

# RESGATE

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE CULTURA

Ano 2009  
número 18

Memória, ciência e arte: complexidade e ambivalência



ARTE  
Escrita  
EDITORIA



## *Memória, ciência e arte: complexidade e ambivalência*

O presente número da revista *Resgate* traz para o leitor um conjunto de artigos que tratam das relações complexas entre memória, ciência e arte. Embora abordando objetos e experiências diversas, os textos que compõem esta edição estabelecem entre si, em determinados momentos, conexões sutis relativas a pressupostos conceituais ou a modos de abordagem dos temas escolhidos. Os trabalhos de Lúcia Santaella e Paula Sibília analisam os efeitos ou desdobramentos ambivalentes da articulação entre memória e tecnociência no mundo contemporâneo. Apoiada no pressuposto de que a linguagem é produzida historicamente por meios e técnicas específicas, Santaella explica de que modo a memória se constitui a partir de uma rede de conexões entre fala, ciência e tecnologia. O homem, diz a autora, está inscrito numa teia de signos e linguagens produzida e reproduzida por ele próprio em condições determinadas. Denominado semiosfera ou noosfera, esse 'reino dos signos' encontra-se em constante expansão, ultrapassando, em certos momentos, os limites do próprio corpo humano. Ao criar técnicas e tecnologias voltadas para a produção e reprodução de imagens e sons, o homem inventou mecanismos e suportes que propiciam a extensão da memória para além dos limites do corpo, dando longevidade a ela, uma vez que a capacidade de armazenamento do cérebro humano é precária e efêmera. O desenvolvimento recente das novas tecnologias de comunicação, apoiadas em suportes digitais, vem impulsionando esse crescimento de for-

ma exponencial. A reprodução maquínica de estruturas cognitivas semelhantes às do cérebro humano permite gerar computadores capazes de processar informações, armazenar bancos de dados e estabelecer redes de memória e sentimentos. A articulação entre revolução tecnológica e globalização produz um novo ecossistema de signos e linguagens com alcance planetário. Ao final do texto, a autora evita, com muita habilidade, posicionamentos estanques ou unilaterais diante desse contexto.

O texto de Paula Sibília também enfoca a relação entre memória e ciência, mas de outro ângulo. A autora analisa o advento de técnicas e medicamentos produzidos pela neurociência capazes de gerenciar lembranças e esquecimentos. O impacto de tais procedimentos pode produzir efeitos imprevisíveis sobre a subjetividade. Se a memória é, de acordo com a acepção moderna de sujeito, um elemento constitutivo da consciência individual e, portanto, da identidade pessoal, a administração da memória a partir do emprego de medicamentos poderá levar à ruptura com esse paradigma. A tecnologia poderá interferir nos mecanismos de fixação e reconfiguração das lembranças, permitindo que as pessoas escolham recordações agradáveis a serem preservadas, ou no esquecimento de certas experiências incômodas, geradores de angústia e ansiedade. Os textos de Márcia Fantinatti, Maria Isabel Leite e Cintia Campolina de Onofre abordam temas muitos distintos, mas mesmo assim é possível reconhecer afinidades entre eles. De certo modo, o que os aproxima é o

fato de que as autoras procuram verificar de que modo ações racionais de agentes ligados a determinadas instituições culturais produzem efeitos no plano da recepção por parte do público. Fantinatti, ao estudar a produção discursiva da Rede Globo de Televisão em coberturas de eventos políticos que marcaram o processo de redemocratização do Brasil, revela inúmeros procedimentos de agentes da emissora destinados a fragmentar, obscurecer ou omitir aspectos relativos aos acontecimentos. Tais ações implicaram na atribuição de determinados sentidos ao processo político daquele período, o que refletia posições claramente governistas da empresa, para não dizer ideológicas. A pesquisadora Maria Isabel Leite observa em seu texto o funcionamento do *V & A Museum of Childhood* (Museu da Infância de Londres), mostrando que tanto a organização espacial como a seleção e a disposição de objetos, obras e coleções revelam preocupações da instituição com a inclusão, a acessibilidade e a eficácia dos processos educativos. Cíntia Campolina de Onofre, ao analisar as trilhas sonoras de filmes produzidos pela Companhia Vera Cruz nos anos de 1950 no Brasil, demonstra em que medida a música no cinema se articula à linguagem fílmica, tornando-se elemento constitutivo de uma narrativa específica, o audiovisual. Desse modo, ela deixa de ser percebida enquanto linguagem autônoma.

Por fim, os artigos de Gabriel Rezende e Yara Reis abordam questões ligadas à relação entre razão, ciência e arte. Embora por caminhos distintos, esses trabalhos nos permitem compreender de que forma a articulação entre esses três elementos pode se constituir na base de ordens simbólicas que, muitas vezes, são instrumentalizadas no exercício do poder. Apoiado na tese de Max Weber sobre a racionalização da música,

Gabriel Rezende demonstra que a notação musical, um dos aspectos centrais desse processo, implicou em rupturas com a oralidade e as narrativas tradicionais. Em determinados momentos, a adoção dessa prática se constituiu em formas sutis de dominação.

A arquiteta Yara Reis, a partir de pesquisa sobre a produção arquitetônica e urbanística em Belém do Pará da segunda metade do século XVIII, período que corresponde à administração de Marquês de Pombal, demonstra que o empreendimento colonizador da época refletia a existência de um planejamento urbano associado à política de controle e dominação. Trata-se de uma prática de base científica e orientada por objetivos estratégicos, o que se revela, em certos aspectos, na atuação de engenheiros militares que contribuíram para a definição de projetos urbanísticos. Ao mesmo tempo, traços de uma arquitetura monumental são marcantes em construções residenciais da época, sendo que algumas dessas edificações apresentavam comunicação com igrejas e capelas, criando intersecções entre espaços domésticos e religiosos. Talvez isso reflita um dos aspectos da dominação tradicionalista no Brasil, isto é, a promiscuidade entre público e privado.

Os textos (conferências e artigos) que compõem este número da revista *Resgate* são parte das reflexões apresentadas durante o V Seminário "Memória, Ciência e Arte: Razão e Sensibilidade na Produção do Conhecimento", promovido em 2007 pelo CMU em parceria com a Faculdade de Educação da Unicamp. Uma primeira mostra desse material integra a *Resgate* que antecede a presente edição.

*José Roberto Zan*  
Diretor do C.R.U.-Unicamp

Tema:

*Memória, Ciência, Arte e Tecnologia*

Novas figuras da razão  
em consonância com a sensibilidade

LÚCIA SANTAELLA

Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP)

Para discutir o tema proposto, parto de pressupostos pós-estruturalistas na linha de Derrida e de pressupostos semióticos na linha de C. S. Peirce, segundo os quais a linguagem está no cerne da consciência. Não há consciência nem quaisquer de seus atributos – subjetividade, memória, expectativa, sentimento, tempo, diálogo – sem a linguagem, assim como, sem a linguagem, não haveria ciência e tecnologia, pois estas são, pelo menos em princípio, prolongamentos da capacidade humana de falar. Parece estar certa a *Bíblia* ao afirmar que, no princípio, era o verbo.

