significado original de mulher instruída" (Nieuwkerk, 1995, p. 35, tradução nossa)[9].

Com o decreto de 1834 emitido por Muhammad 'Ali, assim como a proposta de modernização do Egito a partir de valores da Europa que começaria a ter a anuência da Inglaterra, principalmente em 1882, quando ingleses formalizaram a colonização no Egito, dançarinas, cantoras e prostitutas migraram em direção ao sul do Egito, acentuando a subalternidade de mulheres em condições de maior precarização e marginalização social. As *ghawazee* passaram a ser interpretadas como cantoras e dançarinas de áreas rurais e celebrações ao abrigo de sérias ameaças de várias frentes que incluem o declínio econômico do Egito nos últimos tempos, o aumento do conservadorismo religioso e a entrada do formato de dança urbana nas regiões pequenas.

---

[8] Refere-se a uma "[...] específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo" (Quijano, 2005, p. 115).

[9] *(The word 'alma completely lost its original meaning of learned woman)*.

Assim, g*hawazee* juntamente com as *awálim* e grupos sociais de outras etnias, são classes guardiãs das memórias de danças antecessoras ao *Raqs Sharqi*, uma dança cênica de raízes egípcias que repleta de movências do Norte da África e Oriente Médio, viajou atravessando fronteiras até se mundializar com outros nomes, diferentes técnicas e estéticas. Neste ponto, observa-se o aparecimento de casas egípcias do entretenimento nos centros urbanos na virada do século XIX para o XX, tendo *Raqs sharqi* como a configuração de dança que passou a ser apresentada e mais especificadamente, "da década de 1920 e à 1930, várias dançarinas começaram a estabelecer suas próprias casas noturnas, como Badi'a Masabni, Insaf e Ratiba Rushdi, Meri Mansur e Beba" (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa)[10].

Muitos influxos podem ter existido na dança no século XX, tendo em vista que esse período foi marcado por uma crescente indústria de entretenimento e atuações ativas de pessoas fazedoras do setor artístico. Com essa compreensão, é possível reconhecer que as interconexões entre corpos e ambiente reverberaram em escolhas e novas organizações. *Raqs sharqi,* na qualidade de uma configuração artística oriunda de múltiplos caminhos culturais e de uma espiral de acontecimentos históricos conturbados, vai plasmando atualizações incessantes no mundo. Ainda que saibamos das imensuráveis interseções, é a partir do *Casino Opera* que Badia Masabni divulgou a carreira de muitas dançarinas, como as afamadas Taheya Karioka e Samia Gamal e impulsionou o que foi consagrado como a "Era de Ouro" da dança do ventre.

Essa época histórica e cheia de inspirações artísticas vai dissolver em certa medida as fronteiras entre dança e cinema através de filmes egípcios, os quais colocavam cenas de dança, conduzindo ao estrelato dançarinas aclamadas ainda na atualidade pelo público nacional e árabe no geral, tanto pelas comunidades de dança do ventre internacionais como Taheya Karioka, Samia Gamal, Naima Akef, Nagwa Fouad e Souheir Zaki, Naima Akef, Nagwa Fouad e Souheir Zaki e tantas outras que se consagraram na história da dança do ventre. A "Era de Ouro", vista como

[10] *(In the 1920s and 30s a number of female artistes started establishing their own nightclubs, such as Badi'a Masabni, Insaf and Ratiba Rushdi, Meri Mansur and Beba).*

encantadora para muitas pessoas praticantes e ambígua para outras, mistura numa atmosfera romântica e idealizada, que também vai corpar conceituações sobre o fazer artístico e as realidades de artistas, além de apontar glamourizações das classes mais altas, do mesmo modo, podemos compreender que o *Casino Opera* de Badia Masabni simboliza um exemplo de como a colonialidade se perpetua na esfera da dança. No entanto, "mesmo que estas artistas tenham recebido fama e visibilidade através do cinema e da TV, o trabalho com entretenimento nunca deixou de ser malvisto, precarizado e fonte de forte regulação estatal no Egito" (Assunção, 2021, p. 67).

À medida em que os contatos entre o mundo árabe, principalmente, Egito e Ocidente, se aguçavam, dilatavam o interesse pelos povos e culturas orientais no fim do século XIX e início do século XX, o que resultou no movimento efervescente da dança oriental na Europa e nos Estados Unidos, sendo o advento das *World Fairs* - Feiras Universais -, um elemento importante para o palco de difusão mundial da dança do ventre, assim como na consolidação da imagem da dançarina do ventre. As Feiras Universais vão além de uma delimitação territorial entre Ocidente e Oriente, pois figuram estereótipos sobre o corpo e proliferam dispositivos de poder que não podem ser definidos como originais e inclusivos. Nelas os valores culturais se transformaram em produtos oprimidos para agitar o mercado financeiro, sendo a dança, ao que tudo indica, a configuração que mais correspondeu às expectativas da Europa e dos Estados Unidos a partir das encenações de mulheres na *danse du ventre*, a atração que cativou as audiências locais e mitificou a estética oriental. Assim, "essas exibições etnológicas apresentavam pessoas reais de diferentes etnias, realizando uma versão de suas práticas culturais nativas, entre reconstruções de seus contextos regionais naturais" (Burnam, 2012, p. 35, tradução nossa)[11].

A exaltação dessas feiras fez artistas de vários países do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central viajarem sob o patrocínio de produtores para apresentar suas configurações de danças. Em 1893, uma

[11] *(These ethnological exhibits featured actual people of different ethnicities performing a version of their native cultural practices among reconstructions of their "natural" regional settings).*

feira mundial nos Estados Unidos intensifica essa ebulição, a *World's Columbian Exposition*, também conhecida como Feira Mundial de Chicago de 1893, um local onde a expressão *belly dance* teria sido cunhada. Muitas praticantes estadunidenses creditam tal nomenclatura em inglês à Sol Bloom, um político e empresário norte-americano do espaço *Midway Plaisance*, mas a expressão *belly dance* vai muito além de uma figura, uma vez que foi influenciada por pensamentos de arte, interesses comerciais e estereótipos sobre grupos sociais do Oriente. Somente depois o nome *belly dance* teria aparecido em fontes impressas estadunidenses: "o termo *belly dance* foi introduzido no inglês em 1889 na cobertura da mídia internacional na Exposição Universal de Paris, *Rue du Caire*" (Hawthorn, 2019, p. 1, tradução nossa[12]).

As Feiras Mundiais auxiliaram na disseminação do imaginário orientalista em torno da dança do ventre e, nos Estados Unidos, a *World's Columbian Exposition* influenciou até mesmo as artistas egípcias através do cinema. A dança oriental como formato não puro vai alcançando novos voos e não sem razão, também chama a atenção de figuras importantes da dança moderna ocidental como Ruth St. Denis, Maud Allen, La Meri, entre outras que, "muitas vezes, usavam a ideia de um Oriente misterioso e espiritual para legitimar seu movimento como arte e apoiar a ideia do corpo dançante como veículo de expressão para além do mero entretenimento" (Burnam, 2012, p. 49, tradução nossa)[13]. Assim, a dança do ventre, uma figura andarilha, que atravessa mundos diferentes, fortalece a sua transnacionalização tendo o Egito como o "berço" de representação artística-cultural.

---

[12] *(The translation 'belly dance' was introduced into English in 1889 in international media coverage of the Rue du Caire exhibit at the Parisian Exposition Universelle).*

[13] *(Often, they used the idea of a mysterious and spiritual East to legitimize their movement as art and to support the idea of the dancing body as a vehicle for expression beyond mere entertainment).*

Conclusão: para seguir pensando as artesanias da dança...

A examinação aponta que as formas de dança praticadas no Egito foram atravessadas pelas lógicas europeias e pelos contextos sociopolíticos até a consolidação como *belly dance* no mundo ocidental. Esse contorno produziu assinalamentos nas maneiras como esta prática e suas releituras são organizadas na contemporaneidade. Assim, sugere-se o questionamento das colonialidades enquanto compromissos pedagógicos, ideológicos, éticos e estéticos. e as reincidências orientalistas provenientes da sua difusão mundial.

Encerra-se este artigo, reforçando a necessidade de continuarmos os debates sobre o que conhecemos como "dança do ventre", a partir do entendimento dos contextos históricos, políticos, econômicos e culturais que marcaram a sua difusão mundial, sobretudo, os aspectos das representações orientalistas europeias no século XIX, o crescimento de casas egípcias urbanas de entretenimento no fim do século XIX e início do século XX e, por fim, o impacto das Feiras Universais no mesmo período.

Salienta-se a relevância de permanecermos no reposicionando de elementos dançantes da "Era de Ouro" e das danças que compõem o "folclore" árabe, levando em consideração os cruzamentos culturais e ideológicos dessas artesanias que tanto encantam as comunidades de dança do ventre. Nesta perspectiva, é importante atentar para as narrativas de praticantes da dança do ventre de regiões situadas geograficamente no Norte da África e Oriente Médio, independentemente das ambiências de atuação em que essas estejam localizadas, evitando a permanência não dialógica de falar em nome das grupalidades, como se elas não soubessem discutir os enquadramentos coloniais que afetam suas humanidades.

Referências:

AMARAL, Fabiana. Temporalidade: sobre uma dança interdisciplinar. In: Transincorporados: Construindo Redes Para A Internacionalização Da Pesquisa Em Dança, 2017, Rio De Janeiro. **Trans-In-Corporados: Construindo Redes Para A Internacionalização Da Pesquisa Em Dança.** Rio De Janeiro - RJ E Campinas - SP: Labcrítica E Galoá, 2017. Disponível em: https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/trabajos/temporalidade-sobre-uma-danca-interdisciplinar?lang=es. Acesso em: 8 set. 2024.

ARAÚJO, Johny. Os caminhos da interação entre História, Historiografia e Teoria. **Revista de Teoria da História**, Universidade Federal de Goiás, ano 7, n. 13, Abril/2015. Disponível em: https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/35125. Acesso em: 8 set. 2024.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo.** 2021. Monografia (Graduação em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc. XIX). **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113430, 2022. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/presenca. Acesso em: 4 set. 2022.

BURNAM, April Rose. **Bellydance in America**: Strategies for Seeking Personal Transformation. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles.

DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: Uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. **Revista UFG**, v. 13, n. 11, dez. 2011.

HAWTHORN, Ainsley. Middle Eastern Dance and What We Call It. **Dance Research**, v. 37, n. 1, p. 1–17, 2019.

NIEUWKERK, Karin van. **A Trade Like any Other:** female singers and dancers in Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995.

ROUSHDT, Noha. Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt. Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha? In: MIGNAC, Márcia (Org.). **Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?** V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **"Um Longo Arabesco"**: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília.

Oliveira, Ana Clara Santos. **Danças de nós [recurso eletrônico]: da dança do ventre à dança tribal: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo** / Ana Clara Santos Oliveira. – 2023.

VIER, Cínthia Nepomuceno. **...5, 6, 7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, pertinente**. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.



VARIA

JESUS CRISTO NA *MEMÓRIA* DE JEAN MESLIER

Paulo Jonas de Lima Piva[1]
UFABC

Resumo

Este artigo destaca de maneira exegética, analítica e reflexiva, o ousado diagnóstico e a contundente crítica de Jean Meslier (1664-1729), nos seus manuscritos intitulados *Memória dos pensamentos e sentimentos de Jean Meslier*, compostos durante as duas primeiras décadas do século XVIII, à pessoa de Jesus Cristo e à doutrina da sua religião.

Palavras-chave

Cristo; Fanatismo; Meslier; Razão; Religião

Abstract

This article highlights in an exegetical, analytical, and reflective manner the bold diagnosis and the forceful criticism of Jean Meslier (1664-1729), in his manuscripts entitled Memoir of the thoughts and feelings of Jean Meslier, composed during the first two decades of the 18th century, to the person of Jesus Christ and the doctrine of his religion.

Keywords

Christ; Fanaticism; Meslier; Reason; Religion

---

[1] Paulo Jonas de Lima Piva é doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), professor da Universidade Federal do ABC (UFABC), coordenador do Grupo de estudos sobre o ateísmo da UFABC/CNPq e autor do livro *Ateísmo e revolta: os manuscritos do padre Jean Meslier* (Alameda Editorial, 2006).