Para não criarmos, com esse *parti pris* da linguagem, o equívoco de colocá-la em um novo lugar da condição transcendental, é preciso lembrar com Walter Benjamin que toda linguagem, inclusive a fala, é produzida por meios e técnicas e numa historicidade que lhe é própria. Só assim é possível estabelecer as necessárias ligações entre a fala, a ciência e a tecnologia pelo fio tramado da memória, justamente o que pretendo desenvolver neste artigo, na continuidade de ideias com as quais venho trabalhando desde os anos 1980. Já na publicação da primeira edição do meu primeiro livro (SANTAELLA, 1980 [1996a], ver também 1996b, 2003) afirmava que as linguagens, que também chamo de signos, são “espaços produtivos, práticas vitais, relações que confrontam agentes coletivos, mediadas por meios materiais e inseridas num processo de produção específico e relativamente autônomo: a produção cultural”.

Uma das especificidades do humano está provavelmente no fato de que, sem deixar de ser parte da biosfera, graças ao crescimento do neocortex e de sua capacidade simbó-

lica, o ser humano foi capaz de criar, inseparável da biosfera, um novo reino, o reino dos signos e das linguagens, ou melhor, uma noosfera que também é chamada de semiosfera pelo semiótico russo Yuri Lotman. A hipótese com a qual venho trabalhando há algum tempo é a de que esse reino dos signos, de circulação de mensagens, está em processo contínuo de crescimento e expansão. Não podendo parar de crescer e não podendo mais crescer na caixa craniana, o cérebro vem se expandindo para fora do corpo humano nas linguagens que crescem na medida mesma em que crescem os seus meios de produção, reprodução, difusão e recepção. As tecnologias da comunicação, atualmente na sua fase digital e cujo desenvolvimento exponencial vem nos preocupando, devem estar muito provavelmente inseridas na linha de continuidade da expansão semiosférica, como tratarei de demonstrar no que se segue.

### **1. A FRAGILIDADE DO CÉREBRO INDIVIDUAL PARA A MEMÓRIA DA ESPÉCIE**

Na perspectiva acima delineada, a análise de todo e qualquer processo de linguagem implica o exame de pelo menos quatro fatores: seu meio de produção, seu meio de armazenamento ou memória, seu meio de transmissão ou difusão e seu meio de recepção. Vejamos, portanto, como se comportam esses quatro fatores na mais primordial dentre todas as linguagens, a fala, da qual todas as outras são derivadas. Antes de tudo, há uma fonte geradora da linguagem, localizada no cérebro (meio de produção e meio de armazenamento), onde também estão armazenadas as regras codificadoras da fala, regras estas intimamente vinculadas ao tipo de canal veiculador da fala, o aparelho fonador (meio de transmissão). A estratégia evolutiva humana aproveitou-se de vários órgãos funcionais da respiração, sucção e degustação, agregando-lhes a função articulatória da fala. Um outro canal receptor, também alocado no corpo e ligado ao cérebro, o ouvido (meio de recepção), exerce a função decodificadora dos padrões sonoros que, ao serem remetidos ao cérebro, onde estão armazenadas as leis de codificação dos sons, produzem a significação.

Inseparável da gesticulação, dos movimentos da face e do corpo, a fala é autossuficiente no sentido de que, para ser produzida, não precisa de nada fora do próprio corpo. Não obstante essa autossuficiência, há no seu processo uma fragilidade. Se, de um lado o cérebro é um fantástico meio de produção, como meio de armazenamento ou memória ele é precário porque é mortal. Quando um indivíduo morre, tudo que foi armazenado em seu cérebro, sua memória inteira, morre com ele. Como poderiam as culturas humanas preservar seu acervo de saber e de conquistas, como poderia a espécie

evoluir se sofria dessa fragilidade na sua raiz? Como já disse mais de uma vez (1996b: 187; 1996c: 43), “era preciso encontrar formas de tradução do audível em visível para que o perene pudesse se vingar da perversidade do perecível”. É essa busca pela perenidade dos signos, como uma espécie de compensação contra a mortalidade, contra a provisoriedade da vida, que parece ter estado, desde sempre, norteando a crescente expansão dos meios de produção de linguagem.

## 2. A EXTRASSOMATIZAÇÃO DO CÉREBRO E DA MEMÓRIA

As primeiras formas de desenho, nas pedras e nas grutas, e todas as formas de escritura, pictográficas, ideográficas e alfabéticas, deram início ao processo gradativo e crescente de extrassomatização, de extrojeção para fora do corpo, da função armazenadora do cérebro, isto é, da memória. Não foram poucas nem triviais as consequências do aparecimento dos primeiros meios extrassomáticos de preservação da memória humana. Entre elas, deu-se início à intensificação da funcionalidade e especialização da visão humana, que hoje culmina no que vem sendo chamado de tecnovisão. No princípio timidamente, agora exacerbadamente, o planeta começou a ser povoado de imagens bi e tridimensionais e de escritas que não são outra coisa senão um certo tipo de imagem. Ora, quando passam para fora do cérebro, as imagens precisam de suportes externos nos quais devem encarnar-se para durar. No caso das imagens bidimensionais – em pedra, osso, metal, parede, placa de argila, madeira, couro, papiro, tecido, papel, tela eletrônica – a progressão que vai da pedra ao tecido, papel e tela eletrônica indica a passagem crescente do suporte fixo, preso ao solo, para o suporte transportável.

Como extensão da memória, a produção das imagens fora do corpo provoca necessárias modificações também nos meios de transmissão e de recepção. Assim, a mão, ligada a habilidades motoras do corpo, passa a desempenhar o papel de mediadora entre as faculdades cognitivas e imaginativas do cérebro e um certo suporte exterior, no qual as imagens devem ficar armazenadas. Para realizar tal função, a mão necessita de instrumentos capazes de realizar as inscrições nos suportes. Esses instrumentos podem ser dos mais diversos tipos – lápis, pincel, cinzel, tinta, teclado ou *mouse*, mas são sempre prolongamentos da mão. Desse modo, mão e instrumentos passam a funcionar como meios de produção, extensores do cérebro, deixando no mundo externo marcas da capacidade simbólica humana, memória destinada a ter uma duração que a evanescência inelutável da fala não pode alcançar. O canal ou meio de transmissão que, na fala, estava no corpo, desloca-se agora para o suporte externo, enquanto o olho, como órgão

codificador e decodificador, e o olhar, como definidor da intencionalidade e finalidade da visão (AUMONT, 1993), passam a exercer a função de meios de recepção.

Crescendo no mundo exterior os signos, tais como esculturas, desenhos, pintura, linguagem escrita, armazenados em suportes específicos, isto é, quadros e livros, começaram a exigir o surgimento de meios de conservação. Armazenagem e conservação caminham necessariamente juntas. Apareceram assim os templos, as bibliotecas e museus. Índice maior da tendência à proliferação crescente a que os signos estão fadados, entretanto, seria aquele da invenção da prensa tipográfica inaugural do que McLuhan veio a chamar de *Galáxia de Gutenberg* (1971). O meio de produção passa aí a ser, em si mesmo, um meio de reprodução, permitindo que, a partir de uma única matriz, uma infinidade de cópias sejam produzidas. No livro está o embrião da cultura de massas que explodiria mais tarde com o jornal. Embora estenda a recepção de mensagens para um público cada vez maior, os meios de massa não tiraram das elites econômicas e políticas a detenção dos meios de produção de linguagem.