I. *Ad hominem*

Foi numa França despoticamente católica e de implacável absolutismo monárquico, da passagem do século XVII para o século XVIII, bem longe das vanguardas intelectuais da Paris de então, isolado em meio à ignorância, às superstições, aos abusos e sofrimentos da vida camponesa feudal, que Jean Meslier (1664-1729) desenvolveu o seu pensamento ontológico, cosmológico, epistemológico, moral e político. Inevitavelmente, a religião cristã e o próprio Jesus Cristo acabaram sendo objetos centrais dessa sua reflexão de cura de aldeia e da sua explicação materialista, ateísta, empirista, hedonista, igualitária, antiautoritária e até antiespecista da realidade. E qual foi a compreensão, a análise e o julgamento desse padre pensante e indignado do baixo clero da França pré-iluminista, na sua principal obra, a *Memória dos pensamentos e dos sentimentos de Jean Meslier*, redigida no mais absoluto segredo, durante as décadas de dez e de vinte do século XVIII, e publicada só após muitos anos da sua morte?

A resposta mais inequívoca e contundente a essa pergunta encontramos na "Quinta prova", a quinta parte temática da sua volumosa *Memória.* Nela, como parte do seu intuito de desmitificar e esclarecer a natureza da religião e, em particular, a natureza da religião cristã, Meslier compara a religião cristã com as religiões pagãs, mostrando que todas elas seriam iguais em essência, concluindo, porém, que o cristianismo em especial seria tão absurdo, tão falso e até mais ridículo do que as religiões do paganismo, sobretudo por atribuir divindade a uma figura como Jesus Cristo. Enquanto gregos e romanos, por exemplo, atribuíram divindade em suas imaginações e crenças a homens cheios de virtudes, a personalidades de sabedoria, respeito, talentos e poder, enfim, a seres humanos admiráveis por suas ações, portanto, moralmente superiores, os cristãos – ou "deicristícolas", isto é, no neologismo e jargão pejorativo de Meslier, aqueles que creem na divindade de Cristo (Meslier, 1972, p. 531) – teriam feito o contrário ao divinizarem Cristo. E Meslier afirma isso com uma franqueza e lucidez impressionantes:

> Mas, nossos deicristícolas, a quem eles atribuem a divindade? A um homem de nada, que não tinha nem talento, nem espírito, nem ciência, nem sagacidade, e que fora inteiramente desprezado no mundo; a quem eles a atribuem? Eu o direi? Sim, eu o direi: eles a atribuem a um louco, a um insensato, a um miserável fanático e a um infeliz patife; sim, meus caros amigos, é a um tal personagem que vossos padres, e vossos doutores e pregadores atribuem a divindade, é a um tal personagem que eles vos fazem adorar como vosso amável e divino Salvador, ele que não pôde salvar a si mesmo do suplício vergonhoso da cruz ao qual foi condenado, e onde ele miseravelmente terminou os seus dias. Pois esse Jesus Cristo, que eles vos fazem adorar como um Deus feito homem para vos salvar e para vos redimir, como eles dizem, não era, segundo o próprio retrato que fazem dele seus evangelistas e seus discípulos, senão um homem vil, um miserável fanático e um infeliz patife que foi pregado e pendurado na cruz, e que se poderia, por esse motivo, dizer que ele foi amaldiçoado por Deus e pelos homens, segundo o que está escrito nos seus próprios livros santos, onde é dito que o amaldiçoado de Deus é aquele que é pendurado na cruz, *maledictus a Deo est qui pendet in ligno* (Deuteronômio 21: 23) (Meslier, 1970, p. 391)

Um indivíduo sem nenhuma qualidade cognitiva, cultural e moral; um fanático religioso ególatra e megalomaníaco, sem a mínima consciência de si e da realidade; nem sábio, nem filósofo, sequer um homem de bom senso; um pobre diabo oriundo da ralé do mundo antigo e cuja loucura foi ridicularizada e humilhada pelo seu tempo, mas que, mesmo assim, conseguiu seduzir grande parte da humanidade ao longo dos séculos com as suas promessas e fazer da sua religião uma das mais bem-sucedidas da história da religiões: eis, em suma, a pessoa de Jesus Cristo na avaliação de Meslier com base em tudo o que este leu e pensou a respeito desse pretenso messias e deus feito homem.

Ora, sendo assim, que tipo de doutrina poderíamos esperar de uma "seita" — termo este que encontramos diversas vezes na *Memória* para definir a doutrina de Cristo — liderada por alguém tão desqualificado,

alucinado e lamentável como Cristo no diagnóstico de Meslier? Que ideias no meio desse fanatismo todo poderiam ser aproveitadas do ponto de vista da razão, do senso de realidade e da consciência dos fatos? No caso de Cristo, como separar a sua obsessão megalomaníaca de suas explicações da realidade e de suas pregações sobre como proceder na vida? Enfim, como tratar da figura de Cristo e do conteúdo de suas falas senão pela argumentação *ad hominem*, como faz Meslier? E por que seria de outra forma, já que, para Meslier, Cristo não fora um sábio, tampouco um Platão, um Montaigne ou Malebranche, sequer um homem de bom senso, e sim o seu oposto, um homem de fé, além de uma pessoa de muita extravagância e loucura? E sendo Cristo não um indivíduo de argumentos e de lucidez, e sim de ilusão, erro e impostura na sua falta de evidências sobre o que asseverava, de que outro modo ele deveria ser analisado – ele que se apresentava como a encarnação da própria verdade, portanto, como um oráculo, sempre apelando para a fé das pessoas e não para o seu bom senso – senão pelo modo *ad hominem*?

II. A *Memória*

A *Memória* de Jean Meslier é composta de um "Prefácio", estruturado em três pequenas seções, oito longas e prolixas partes, que o autor chama de "Provas", uma extensa conclusão, além de um breve adendo com uma previsão do próprio Meslier sobre a recepção negativa que ele acreditava que a sua obra teria pela posteridade. Importante dizer que Meslier nos deixou também, e em forma de manuscrito, duas cartas, as *Cartas aos curas da vizinhança*, e anotações de leitura nas margens dos seu livros, da sua pequena biblioteca, as quais foram organizadas e publicadas com o título *Anti-Fénelon*, ou *Notas contra Fénelon*, todos textos produzidos no mesmo período da sua obra mais densa e completa, a sua *Memória*, recordando, as décadas de dez e de vinte do século XVIII.[1]

[1] Em *Ateísmo e revolta: os manuscritos do padre Jean Meslier,* de 2006, originalmente uma tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo em 2004, explorei e analisei em detalhes toda a obra de Jean Meslier.

O ponto de partida da *Memória* é a tese de que todas as religiões, inclusive a religião cristã, não passariam de "erros", "ilusões" e "imposturas", ou seja, de que as religiões seriam todas falsas e vãs (Meslier, 1970, p. 39). Tal tese é explicitada logo no seu "Prefácio" e conduzirá todo o raciocínio da obra.