O mesmo princípio da prensa tipográfica está na base da gravura cuja matriz funciona como multiplicadora de cópias. Análise similar cabe também para a música, pois o advento das notações, da escritura musical e, mais tarde, das gravações sonoras, veio livrar a memória somática de um excesso de sobrecarga como meio de armazenamento das potencialmente infinitas variações das composições musicais.

O grande salto de transformação viria, no entanto, com a passagem do mundo artesanal para o mundo industrial-mecânico, quando apareceram as primeiras máquinas rudimentarmente inteligentes, capazes elas mesmas de produzirem linguagem, a primeira dentre elas a câmera fotográfica, inaugural das gerações subsequentes dos meios de produção mais propriamente tecnológicos. Há tecnologia onde quer que um dispositivo, aparelho ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidades técnicas específicas.

Na escrita e na gravura tem-se apenas a automatização reprodutiva, pois nelas o meio de armazenamento, extensivo da memória cerebral, tem uma natureza reprodutora que cumpre a função de intensificar a circulação dos signos. Se antes os sujeitos receptores tinham que se locomover até onde os signos estavam, com a reprodução os signos e as mensagens passaram a ir ao encontro de seus receptores. Além de compartilhar essa propriedade dos meios reprodutores, a fotografia introduziu uma novidade, a de ter dado início ao surgimento de máquinas dotadas de um certo nível de inteligência, de modo que não é apenas a função memória do cérebro que essas máquinas extrojetam, mas também

um relativo fator de inteligência produtora, copiada das faculdades cerebrais.

Para os que conhecem a história da fotografia desde a *câmera obscura*, não é difícil reconhecer que a câmera fotográfica introjetou, materializou em uma máquina, o que o desenvolvimento da ciência, desde a Renascença, nos fez conhecer sobre o funcionamento do olho e sobre a fixação do reflexo da luz. Por isso mesmo, um dos fatores de maior impacto da fotografia está em ter dado início a um processo crescente de extensão, em máquinas cada vez mais inteligentes, da capacidade humana de produzir linguagens.

Embora os meios mecânicos, especialmente a fotografia e o cinema, já sejam meios de produção que passam para uma máquina reprodutora parte da inteligência visual do ser humano, essa capacidade reprodutora ainda está nelas separada da capacidade produtora. Ou seja, há uma separação entre o ato de fotografar e filmar e o ato de revelar e copiar, seguidos de uma outra separação relativa à recepção no ato de exibição. Com a televisão, esses atos e processos se tornaram simultâneos. Há aí um outro avanço nos meios de conservação e de preservação da memória, pela economia de espaço e facilidade de reprodução das fitas magnéticas.

Como se pode ver, a partir da revolução industrial e eletro-eletrônica com suas máquinas visuais e sonoras, fotográfica, cinematográfica, gravador, rádio, televisão, que considero como máquinas sensórias (SANTAELLA, 1996b: 195-208), foram os sentidos humanos, a inteligência sensória da espécie, especialmente a do olho e do ouvido, que se estendeu, amplificando-se. As máquinas sensórias povoaram o mundo de imagens e sons, saturando a biosfera de réplicas do visível e audível.

Não tardou, entretanto, para que um outro limiar bastante revolucionário começasse a se delinear no horizonte humano com o advento dos meios digitais que Lévy (1993) batizou de tecnologias da inteligência. O ser humano foi criando máquinas que imitam suas próprias funções, mas esse processo de reprodução maquínica do corpo chegou a um ponto em que é o cérebro que está sendo reproduzido parte por parte em computadores. Uma vez que estas são máquinas capazes de transformar em impulsos eletrônicos e processar, armazenar e distribuir todas as formas de escritas, sons, vozes e vídeos e uma vez que esses dados híbridos são transportáveis através de conexão telefônica pelas redes com terminais de memória informatizada, essas máquinas estão realizando para o ser humano tarefas de arquivamento, recuperação e processamento de dados que cérebros individuais, biblió, vídeo e sonotecas não têm o poder de realizar. De fato, o crescimento do cérebro da espécie humana, nos signos que esse crescimento extrojetou, necessita hoje de hiper-cérebros processadores, esses mesmos que são en-



contrados nos bancos de dados e seus infundáveis fluxos à disposição nas redes.

Para Merlin Donald (1991), todas essas extensões da capacidade simbólica ou memória externalizada como ele as chama, isto é, as formas de escrita e de imagens, seguidas pela hiperprodução técnica de imagens e sons e, então, pelas tecnologias teleinformáticas, constituem a mais recente etapa nos ciclos evolutivos da espécie humana. Tudo isso parece comprovar que a peculiaridade do desenvolvimento cognitivo humano está na sua condução para o desabrochar de mentes híbridas, consubstanciadas em redes de conhecimento, redes de sentimentos e redes de memória.

O ritmo com que as transformações tecnológicas vêm se processando, desde a invenção da fotografia, tem sido desconcertante. Não é para menos. Razão tem Martin-Barbero (2006: 71) ao constatar que “poucas mudanças são tão desconcertantes como as que afetam a nossa percepção coletiva do tempo. Enquanto uns denunciam exaltadamente a amnésia histórica, outros ostentam a atual ‘explosão da memória’, e outros indicam a complementaridade entre ambas as atitudes e movimentos. (...) Diante de escapismos e alarmismos”, nos diz Barbero, “precisamos investigar nossa contraditória percepção das transformações da temporalidade”, de modo a permitir não opor maniqueisticamente a amnésia e o *boom* da memória, mas pensá-los juntos.

Antes de tudo, é preciso reconhecer que a convergência da globalização e da revolução tecnológica configura um novo ecossistema de linguagens e escritas. Estamos habitando uma nova casa, pois a linguagem é a casa do ser. As estruturas digitais de criação híbridas de textos, imagens, áudios, vídeos e programações têm possibilitado a criação de uma lógica nunca antes explorada. Não são poucas as consequências culturais e cognitivas que isso traz para os modos de se produzir conhecimento, arte e informação em geral, trazendo para o foro dos debates questões candentes que precisam ser exploradas, longe dos preconceitos, dos saudosismos e das nostalgias.

### 3. NOVAS FIGURAS DA RAZÃO

A síntese sobre o novo ecossistema em que estamos inseridos, apresentada por Martin-Barbero (ibid.), é uma das mais instigantes dentre as muitas que nos têm sido oferecidas. Por isso, na etapa final deste artigo, escolhi direcionar meu pensamento em consonância com esse autor.

A nova discursividade constitutiva da visibilidade e a nova identidade lógico-numérica da imagem e também do som coloca-nos diante da emergência de novas figuras da razão, “um novo paradigma de pensamento, que refaz as relações entre a ordem do

discursivo (a lógica) e do visível (a forma), da inteligência e da sensibilidade. O novo estatuto cognitivo da imagem se produz a partir de sua informatização, isto é, de sua inserção na ordem do numerável, que é a ordem do cálculo e suas mediações lógicas: número, código, modelo”. Esse processo “entrelaça um duplo movimento. O que prossegue e radicaliza o projeto da ciência moderna (Galileu, Newton), de traduzir/substituir o mundo qualitativo das percepções sensíveis pela quantificação e abstração lógico-numérica, e o que reincorpora ao processo científico o valor informativo do sensível e do visível” (ibid.: 73).

Está aí um dos mais claros sinais da profundidade das mutações que atravessamos: a reintegração científica e cultural do sensível e da sensibilidade, das imagens e dos sons, até há pouco considerados como dimensão separada e desvalorizada, relegada pela racionalidade dominante do Ocidente ao âmbito das emoções e das expressões próprias da arte. “Ao trabalhar interativamente com sons, imagens e textos escritos, o hipertexto hibridiza a densidade simbólica com a abstração numérica, fazendo as duas partes do cérebro, até agora opostas, reencontrarem-se” (ibid.: 73). O que se intercambiam nesse reencontro são a ciência e a arte. Pensar sobre esses intercâmbios promete ser um bom caminho para evitarmos os maniqueísmos e para começarmos a pensar, por paradoxal que pareça, a amnésia e o *boom* da memória como realidades coexistentes, não excludentes, onipresentes.

### **BIBLIOGRAFIA**

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- DONALD, Merlin. *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991a.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*, Carlos Irineu da Costa (trad.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Técnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século”. In: MORAES, Denis de (org.). *Sociedade Mediaticizada*, Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 51-80.
- MCLUHAN, M. *Galáxia de Gutenberg*, Leonidas C. de Carvalho e Anísio Teixeira (trads). São Paulo: Companhia Editora Nacional e Edusp [1962 (1971)].
- SANTAELLA, Lucia. “Práticas semióticas”. In SANTAELLA, Lucia. *Produção de Lin-*

*guagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980, 2ª. ed. revista e ampliada, 1996a.

———. “O impacto das tecnologias na comunicação”. *FACOM*, ano 1, no.2, 1995, p. 53-61.

———. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996b.

———. *Miniaturas*. São Paulo: Hacker, 1996c.

———. *Culturas e Artes do Pós-humano. Da Cultura das Mídias à Cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

Tema:

*Memória, Ciência, Arte e Tecnologia*

Técnicas para deletar lembranças:  
a informatização da memória e do esquecimento

PAULA SIBILIA

Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (UFF), mestre em Comunicação (UFF) e doutora em Saúde Coletiva (IMS-UERJ) e em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ)

“Por que não melhorar o cérebro? Talvez no futuro poderemos implantar uma pequena versão do Google que você poderia simplesmente plugar no seu cérebro”.

*Sergey Brin (co-fundador do Google)*

“A memória é a mais épica de todas as faculdades.”

*Walter Benjamin*

Nestes inícios do século XXI, as mídias de todo o planeta ecoam efusivamente as promessas exaladas pelas descobertas tecnocientíficas mais recentes. [1] Com uma frequência quase diária, são divulgadas as reluzentes verdades que as novas “ciências da vida” não cessam de expelir, com especial destaque para a genética e as neurociências. Nesse profuso manancial de novidades, que irriga tanto os noticiários audiovisuais como as páginas de revistas e jornais, somos acometidos por manchetes deste tipo: “Drogas que alteram a memória podem reescrever seu passado”, “Chip cerebral: implantes otimizarão o funcionamento da memória”, “Apagando recordações: cientistas já sabem como eliminar lembranças nefastas”, “Revelam a base bioquímica da droga do esquecimento”. Todos esses anúncios glosam, com diverso grau de sensacionalismo e credibilidade, o crescente número de estudos difundidos através de prestigiosas publicações técnicas e *journals* com alta legitimidade científica.

Essas reportagens despertam grande interesse no público leigo, embora o deslumbramento inicial costume se diluir logo em seguida no oceano da saturação informativa cotidiana, metabolizado com as doses habituais de apatia e indiferença. Porém, mesmo sendo inauditas as possibilidades que tais desenvolvimentos prometem, os cenários que evocam já foram aventados na ficção-científica, e condensam uma das aspirações mais audazes da nossa civilização. Eis o fabuloso sonho que tais anúncios estimulam no imaginário contemporâneo: administrar a memória humana como se fosse o disco rígido de um computador. Uma ambição que suscita tanto fascínio como espanto, e que até pouco tempo atrás não teria ultrapassado os ambíguos terrenos da especulação filosófica ou artística.

Mas agora já não se trata de um mero delírio de alquimistas desvairados: diversas equipes científicas estão trabalhando seriamente nessas pesquisas, em laboratórios universitários e corporativos espalhados pelo planeta. Enquanto alguns tecem colaborações para acoplar os esforços, todos urdem uma disputa tácita entre si e uma corrida contra o tempo, sob a aspiração de serem os primeiros a patentear tamanha panaceia. Até alguns dos críticos mais acérrimos destes projetos não duvidam que tanto os “implantes de memória” como as “drogas do esquecimento” logo estarão disponíveis no mercado. Os prazos variam, mas todos os prognósticos apontam para um futuro muito próximo: daqui a uma ou duas décadas, talvez menos ainda. Cinco anos, por exemplo, é a data pressagiada por Richard Glen Boire, diretor de uma instituição com sede na Califórnia cujo fim consiste na defesa da liberdade de pensamento. Esse especialista emite uma das vozes que orquestram as reportagens acima mencionadas; neste caso, trata-se de um artigo publicado na revista *New Scientist* no final de 2005. De acordo com o jurista, tais dispositivos afetarão fortemente nossas vidas, por serem capazes de “alterar o núcleo do que significa ser humano”. (VINCE, 2005)

Evidentemente, não se trata de um assunto menor. Contudo, esse diagnóstico também coincide alguns dos pesquisadores mais destacados da área, como é o caso do neurocientista Eric Kandel, que em 2000 obteve o prêmio Nobel por suas pesquisas realizadas na Universidade de Columbia. “Não há dúvida que a tecnologia para apagar lembranças logo existirá”, afirma Kandel, autor do livro *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. Entretanto, esse pesquisador também admite que “essas drogas irão nos converter em piores pessoas”, como afirmou em 2005, porque inibirão as reflexões sobre as consequências de nossas ações, que fenecerão esfaceladas no nevoeiro do esquecimento. Por isso, o próprio Kandel frisa a necessidade de convocar para um debate prévio aos eventuais lançamentos comerciais, a fim de avaliar as implicações éticas desses projetos. Já o neurologista Martín Cammarota, integrante de uma equipe de pesquisa sediada no Brasil, afirma não ter dúvidas quanto à “possibilidade certa que teremos no futuro, talvez em 20 ou 25 anos, de modificar seletivamente as nossas lembranças”. E o sucesso previsto para tais descobertas é garantido, pois “se existir um jeito de apagar memórias particulares, a indústria farmacêutica

não deixaria de faturar em cima; venderia mais do que Prozac e Viagra juntos”. (GARCIA, 2007)

Mas por que tanto entusiasmo? A memória e o esquecimento são assuntos bastante debatidos nestes inícios do século XXI, não apenas nos discursos proferidos pelos cientistas das áreas biológicas e em suas experiências concretas nos laboratório, mas também em diversas manifestações artísticas e outros domínios da cultura contemporânea. Hoje em dia, porém, como uma herança bem atualizada das antigas preocupações platônicas à raiz da invenção da escrita, o maior incômodo se refere à deterioração da capacidade de lembrar. Preocupam as possíveis falhas da memória, que ora se apresentam como um efeito das novas tecnologias informáticas, ora estas últimas aparecem travestidas como os arcanjos da sua possível solução. Não surpreende que tudo isso ocorra enquanto se popularizam os dispositivos que permitem “digitalizar as lembranças” armazenadas em antiquados suportes analógicos, tais como as fitas de vídeo ou os cassetes de áudio, as fotografias impressas que vão ficando desbotadas e os velhos filmes familiares registrados em super-8.