Na "Primeira prova" da *Memória,* além da falsidade, Meslier acrescenta à natureza da religião o fato de todas elas serem "invenções humanas", criações da imaginação dos homens, motivadas sobretudo por razões de dominação, mais precisamente, por razões políticas (Meslier, 1970, p. 43).

Na "Segunda prova", Meslier trata do fundamento da religião, constata o princípio e a causa que fariam dela uma ilusão, uma impostura, um erro, uma falsidade. E que fundamento distorcivo da realidade, que princípio de engano, que causa de ilusão, seriam esses? Resposta resoluta de Meslier: a *fé*.

E como Meslier entende a fé? Ele a define essencialmente como uma "crença cega" (Meslier, 1970, p. 79), ou seja, como uma crença não baseada em evidências, que desconsidera a razão, ignora a lógica, a experiência e os fatos. Por isso seria a fonte de todos os erros, ilusões, presunções e equívocos catastróficos das religiões. Meslier constata que a fé, por exemplo, está na base da pretensa veracidade dos milagres e do pretenso caráter divino dos textos religiosos, em especial dos Evangelhos, uma base equivocada portanto, comprometedora assim da veracidade de qualquer coisa nela fundamentada (Meslier, 1970, p. 93). Do mesmo modo, segundo Meslier, é a fé que proporciona credibilidade aos pretensos profetas e milagreiros, sedutores contra os quais o próprio Cristo alertava seus fiéis, justamente Cristo, enfatiza Meslier, que também foi um sedutor e um falso profeta e milagreiro (Meslier, 1970, p. 105). Aliás, "falso profeta" e "falso fazedor de milagres" seriam dois pleonasmos para Meslier, já que não existiriam profetas nem milagreiros verdadeiros, independentemente destes serem loucos sinceros ou patifes dissimulados.

Na "terceira prova" da *Memória* o assunto principal é a falsidade e a vanidade – e "vanidade", no vocabulário de Meslier, sempre aparece no sentido de algo vazio, sem substância ou fundamento, como o contrário da

realidade – das ditas revelações e pretensas visões divinas por parte dos fanáticos religiosos, e as consequências desastrosas para a humanidade dessas crenças baseadas na fé, que, para Meslier, é um critério de total negação do bom senso e do funcionamento da experiência, como já dissemos (Meslier, 1970, p. 201).

Na "Quarta prova", Meslier trata mais detidamente das profecias, outra aberração e embuste das religiões, argumentando no sentido de mostrar a falsidade e a vanidade de todas elas, tanto as do Antigo quanto as do Novo Testamento (Meslier, 1970, p. 243/281/330).

É na "Quinta prova" da *Memória* que encontramos a parte que mais nos interessa. Nela, o personagem Cristo, suas ideias, suas crenças acerca de si mesmo e seus pretensos feitos, ganham foco. O propósito dessa quinta parte, aliás, será demonstrar a vanidade e a falsidade da religião cristã inferidas dos "erros" da doutrina de Cristo, mais precisamente, dos seus dogmas de fé e da sua pregação moral (Meslier, 1970, p. 375). No entender de Meslier, esses erros seriam cinco.

III. Os erros metafísicos de Cristo

O primeiro erro da doutrina de Cristo destacado por Meslier nessa "Quinta prova" seria a crença na trindade do deus cristão. Sem nenhuma evidência objetiva da sua veracidade e contrariando um dos princípios mais básicos da lógica, o de que um coisa não pode ser uma e três ao mesmo tempo, a crença na trindade sustenta que o deus cristão, que seria único e absoluto, também seria ao mesmo tempo três pessoas numa só, isto é, seria deus e ao mesmo tempo pai, filho e espírito santo, não importa o que esse dogma obscuro e desnecessário, esse aparente politeísmo, signifique exatamente (Meslier, 1970, p. 376).

O segundo erro da doutrina de Cristo conforme a "Quinta prova" seria a fantasiosa crença de que Cristo seria a encarnação de uma divindade na forma de homem. Lembrando, para Meslier, isso seria impossível, dado o fato de Cristo ter sido um ser humano vil e desprezível em todos os sentidos, logo, destituído de qualquer elemento grandioso e

venerável que se espera de uma divindade (Meslier, 1970, p. 388). Meslier ressalta na "Quinta prova" que Cristo nasceu num estábulo, no meio de quadrúpedes e suas fezes, numa família pobre, de pai carpinteiro, e que durante toda a sua vida ele foi desrespeitado, zombado, perseguido e açoitado, até acabar morto miseravelmente, pendurado numa cruz, com uma coroa de espinhos para ridicularizar sua crença de que ele era o rei dos judeus. Todos esses detalhes biográficos, no julgamento de Meslier, seriam uma prova inegável do quanto Cristo foi humano, nada mais do que um ser humano, porém, um homem de nada, lamentável e infeliz.

É mais do que evidente que, além de não ser mais do que um homem, Cristo não passou, para Meslier, de um fanático religioso, de um visionário, de um louco, de um "patife", e por três vias de raciocínio: 1) pelo julgamento que a época em que Cristo viveu fez dele; 2) pelo conteúdo dos seus próprios pensamentos e discursos; 3) pela maneira como Cristo se portava e agia por onde pregava (Meslier, 1970, p. 392). E aqui temos uma digressão no interior do segundo erro assinalado pela "Quinta prova".

Começando pelo julgamento que o mundo no qual Cristo vivia fazia dele, Meslier usa os relatos dos próprios evangelistas para mostrar que Cristo não era uma pessoa benquista para a maioria dos seus contemporâneos, e que, em absoluto, ele era visto por estes como uma divindade em forma humana. Há passagens nos Evangelhos em que Cristo é expulso de cidades onde ia pregar e, na maioria delas, com muita hostilidade, como podemos ler, por exemplo, e a indicação é do próprio Meslier, em Lucas 4: 29. Segundo Meslier, com exceção dos seus fanáticos discípulos, ninguém acreditava no que Cristo pregava. Na verdade, Cristo irritava as pessoas com suas arengas extravagantes e messiânicas, por exemplo, com a sua obsessão em tentar convencer as pessoas, particularmente os judeus, de que todos deveriam comer a sua carne e beber o seu sangue para serem salvos do pecado e ganharem a vida eterna (Meslier, 1970, p. 393-394). Sua mania de se apresentar como divino e rei dos judeus levava uma parte dos seus contemporâneos à indignação e outra à gargalhada. Em suma, no entendimento de Meslier, Cristo era visto pela maioria dos seus contemporâneos como um louco e como um

fanático inconveniente, e em absoluto como uma divindade ou como um verdadeiro messias.