Em definitivo, um tipo de técnica ilustra a outra: emulando com certa inveja as práticas soluções da área informática, as pesquisas neuroquímicas tentam evitar a pavorosa ameaça de que os mecanismos mentais percam a sua eficiência. Se estes deixarem de funcionar da maneira adequada, os prezados arquivos da nossa memória orgânica também se desvanecerão fatalmente. Essa insuficiência técnica dos circuitos cerebrais que sustentam o funcionamento mental – e que possibilitam a memorização – resume, entre nós, as aceções mais correntes do esquecimento. Afinal, eis a definição mais sucinta e precisa de “memória”, de acordo com um renomado neurocientista da área: “é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”. (IZQUIERDO, 2006: 9) Por isso, o que se busca com tanta intensidade é a invenção de técnicas capazes de administrar esse valioso dispositivo com a maior eficácia possível, remedando as evidentes “falhas” do equipamento biológico natural do corpo humano, e visando a aumentar seu rendimento graças à otimização dos recursos.

#### RECEITAS PARA DELETAR INFORMAÇÕES ARQUIVADAS (OU PARA FAZER *BACKUP*)

Por mais mirabolantes que possam parecer, essas investigações estão começando a obter bons resultados, a julgar pelos depoimentos dos especialistas e pelas notícias fartamente divulgadas na mídia global. Assim, por exemplo, os jornais anunciam que diversas versões de um produto capaz de “apagar más lembranças” estão prestes a serem criadas. Pesquisas realizadas nos últimos anos teriam demonstrado que a memória humana é mais plástica do que outrora se pensava e, portanto, nossas recordações são potencialmente moldáveis ou tecnicamente manipuláveis. Isso parece ser especialmente válido com relação àquelas lembranças que já estão “consolidadas”, de acordo com o vocabulário neurocientífico. Ou seja, aquelas que a partir do reforço de sua rede de

sinapses abandonaram a categoria de “memória de curto prazo” para se tornarem “memória de longo prazo”. Em que pese a firmeza que exprime o termo “consolidação”, as conexões sinápticas que configuram essas recordações não são indelévelis: agora sabemos que elas podem ser não apenas fortalecidas mas também enfraquecidas ou mesmo interrompidas, por meio de substâncias químicas que inibem ou potencializam a síntese das proteínas necessárias para a sua permanência.

Nesse sentido aponta um estudo publicado no *Journal of Psychiatric Research* em 2007, a partir dos trabalhos realizados nos últimos anos pelas equipes de Roger Pitman, psiquiatra da Universidade de Harvard, e Karim Nader, psicólogo da Universidade McGill. Segundo essas descobertas, o cérebro lida de uma maneira peculiar com as lembranças bem consolidadas dos eventos traumáticos ou “carregados de emoções”, usando recursos distintos daqueles acionados nas recordações comuns. Portanto, uma vez identificados os mecanismos cerebrais responsáveis por esses processos, seria possível utilizar drogas capazes de “bloquear” ou inclusive “apagar” tais memórias no nível molecular, evitando assim a sua “reconsolidação”. A grande notícia é que essa poderosa substância já existe: denomina-se *propranolol* e é um betabloqueador que inibe os efeitos normalmente implícitos na consolidação dessas lembranças mais contundentes. As experiências de laboratório provaram não apenas que a substância subministrada algumas horas depois do evento psicologicamente traumático “reduz as respostas fisiológicas durante o imageamento mental subsequente ao incidente”, mas a sua eficácia também foi verificada quando ministrada imediatamente após a mera evocação de episódios traumáticos do passado mais distante. (PITMAN; NADER, 2007) Nada disso é banal: de acordo com um dos cientistas que lideraram essa pesquisa, inclusive, trata-se de “uma das descobertas mais excitantes da história da psicologia”. (VINCE, 2005)

Tanto arroubo não deixa de provocar, porém, certa polêmica, pois se essa droga for realmente efetiva em seus propósitos, seria possível retocar e fazer ajustes em nossas lembranças, eliminando também os sentimentos e emoções a elas associados, tais como a culpa, a vergonha ou a pena. Diante desse complexo dilema, há quem defenda que os indivíduos deveriam ter o direito de administrar as próprias lembranças, citando acidentes, estupros ou guerras. Enfim: vivências cujos vestígios seriam preferíveis extirpar da memória, a critério de cada um, ou pelo menos torná-los mais leves e toleráveis graças à diminuição de sua “carga emocional”. No entanto, para além desses fins nobres e do indubitável valor que implicaria poder dispor dessa opção, a ninguém escapa que um medicamento desse tipo também poderia ser usado para que qualquer pessoa que assim o desejar possa se livrar de lembranças incômodas, embora estas não sejam consideradas patológicas, tais como episódios humilhantes ou desagradáveis da própria história vital. E isso já se torna mais complexo ou problemático.

Essa possibilidade, aliás, foi dramatizada no filme *Brilho Eterno de Uma Mente sem Lembranças*, dirigido por Michel Gondry em 2004. Os personagens desse enredo fictício contratam os serviços

de uma empresa de nome eloquente, Lacuna, especializada em realizar essas operações de apagamento de lembranças a fim de aliviar o sofrimento de seus clientes: aflições causadas por amores frustrados e outras desgraças mais ou menos cotidianas. Endossando a verossimilhança de uma tal proposta comercial, a fictícia empresa Lacuna de fato possui um site na Internet, no qual são promovidas as vantagens de seus serviços e é possível consultar os depoimentos de diversos clientes satisfeitos com a operação. Passando mais decisivamente da ficção para a realidade, segundo um dos cientistas responsáveis pelas pesquisas antes citadas, qualquer lembrança emocionalmente forte, “desde ganhar na loteria até a morte de um ente querido”, poderia ser apaziguada através do mesmo procedimento técnico que está sendo desenvolvido nos laboratórios contemporâneos. A nova droga seria capaz de reduzir a carga das lembranças emotivas, fazendo com que estas atinjam o nível das “lembranças ordinárias”, que são menos intensas e perturbadoras do que aquelas outras. (VINCE, 2005)

Assim, quem sofre de estresse pós-traumático, por exemplo, deveria ingerir o remédio ao relembrar do episódio problemático, pois esse momento em que se vivencia um *flashback* do incidente seria o instante exato em que tais recordações se tornam manipuláveis e potencialmente “apagáveis”. O que ocorreria, porém, se nesse momento o sujeito sob tratamento lembrasse de um outro evento que não deseja descartar, mas também aparece impregnado de emoções? Os cientistas admitem que o risco existe: essa reminiscência poderia se esvaecer entre as demais lembranças ordinárias, ou inclusive, desaparecer para sempre. E o que aconteceria se fosse possível eliminar a recordação de um crime, de modo que seu autor esquecesse de tê-lo cometido? Cabe perguntar, ainda, se seria possível suprimir memórias alheias, e todo um conjunto de questões igualmente complicadas.

Um grupo de pesquisadores latino-americanos também apresentou suas descobertas rumo à criação de uma droga capaz de “apagar lembranças seletivamente”. (GARCIA, 2007) Alguns dos resultados foram publicados em periódicos como *Learning and Memory*, em 2005, e *Proceedings of the National Academy of Sciences*, em 2008, e em seguida divulgados em notícias, entrevistas e reportagens nos meios de comunicação de massa, explorando o apelo da novidade e o forte interesse despertado pelo tema. A equipe é liderada pelo neurocientista Iván Izquierdo, do Centro de Memória da Universidade PUC-RS, na qual participa o já mencionado Martín Cammarota; e por Jorge Medina e Pedro Beckinschtein, da Universidade de Buenos Aires (UBA). Esses cientistas constataram que uma recordação só persiste no tempo se, algumas horas depois de ter se configurado, o cérebro sintetizar uma proteína que interveio em sua formação. É a ação desta substância – denominada BDNF ou *Brain Derived Neurotrophic Factor* – que poderia ser controlada quimicamente durante essa evocação tendente a consolidar a lembrança, para que esta se torne esquecível em vez de ficar registrada com maior vigor ainda.

Também nesse caso, o alvo que justifica as pesquisas é a cura do estresse pós-traumático, mas



o eventual medicamento assim desenvolvido permitiria modificar a duração e a intensidade de qualquer lembrança, tanto visando a “apagá-la” como a “fixá-la”. Em uma de suas experiências mais recentes, efetuadas com ratos, os cientistas conseguiram “aumentar de sete a dez vezes a persistência de uma lembrança no cérebro”, em um fenômeno qualificado como “reversão do processo de esquecimento”. (GARCIA, 2008) Assim, enquanto dois anos antes estes cientistas tinham demonstrado que se a síntese de proteínas for bloqueada no hipocampo no momento da consolidação, “a lembrança não persiste”, na pesquisa mais recente comprovaram a possibilidade oposta: que se o BDNF for injetado logo depois desse momento, a lembrança pode perdurar durante um período bem mais longo. Portanto, como conclusão parcial, os pesquisadores demonstraram que por meio da administração de produtos químicos seria possível “modificar a duração das lembranças”. (BAR, 2008)

Embora esses inquietantes produtos farmacêuticos tão profusamente anunciados ainda não estejam disponíveis no mercado, o sucesso de um longa-metragem como *Brilho Eterno...* sugere que existe certa “demanda reprimida” para uma tal solução técnica. Mas esse não é o único filme recente a tocar no assunto: enquanto o mal de Alzheimer se espalha como um dos fantasmas mais temíveis que assombram o final de nossas vidas cada vez mais longas – embora ainda sujeitas à mecânica fatal do envelhecimento e da morte – abundam filmes como *Memento*, *Os Esquecidos*, *O Homem sem Passado*, *Spider*, *A Identidade Bourne*, *Longe Dela* ou *Iris*, que também encenam a perda da memória. Junto com esse apavorante esquecimento, quase sempre se esfacela a “identidade” do sujeito em questão, pois seu cerne é atingido pelo vazamento das próprias lembranças. Acompanhando as recordações pessoais, também costuma escoar tudo aquilo que o indivíduo é — ou *era*. Como diz, mais uma vez, o neurologista Martín Cammarota: “nós somos o que lembramos que somos”. (GARCIA, 2007) Portanto, se o medicamento que sua equipe está desenvolvendo de fato funcionar, poderíamos deixar mesmo de ser aquilo que supostamente fomos, mas já não lembramos.

Essa definição da subjetividade ancorada na memória possui uma rica história na tradição ocidental, que remonta a pensadores do final do século XVII e funda uma das noções mais robustas do sujeito moderno. Ao apontar a continuidade da memória e da consciência individual como o âmago da “identidade pessoal” e a medula de um “eu autêntico”, essa noção chega a sugerir inclusive a possibilidade de dispensar a índole corpórea da subjetividade, ao privilegiar esses fatores supostamente imateriais que constituiriam a essência de cada indivíduo. (VIDAL, 2002: 950) Agora, porém, nos inícios do século XXI, talvez os dispositivos que prometem a administração técnica das próprias lembranças anunciem uma ruptura com relação a esse paradigma, insinuando a abertura para um horizonte que já foi batizado como *pós-humano*.

Essa nova torção do devir subjetivo decorre do aprimoramento técnico que vem sendo praticado no organismo do *homo sapiens*, e que denotaria um tipo de “evolução” não mais meramente

biológica e natural, porém artificial e, portanto, *pós-orgânica* ou *pós-biológica*. Alguns autores vão ainda mais longe, e chegam a propor a construção de uma versão do organismo humano inteiramente “melhorada” com recursos técnicos. Um dos profetas desse apocalipse às avessas é Ray Kurtzweil, que celebra o advento do “ser humano 2.0” para superar a vetusta versão original. Esse pesquisador clama por uma “reengenharia fundamental” do antiquado corpo humano, essa enferrujada carcaça “susceptível a panes, doenças e envelhecimento”. Pois se hoje estamos “limitados a meras centenas de trilhões de conexões entre neurônios”, por exemplo, o futuro próximo anuncia várias possibilidades de aumentar a potência desse equipamento biológico básico, tais como a instalação de pequenos *nanobots* no cérebro que interagiriam com os neurônios, a fim de “expandir nossas memórias e a capacidade de pensar de um modo geral”. (KURTZWEIL, 2003: 9)

#### UMA MENTE COMPATÍVEL COM OS COMPUTADORES

Em meio a essas turbulentas novidades, se antes asseverou-se que “quase” sempre a perda da memória tão tematizada no cinema contemporâneo implica uma dissolução do sujeito nas trevas do nada, é porque há exceções. E estas são muito significativas, pois parecem exprimir um desejo de evitar essa fatalidade de perder-se junto com a fragilidade da própria memória demasiadamente humana – esse acervo de vivências pessoais estocadas no cérebro, como etéreas relíquias sempre ameaçadas na vertigem da atualidade. Essa importante exceção reside nos filmes de ficção-científica. Ou, mais precisamente, em todos aqueles relatos nos quais intervêm máquinas informáticas: computadores e outros dispositivos do gênero. É o caso de *Brilho Eterno*, mas também de *Johnny Mnemonic*, *Total Recall*, *Estranhos Prazeres*, *O Pagamento* e *Violação de Privacidade*. Ao que parece, os aparelhos digitais poderão nos salvar dessa perda fatal. E a tecnologia promete ainda mais: propõe-se a nos dotar de novas memórias, belas lembranças personalizadas ou customizadas, reminiscências encomendadas à medida de acordo com o gosto de cada consumidor. E, quem sabe, ainda é possível que a nossa fabulosa tecnociência também consiga aplacar, de maneira rápida, eficaz e indolor – talvez, inclusive, pelo mesmo preço – aquelas recordações indesejáveis que teimamos em conservar.