Francamente, como julgar um indivíduo que tinha como ocupação perambular por vilarejos e cidades anunciando para uma população sofrida que ele era a encarnação de um deus, que ele tinha o poder de conduzir para o paraíso todos aqueles sofredores que nele tivessem fé, que ele era a verdade, o caminho e o pão da vida, que um dia ele morreria, ressuscitaria e voltaria do céu na companhia de anjos para instaurar em definitivo o seu reino na Terra, sem nunca ter dado uma única evidência ou prova concreta de todas essas afirmações e promessas? Que pessoa com o mínimo de sensatez, de juízo mental e de caráter afirmaria isso de si mesmo publicamente? Quem, a não ser um demente em surto, conclamaria as pessoas para abandonarem por amor a ele seus familiares e heranças e segui-lo? (Meslier, 1970, p. 395-396). Nesse caso, qual seria a avaliação mais razoável, ainda nos dias de hoje, senão considerar tal indivíduo um fanático religioso com algum distúrbio psiquiátrio ou de caráter?

Foi assim que Meslier pensou e, valendo-se dos relatos dos próprios evangelistas, ele concluiu que Cristo foi essencialmente um "arquifanático", mais exatamente, um visionário ainda mais louco do que Dom Quixote de la Mancha, o personagem de Cervantes que combatia moinhos de vento crendo estar combatendo gigantes, o fanático mais famoso da história da literatura que Meslier conhecia (Meslier, 1970, p. 397).

Outro aspecto ressaltado por Meslier no seu esforço de racionalização, desmitificação e humanização de Cristo na "Quinta prova" da sua *Memória*, e que faria parte, no seu entender, do segundo erro da doutrina cristã — o de que Cristo seria uma divindade na sua essência —, é a maneira como o pretenso messias se expressava. O tipo de retórica mais utilizada por Cristo para seduzir e arrebanhar seus seguidores era a parábola. Contudo, as parábolas usadas por Cristo eram constituídas na sua maioria por alegorias obscuras, metáforas indecifráveis e frases ambíguas, e de acordo com Meslier, elas eram assim formuladas deliberadamente, para que ninguém pudesse entender o que ele realmente

queria dizer, e assim cativar pelo maravilhoso e pelo ininteligível o seu público de sofredores e crédulos (Meslier, 1970, p. 403).

Ora, mas se Cristo tentava por meio de sua retórica engambelar as pessoas de forma consciente, como entende Meslier, o juízo *ad hominem* sobre o líder religioso muda de figura: nesse caso, Cristo não seria mais um visionário ensandecido que acreditava no próprio delírio e sim um charlatão, isto é, alguém no pleno domínio do seu juízo, que usava a sua razão para enganar terceiros. Em outras palavras, Cristo deixaria nesse sentido de ser uma questão de saúde mental para se tornar um problema moral e político. Em termos mais técnicos e atuais, Cristo deixaria de ser um caso psiquiátrico para ser um caso de caráter e de polícia.

Louco ou apenas - nos termos de Meslier — um "patife"? Meslier não é claro quanto a esse julgamento de Cristo, ao que parece, por não ter evidências suficientes para decidir se as extravagâncias de Cristo seriam produto da sua demência ou do seu caráter, ou simplesmente por não ver relevância nessa distinção. Meslier limita-se a sugerir que, independentemente da sua causa ser patológica ou moral, as falas de Cristo sobre si mesmo e sobre os seus poderes sempre foram falsas e ridículas.

Em suma, na "Quinta prova" da sua *Memória*, Meslier faz uma junção das passagens da vida de Cristo, narradas sobretudo pelos evangelistas – os quais ele considerava, além de pessoas absolutamente ignorantes e sem inteligência, "gente da escória do povo" (Meslier, 1970, p. 99) –, para mostrá-las como evidências e usá-las como argumentos bastante razoáveis no sentido de provar que o criador da "seita" cristã não passou de um fanático, de um louco, de um visionário, de um megalomaníaco, portanto, de um personagem sem nada de sobrenatural ou divino, de um ser humano sem nenhuma credibilidade aos olhos do bom senso e da realidade. Meslier recorre ainda às narrações de historiadores antigos, como as do romano Tácito, por exemplo, para destacar os desdobramentos das pregações de Cristo, em particular, a formação da religião cristã, a qual, segundo Meslier, desde os seus primórdios, já se manifestou como um "vil e desprezível fanatismo" (Meslier, 1970, p. 415).

Para não nos perdermos nessas digressões, retornemos agora aos cinco erros da doutrina cristã anunciados por Meslier no início da "Quinta prova". Nessa linha de absurdos e de fanatismo da religião cristã, outro dos seus dogmas criticado ostensivamente por Meslier pela sua absoluta falta de evidência, de fundamento no real e pelo seu absurdo e ridículo, será a crença e o ritual da eucaristia, quando um pedaço de massa de farinha, a hóstia, transforma-se no corpo e no sangue de uma divindade após algumas palavras sem sentido e mágicas serem proferidas por um sacerdote. Este, a propósito, seria o terceiro erro do cristianismo na explicação de Meslier.

Além de fantasiosa, a eucaristia seria uma forma de idolatria, na prática, um culto a um deus de massa de farinha, portanto, uma idolatria, em sua essência, nada diferente das idolatrias dos pagãos por seus ídolos de pedra, bronze, ouro ou madeira. Assim sendo, as censuras dos cristãos às idolatrias dos pagãos de nada valeriam (Meslier, 1970, p. 420). A única diferença talvez estaria no ridículo, afinal, cultuar um pedaço de farinha seria, de fato, muito estranho, mais estranho do que um culto a um ídolo de bronze ou ouro, os quais, pelo menos, segundo Meslier, jamais seriam comidos por ratos nem expelidos pelo nosso intestino (Meslier, 1970, p. 424).