Mas as metáforas computacionais para aludir ao funcionamento da memória não brotam apenas das telas do cinema: elas estão por toda parte, tanto nas pesquisas de ponta como nas conversas cotidianas. Quando o Dr. Cammarota explica a base neuroquímica do ato de lembrar, por exemplo, várias imagens desse tipo ornaram seu discurso. No momento em que uma lembrança antiga ressurge para assistir na compreensão do presente, diz o pesquisador que “o cérebro a reabre para modificá-la e depois guardá-la de novo”. (GARCIA, 2006) É justamente nesse instante que uma “droga do esquecimento” poderia fazer efeito, nesse procedimento tão equiparável ao gesto cotidiano de abrir e fechar arquivos em nossos computadores. Uma ação comparável, in-

clusive, à maneira com que lidamos com os *posts* que conformam os blogs e fotologs, esses canais disponíveis na Internet nos quais cada vez mais usuários registram todas as peripécias de suas vidas por meio de palavras e imagens.

O ato orgânico implicado em cada recordação requer a produção de uma série de proteínas cuja composição poderia ser artificialmente alterada. E um dos paradoxos implícitos nesses mecanismos cerebrais cujos mistérios estão sendo desvendados consiste em que “a memória mais confiável”, ou seja, aquela que melhor conserva sua forma original, “é aquela que quase nunca utilizamos”, de acordo com as explicações do cientista Martín Cammarota. (GARCIA, 2006) Em perfeita sintonia com esses projetos e usando o mesmo léxico para divulgar suas próprias descobertas nas mídias, um psicólogo da equipe da Universidade McGill, acrescenta que nesse instante em que a lembrança é reorganizada e “arquivada” novamente no cérebro, ela se torna vulnerável a alterações. “Durante esse processo”, explica o Dr. Alain Brunet, “algum tipo de interferência ocorre, e a recordação se degrada”. (SINGER, 2007) Então, mesmo ganhando “confiabilidade” nesse processo de consolidação, a prolongada “falta de uso” de uma lembrança aumenta suas chances de ser esquecida, conforme esclarece o pesquisador do grupo latino-americano. (GARCIA, 2006) Levando as metáforas até o extremo, seria possível ilustrar todos esses depoimentos com a imagem de um arquivo informático perdido em algum velho disquete mofado, que ficou obsoleto após a última atualização dos equipamentos. Ou, então, cabe evocar uma confissão ardente, a fotografia de um acontecimento familiar ou a descrição sonolenta de um dia qualquer; enfim, todos os fragmentos de um relato vital desaparecidos junto com o site que hospedava um blog passado de moda, ou esquecidos em um fotolog que também perdeu atualidade no turbilhão do novo.

Cabe ainda citar, mais uma vez, os testemunhos do Dr. Pitman, pesquisador da Universidade de Harvard, cuja equipe subministra uma promissora droga em desenvolvimento quando os pacientes relembram um episódio traumático de sua experiência vital, com o objetivo de “atenuar a rearmazenagem dessas lembranças, para que a memória fique arquivada em uma versão mais fraca do que a original”. (VINCE, 2005) Apesar da insistente retórica informática, porém, diante dos questionamentos dos jornalistas, os cientistas envolvidos nesse projeto esclarecem que sua meta não consiste em “deletar lembranças”, visto que estas fazem parte da “identidade” de cada indivíduo. O que procuram fazer é outra coisa, como explica seu colega Karim Nader, da Universidade McGill: “diminuí-las um pouco para que não sejam tão avassaladoras”. (JHA, 2006) Mas a expressão em inglês utilizada pelo cientista é *turn down*, um verbo de estirpe claramente técnica que remete à função de pressionar uma tecla para diminuir o volume nos aparelhos do som.

Seguindo a mesma linha, vale citar alguns depoimentos ainda mais explícitos. A revista *Nature Neurosciences* publicou “a primeira demonstração de que uma lembrança é modificável sem alterar o

resto da memória”, cujos resultados provêm das pesquisas com ratos realizadas por outro importante cientista da área, Joseph LeDoux, da Universidade de Nova York, em colaboração com o Centro Nacional de Pesquisa Científica da França (DOYÈRE E LEDOUX, 2007). Uma integrante dessa equipe, a neurocientista Valérie Doyère, explicou em entrevistas que apesar do sucesso das experiências, ainda não há certeza de que o apagamento seja total, pois se trata apenas de “um esquecimento em nível sináptico”. (JEANCOURT-GALIGNANI, 2008: 26) A pesquisadora esclarece que não é exatamente a lembrança o que foi apagado do cérebro das cobaias, mas o que se elimina no laboratório é sua “carga emocional”. Portanto, assim como ocorre quando pressionamos a tecla *Delete* do computador para apagar um arquivo, de fato essa informação não se destrói: apenas perde-se a conexão lógica que permitia o acesso aos dados no disco rígido do aparelho. Por isso, também no caso destas intervenções neuroquímicas, pode não se tratar de uma verdadeira supressão das informações mentais inscritas no cérebro, mas “talvez a lembrança no nível celular simplesmente se tornou inacessível”, compara a Dra. Doyère. (JEANCOURT-GALIGNANI, 2008: 26)

Outra pesquisadora da área insiste na mesma direção: “não é possível apagar um trauma sério da memória de uma pessoa”, explica esta psicóloga da Universidade de Boston chamada Katherine Putnam, “trata-se de reconfigurar essas lembranças, a fim de conseguir algum tipo de distanciamento”. (SINGER, 2007) Assim, uma das formas mais convenientes de explicar – e, talvez, até mesmo de executar – esse tipo de “desconexão” com a própria história é fazê-lo em termos computadorizados, como se fosse possível habilitar ou bloquear tecnicamente o acesso às velhas informações arquivadas no cérebro. Para exemplificar apenas com outros dois casos que ampliam a mesma idéia, cabe citar duas pesquisas divulgadas em 2008: as de um grupo da Universidade da Califórnia, publicadas na revista *Proceedings of the National Academy of Sciences*, e as de outra equipe da Universidade de Buenos Aires, publicadas no *Journal of Neuroscience*. Este último grupo fez diversos estudos bem-sucedidos com uma proteína chamada NF- $\kappa$ B, que participa tanto no processo de consolidação como no de reconsolidação da memória. No entanto, o cientista que liderou essas experiências esclarece que “não é que a memória seja apagada do cérebro, mas o que se inibe é a sua expressão”. (DRAGHI, 2008) Quanto ao outro caso acima citado, os pesquisadores verificaram que uma substância anestésica “interfere na comunicação entre as áreas do cérebro que controlam as emoções e as memórias de longo prazo”, propiciando assim o esquecimento de lembranças específicas. (BBC Brasil, 2008)