O quarto erro doutrinário da religião cristã, na avaliação de Meslier, ressaltado ainda no interior da "Quinta prova" da *Memória*, seria a crença no pecado original e na veracidade do mito de Adão e Eva (Meslier, 1970, p. 455). Eis outro dogma da religião cristã criticado por Meslier pelo seu caráter extremamente absurdo, inverossímil, além de pueril, ridículo e vexatório. "Ridículo", aliás, na acepção mesma de provocar riso, é um termo muito utilizado por Meslier ao longo da sua argumentação na sua *Memória*, sobretudo ao aludir à fábula de Adão e Eva. Analisemos: um deus eterno, que nunca fora criado, cria o mundo em seis dias; na sequência, ele cria o ser humano, primeiramente o homem e depois a mulher; o homem é criado por esse deus a partir do barro, e a mulher, da costela desse homem criado do barro. Ora, francamente, como um adulto de mínimo bom senso poderia acreditar na veracidade dessa narração? Mas a fábula continua: esse casal vive então num paraíso, até o momento em que

contraria e melindra esse deus todo-poderoso; ferido em sua vaidade, esse deus, de maneira inadvertida, resolve se vingar, e o faz de uma maneira muito desproporcional, cruel e injustiça. O motivo da vingança: o fato do casal ter mordido uma fruta oferecida por uma serpente falante, fruta esta proibida por esse deus melindroso e vingativo. Enfurecido, esse deus expulsa o casal do paraíso e condena ao sofrimento toda uma humanidade que ainda nem existia, logo, que não tinha nenhuma responsabilidade pela atitude do casal banido. Contudo, muito tempo depois, esse deus implacável, talvez arrependido da injustiça e do absurdo que cometeu, enviou ao mundo um messias, que seria ele próprio, só que na forma humana, para salvar com a sua própria morte uma humanidade condenada inocentemente e injustamente por um ato de terceiros. Apesar de absurdo, cruel, injusto, fantasioso e ridículo, estapafúrdio em todos os sentidos, mesmo pela interpretação "espiritual, alegórica e mística" do Antigo Testamento criticada por Meslier na "Quarta prova" (Meslier, 1970, p. 330), esse mito do pecado original, inacreditavelmente, ainda é levado a sério por bilhões de pessoas no mundo, e é um dos pilares do significado do cristiansimo, pois sem a veracidade do pecado original não haveria a necessidade do surgimento de Cristo.

Por fim, o quinto erro doutrinário da religião cristã conforme Meslier na "Quinta prova" da sua *Memória*: a propagação da ridícula crença de que os homens, com seus "pecados", seriam capazes de injuriar e ofender a um deus todo-poderoso, e da crença, não menos ridícula, que esse deus todo-poderoso ofendido se vingaria desses tais pecados infligindo a esses pecadores sofrimentos eternos (Meslier, 1970, p. 459). Trata-se, para Meslier, de mais uma fantasia, de outro dogma terrível da seita cristã, desprovido de evidência, fundamentação e correspondência na realidade, e que buscará mais uma vez na fé, que é para Meslier um princípio de erro e ilusão, uma sustentação vã.

IV. Os erros morais e políticos de Cristo

Uma vez expostos e analisados os cinco erros doutrinários da religião cristã, Meslier finaliza a "Quinta prova" da *Memória* com uma crítica de outro tipo ainda à religião cristã. Depois de refutar e de ridicularizar os princípios imaginários, os fundamentos fantasiosos e os dogmas da doutrina geral da religião cristã, de certo modo, da sua metafísica, Meslier volta-se agora para uma crítica aos preceitos da sua moral. Meslier chama a atenção para o que seriam, no seu entendimento, os "três principais erros da moral cristã" (Meslier, 1970, p. 498). Vamos a eles.

O primeiro erro de natureza moral da doutrina cristã seria a sua concepção de virtude, a qual enaltece o sofrimento, a pobreza e a renúncia de si mesmo, a ponto de exigir do indivíduo que ele se sacrifique pelo seu próximo e que ainda tenha de amar o seu inimigo (Meslier, 1970, p. 498). Para Meslier, trata-se de uma concepção de virtude totalmente contrária à razão e à natureza humana, uma vez que o racional e o natural seria uma concepção de virtude que enaltecesse a alegria, o prazer e as condições materiais mínimas para uma vida digna e de bem-estar.

Já o segundo erro dessa moral consistiria em considerar como vícios e condenar como crimes nossos desejos, sentimentos, pensamentos e ações derivados das necessidades do nosso corpo, ou seja, em censurar o que há de mais natural e vital no ser humano. Trata-se aqui, sobretudo, da questão dos afetos e da sexualidade. A moral sexual cristã, critica Meslier, é muito austera com as manifestações naturais do corpo, muito pudica, casta e repressora com os desejos e com as nossas necessidades de satisfação e prazer. Meslier, na verdade, é um hedonista, logo, essa sua crítica à moral cristã é feita pela perspectiva de alguém que vê no gozo calculado e moderado do prazer um caminho não só para uma boa vida, mas também para uma vida virtuosa, a qual, para um hedonista, confunde-se com uma vida feliz, e esta, por sua vez, significa uma vida em que os prazeres devem ser em maior quantidade e qualidade do que as dores (Meslier, 1970, p. 499). Nesse sentido, a moral cristã seria contrária à

razão e às inclinações básicas e vitais da natureza humana, portanto, uma moral falsa e errada, com efeitos nefastos para quem a pratica.

Por fim, o terceiro erro da moral cristã destacado na "Quinta prova" da *Memória*: pregar máximas contrárias à justiça e à equidade natural, máximas que, na prática, acabam favorecendo os maus e a opressão contra os fracos e os bons. Uma dessas máximas seria a de que deveríamos amar os nossos inimigos, por conseguinte, que deveríamos fazer o bem para quem nos faz mal; outra, a máxima de que não devemos resistir às maldades feitas contra nós, aceitando-as resignadamente; também a máxima de não querer se vingar quando agredido e injustiçado, inclusive, oferecer a outra face para que quem cometeu a injustiça contra nós possa repetir o feito (Meslier, 1970, p. 500).

Ora, temos aqui outra pregação contrária ao bom senso e à nossa natureza humana. O razoável seria, pondera Meslier, que o mal seja odiado, e não amado, e o natural, que preservemos a nossa dignidade, integridade e sobrevivência, agredindo, se necessário, quem as ameace. Isso expandido para o plano social significaria que os camponeses oprimidos, humilhados e submetidos à miséria pela nobreza e pelo clero na França de Meslier deveriam não apenas não se conformar com essa realidade, como, por amor à justiça, tentar transformá-la, sobretudo no sentido da promoção da igualdade, do bem-estar e da paz. Sendo mais preciso, essas máximas de sacrifício, resignação e conformismo, segundo o próprio Meslier, acabariam, em última instância, inviabilizando a formação do bom governo, isto é, do governo comprometido com a realização da justiça, da paz e do bem comum (Meslier, 1970, p. 509).

E chegamos finalmente à "Sexta prova" da *Memória*, o último momento da obra dedicado a Cristo e aos erros e absurdos da sua doutrina. Nas duas provas subsequentes, Cristo e os frutos do seu fanatismo dão lugar a uma reflexão mais abstrata, mais ontológica e cosmológica poderíamos dizer. Na "Sétima prova" temos a refutação de Meslier à existência dos deuses, ou seja, a exposição do seu ateísmo, e, na "Oitava prova", o debate, com desfecho materialista, sobre a natureza da alma.

Na "Sexta prova" temos as opiniões de Meslier sobre os desdobramentos políticos práticos dos erros doutrinários de Cristo, em particular dos seus preceitos morais. Para Meslier, a falsidade e a vanidade da religião cristã foram usadas inescrupulosamente pelos poderosos no decorrer da história para legitimar dominações, hierarquias, privilégios, explorações e, sobretudo, tiranias. Isso significa que os dogmas, as ilusões e os embustes da religião cristã autorizaram e justificaram historicamente, por meio das suas manipulações, os abusos mais atrozes dos poderosos contra os desvalidos (Meslier, 1971, p. 15). Meslier destaca vários desses abusos, porém, separa-os em duas categorias: os abusos mais gerais, por assim dizer, e os abusos mais específicos. Os abusos mais gerais e principais seriam três.

Primeiro abuso geral: autorizar e legitimar a enorme desproporção das condições materiais entre os homens, ou seja, promover uma violenta desigualdade de riquezas e de poder nas sociedades, violando assim um princípio natural fundamental: a igualdade entre os homens. Para Meslier, os homens seriam iguais do ponto de vista da natureza no que concerne aos seus direitos mais fundamentais, como lemos claramente na seguinte passagem da "Sexta prova":

> Todos os homens são iguais por natureza, todos eles têm igualmente direito de viver e de andar sobre a terra, igualmente direito de nela gozar da sua liberdade natural e de ter parte dos bens da terra, nela trabalhando utilmente uns e outros para terem as coisas necessárias ou úteis para a vida (Meslier, 1971, p. 17)

Segundo abuso geral: a falsidade e a vanidade da religião cristã autorizaram e legitimaram a formação e consolidação de uma casta social privilegiada, e também absolutamente ociosa, inútil e parasitária. Esta classe seria o clero. "Vagabundos", na definição de Meslier, padres, bispos, freiras, monges e papas existiriam apenas para enganar, manipular, roubar, pilhar e oprimir os mais pobres e ingênuos (Meslier, 1971, p. 29). Basta lembrar nesse sentido a frase atribuída a dois papas corruptos, Leão

X e Bonifácio VIII, citada por Meslier no "Prefácio" da *Memória*: "Ah! Estamos ricos por causa dessa fábula de Cristo!" (Meslier, 1970, p. 28).

Terceiro abuso geral: a falsidade e a vanidade da religião cristã, manipuladas por ambiciosos sem escrúpulos, forneceram justificativas para que a terra, que seria um bem coletivo por natureza, fosse explorada de maneira privada ao longo do tempo, causando assim o surgimento de muita injustiça e miséria (Meslier, 1971, p. 60).

Já entre os abusos específicos derivados da falsidade e da vanidade da religião cristã elencados por Meslier, vale a menção a um desses abusos em especial: nos termos de Meslier, o "abuso referente à indissolubilidade dos casamentos" (Meslier 1971, p. 71-73). E por que seria este um abuso?

Essencialmente porque esse tipo de casamento vincula os cônjuges a um compromisso de convivência até à morte de ambos, independentemente do que aconteça com os seus afetos durante o processo. Ocorre que os sentimentos dos cônjuges podem mudar ao longo do tempo, e o que era amor no início do compromisso pode se transformar em ódio, tornando a convivência do casal insuportável. Além dos próprios cônjuges, os seus filhos poderão ser as vítimas principais dessa convenção caso o casamento fracasse, uma vez que serão obrigados a viver num lar sem amor, respeito, nem paz. Meslier, portanto, ainda sob o Antigo Regime, mesmo que em segredo, já era favorável ao divórcio, e em nome da felicidade dos cônjuges e, sobretudo, do bem-estar das crianças.

Ora, depois desse inventário de absurdos, constrangimentos e maldades em torno da religião cristã, não haveria nada de aproveitável e edificante para Meslier nas megalomanias, nas peripécias e no fanatismo de Cristo?

V. Cristo comunista

Meslier não é só divergência, desqualificação e indignação quando analisa as falas e a prática de Jesus Cristo. Fanatismo, loucura e ridículos à parte, logo no "Prefácio" da *Memória* Meslier mostra ter afinidade ao menos com um aspecto central da moral cristã: com a compaixão pelo

sofrimento dos miseráveis e com os desdobramentos desse sentimento e valor. Refletindo sobre a sua própria conduta e sobre suas responsabilidades de cura do baixo clero num cotidiano de muita carência e opressão, Meslier conclui que ele sempre fora sensível aos sofrimentos dos seus paroquianos mais necessitados, e nesse sentido ele se aproxima moralmente do que propunha Cristo:

> Eu teria certamente sempre muito mais prazer em dar do que em receber se eu tivesse tido os meios para seguir essa minha inclinação, e, dando, eu teria, com prazer, sempre mais consideração pelos pobres do que pelos ricos, conforme esta máxima do Cristo, que dizia (no relato de São Paulo, *Atos* 20: 35) que vale mais dar do que receber, *beatius est magis dare quam accipere*, como também segundo esta opinião do próprio Cristo, que recomendava àqueles que faziam festins, para convidar não os ricos, que têm a possibilidade de restituir na mesma moeda, mas os pobres, que não têm nenhuma condição de restituir nada (Lucas 14: 13) (Meslier, 1970, p. 29)

No capítulo 51 da "Sexta parte" da *Memória*, por exemplo, Meslier imagina uma convivência em que essa máxima de Cristo – o de que é melhor dar do que receber – não seria necessária: se todos os homens possuíssem e desfrutassem igualmente dos bens produzidos pela vida coletiva, certamente não haveria miseráveis e infelizes no mundo (Meslier, 1971, p. 74). Acontece que, para Meslier, a terra é de todos os seres humanos igualmente, e por meio da exploração comum dessa terra, pelo trabalho honesto de cada um, haveria abundância, saciedade e tranquilidade para todos. Teríamos assim, finalmente, uma "comunidade bem regrada" (Meslier, 1971, p. 75), pois, por um lado, garantiria a todos o suficiente para se alimentar, vestir, morar, aquecer-se e se realizar, e, por outro, como consequência, ninguém teria a necessidade de furtar, fraudar ou roubar para garantir a sua sobrevivência, tampouco motivos mesquinhos para disputas judiciais por bens, nem mesmo estímulos para

se ter inveja, já que todos seriam iguais na produção, posse e no gozo desses bens. E o exemplo concreto dado por Meslier dessa "comunidade bem regrada" é, curiosamente, a comunidade dos primeiros cristãos (Meslier, 1971, p. 86-87).

Explica Meslier que, para os primeiros cristãos, a vida em comum, mais precisamente em comunhão, era apresentada como a melhor forma de vida, no sentido de uma vida mais justa e mais feliz. Nessa comunhão, todos os homens se viam e se tratavam como irmãos e como iguais entre eles, tudo era entendido como comum e compartilhado, nada havia de particular. Como consequência, relata Meslier, não havia pobres nem ricos nas comunidades dos primeiros cristãos. Mais: os que tinham terras, casas e heranças eram obrigados a vendê-las para fazer parte dessa comunidade, e o dinheiro da venda desses bens particulares era distribuído entre os membros da comunidade conforme as suas necessidades. Resumindo, a organização da vida econômica e social dos primeiros cristãos, na interpretação de Meslier, foi *comunista*, organização esta aprovada e admirada pelo nosso autor como um caso concreto, portanto, exequível. Meslier lamentou inclusive que ela tenha se desfeito ao longo do tempo, sobrevivendo apenas como exceção em algumas ordens monásticas (Meslier, 1971, p. 89). Compaixão, igualdade e comunismo seriam portanto os pontos de convergência entre Meslier e Cristo.

VI. O Cristo de Meslier hoje

A premissa fundamental de Meslier explicitada logo no "Prefácio" da sua *Memória* é que "todas as religiões são apenas erros, ilusões e imposturas" (Meslier, 1970, p. 39). Tal premissa se aprimora na "Primeira prova", onde lemos que todas as religiões seriam apenas "invenções humanas", por isso seriam todas falsas e vãs. Por conseguinte, líderes religiosos como Numa, Zoroastro, Licurgo, Moisés, Maomé e Cristo não passariam de meros inventores de religiões e de sedutores bem-sucedidos, de certo modo, nessas suas invenções (Meslier, 1970, p. 43). Meslier refere-se a Cristo em particular como "o chefe da seita e da religião cristã"

(Meslier, 1970, p. 47). Em suma, não haveria nesses personagens nada de sobrenatural e divino, eles seriam apenas humanos com suas peculiaridades e talentos e em suas circunstâncias. Se eles existiram de fato, mentiram, iludiram e enganaram pessoas. Se foram fanáticos ensandecidos, ou seja, se acreditavam piamente no que pregavam e na imagem que tinham de si mesmos, eles engambelaram não só os seus seguidores, mas também a si mesmos, uma engambelação dupla portanto, só de vítimas. Por outro lado, se foram embusteiros, ou seja, se não acreditavam no que pregavam e ainda se divertiam e tiravam proveito da imagem que faziam de si mesmos, enganando e iludindo de má-fé terceiros, teríamos um só lado de vítimas, os seus fiéis. De todo modo, loucura ou embuste, doença ou canalhice, as religiões seriam falsas, todas elas, pois suas explicações carecem de realidade, verdade e razão. Por isso seus pregadores sempre apelaram e abusaram da fé, um tipo de crença, aliás, que deveria ser desvalorizado e combatido com mais empenho como critério e princípio metodológico de explicação da realidade por quem pensa de modo crítico e cientificamente, sobretudo no nosso mundo contemporâneo.

Nesse sentido, na prática, não faria a mínima diferença para Meslier Cristo ter sido um fanático insano ou um embusteiro inescrupuloso, um caso de psiquiatria ou um caso de caráter, já que a religião seria falsa e vã em ambas e em quaisquer situações, fantasiosa, mítica e mentirosa por natureza. Portanto, aos olhos da mais crítica, rigorosa e científica razão contemporânea, da razão mais anti-fé dos nossos dias, o que haveria de refutável e superado na definição e descrição da pessoa de Cristo feitas por Meslier, essencialmente como um fanático religioso megalomaníaco, um inventor de religião que apelou e abusou da fé dos miseráveis, e que viveu o seu fanatismo até as últimas consequências, isto é, até ser torturado e pendurado numa cruz? Assim sendo, como levar esse personagem a sério, e mais ainda o conteúdo das suas pregações, em pleno século XXI, num Ocidente em que o pensamento crítico, a ciência e a tecnologia estão por todos os lados?

Fazer de Cristo e de similares como Moisés e Maomé personagens de caráter e função terapêuticas, de expedientes imaginários para tentar amenizar o sofrimento psíquico das pessoas diante das hostilidades da realidade e para organizar suas vidas, como ocorre na prática religiosa, isso é um direito de qualquer um numa sociedade democrática. O preceito democrático da tolerância permite aos indivíduos optarem pela ilusão e pela mentira para si mesmos caso estas lhes sejam úteis para poderem encarar o cotidiano quando este se fizer insuportável. Contudo, quando o assunto é a explicação do funcionamento da realidade, o pensamento crítico e científico precisa se impor pelos seus melhores argumentos e, sobretudo, pelas suas melhores evidências, para lembrar as religiões de que o campo de atuação destas, definitivamente, não deve ser o do conhecimento e sim o do consolo e da terapia, ou melhor, o da ilusão e do encantamento.

Ao pensar como um cientista, na medida em que priorizou o uso crítico da razão, mesmo que dentro dos limites do seu contexto, Meslier colocou Cristo no seu devido lugar como questão e objeto investigativo. O pensamento crítico e científico de hoje deveria valorizar essa postura intelectual do padre ateu e assim fazer avançar o projeto ocidental por trás dela, muitas vezes esquecido e acovardado: o de promover o triunfo da razão e da verdade na sua velha luta contra o mito e a mentira, e desse modo fazer a consciência humana sair da sua infância e tornar-se definitivamente adulta.

Bibliografia

MESLIER, Jean. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Anthropos, Tome I, 1970.

_____. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Anthropos, Tome II, 1971.

_____. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Anthropos, Tome III, 1972.

PIVA, Paulo Jonas de Lima. *Ateísmo e revolta: os manuscritos do padre Jean Meslier*. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.


24