Mais uma vez, então, depurando a idéia do apagamento ou da eliminação total das informações armazenadas no cérebro humano, surge esta definição mais precisa que aponta para uma desconexão lógica: uma operação capaz de bloquear o acesso aos dados, que ainda podem permanecer hospedados, porém de algum modo extraviados no cérebro. Até porque, como constata Ivan

Izquierdo, “esquecemos a maioria das informações que adquirimos” já que “os mecanismos da memória se saturam”; por tal motivo, os processos habituais que comandam as recordações humanas precisam liberar velhas informações para poderem adquirir outras mais recentes ou para atualizarem aquelas consideradas importantes. (apud MARINHO, 2008: 49)

Mesmo parecendo bastante audazes, todas essas metáforas, comparações e ilustrações talvez não sejam exageradas. Os filmes de ficção-científica antes mencionados também usam e abusam desse tipo de imagens, recriando a tão sonhada “compatibilidade” entre os dispositivos informáticos e os circuitos mentais, como se ambos partilhassem a mesma lógica digital do software e do hardware. No primeiro episódio da trilogia *Matrix*, por exemplo, um fenômeno como o *dejà vu* – um tipo de paramnésia – é explicado como sendo um *bug* (uma falha técnica) no software que emula o mundo e que está *plugado* aos cérebros dos protagonistas. Em muitas dessas ficções, as lembranças transitam como fluxos de dados entre os cérebros dos humanos e as máquinas. Os roteiros costumam recorrer a capacetes conectados a computadores, estes últimos equipados com programas e dispositivos que escaneiam os cérebros dos personagens, de modo semelhante a como fazem as tomografias por emissão de positrones (PET) e os aparelhos de ressonância magnética funcional (fMRI), utilizados tanto nas pesquisas dos neurocientistas como nos consultórios médicos. Graças à conexão com esses dispositivos, prevê-se que seja possível não apenas decifrar a informação que trafega pelos circuitos do cérebro humano, mas também editar esse acervo, apagando o que for necessário e inserindo novos dados.

Para além da sua veracidade ou viabilidade, tanto essas ficções dos filmes como essas realidades dos laboratórios e dos jornais parecem sucumbir à sedução de uma memória totalmente sob controle. Algo assim como um aparelho que cada indivíduo logo poderá otimizar recorrendo às diversas ferramentas disponíveis no mercado. Uma memória que se sonha fotográfica e total ou, pelo menos, de uma totalidade customizada e programada à medida para cada um. Isso só pode ser pensado – e, inclusive, talvez realizado – se a memória for informatizada: ao permitir a *digitalização* dos “conteúdos mentais” e o processamento desses dados com a ajuda de computadores, são ultrapassadas as clássicas limitações biológicas do organismo humano. Superam-se, assim, as fraquezas desse corpo teimosamente material em sua rigidez *analógica*, que por isso tantas vezes se apresenta como obsoleto na atualidade, precisando ser “turbinado” com recursos técnicos. Trata-se, portanto, de uma memória super-humana, capaz de ultrapassar os velhos limites do aparelho psíquico descrito pela psiquiatria mais tradicional.

Metáforas semelhantes, embora ainda mais radicais, pontilham os discursos de outro tipo de cientistas, como o mencionado Ray Kurzweil e Hans Moravec, Marvin Minsky ou Kevin Warwick, cujas pesquisas também se baseiam nessa premissa de “compatibilidade” entre a mente humana e os

aparelhos informáticos. Tidos como expoentes da “linha dura” da inteligência artificial, tanto em suas diversas experiências de laboratório como em seus livros e artigos com tom futurista, esses pesquisadores costumam testar a capacidade dos computadores para incrementar as potencialidades da nossa cognição. São bastante conhecidos os ensaios desenvolvidos sob a direção de Hans Moravec na Universidade Carnegie Mellon, para citar apenas um exemplo: pesquisas que visam a descobrir um método eficaz de “fazer *download*” das informações supostamente armazenadas no cérebro humano, a fim de transferir todas essas lembranças individuais para um suporte informático. “Dentro de quarenta anos, todos os traços da vida mental de uma dada pessoa poderão ser inteiramente simulados por programas de computador”, escrevera o sociólogo Hermínio Martins há mais de uma década. Consequentemente, concluía esse autor aludindo a projetos como os de Moravec, “se poderia continuar a existir como uma mente sem o cérebro que antes suportava a vida mental”. (MARTINS, 1996: 195)

É longa a estirpe das perspectivas desse tipo: elas atualizam, na esteira digital, as experiências analógicas referidas ao “cérebro na cuba”, um tópico tão abundante na cogitação filosófica e nos laboratórios das ciências biológicas como no cinema *trash* e na copiosa literatura de ficção-científica. (VIDAL, 2007: 106) Agora, porém, em vez de interrogar a materialidade carnal do cérebro, cuja persistente mudez demasiadamente orgânica trouxe muitas frustrações e poucos resultados, as novas experiências apostam em preservar os dados supostamente contidos nessa fortaleza de carne. Já não se trata de cortar pedaços ou fazer incisões nessa carne incógnita: no extremo oposto da brutal lobotomia do velho hardware cerebral, as novas fórmulas tecnocientíficas recorrem à reprogramação do seu software.

Agora que os dispositivos informáticos permitem o acesso não intrusivo ao cérebro humano vivo e em ação, para observar e registrar todos seus “conteúdos”, intuimos que a essência pessoal reside nessa espécie de “software cerebral” que processa e contém as lembranças de cada sujeito. Trata-se de um tipo de substância que não é mais feita da enigmática matéria dos sonhos ou dos desejos inconscientes, mas de um tipo de matéria que seria tão editável, reproduzível e transferível como a informação processada por nossos computadores. E, melhor ainda, que é com ela compatível. Além disso, possui a nada desprezível qualidade de ser potencialmente imortal, graças à valiosa ajuda da parafernália digital e dos saberes neurocientíficos que agora são capazes de converter os dados contidos no cérebro nos coloridos *pixels* mostrados na tela do monitor.

#### **O HOMO TECNO-LÓGICO E A PÍLULA DA FELICIDADE**

Todas as pesquisas e os filmes aqui comentados partem de um mesmo pressuposto: compartilham uma categoria antropológica que nos últimos anos tem se tornado hegemônica na definição

das relações entre corpo, cérebro e subjetividade, e que já foi batizada como “sujeito cerebral”. De acordo com esse paradigma, o âmago de cada sujeito reside em seu cérebro; por tal motivo, pode ser resumido na expressão *brainhood*, em oposição à ideia psicologista de *personhood*. Nessa concepção, a estrutura cerebral é equiparada à arquitetura do psiquismo e até mesmo ao conjunto da subjetividade, de modo que a “identidade” de cada indivíduo seria redutível a esse órgão do corpo humano, pois nele se hospedaria a essência do que cada um é.

Assim, a partir da evidência de que o cérebro é o suporte orgânico necessário da vida mental, equiparam-se ambas as entidades; e ao constatar que cada sujeito não poderia existir sem seu próprio cérebro, deriva-se a suposição de que *somos* o nosso cérebro. É que este último poderia conter a totalidade do que cada um é, não apenas condicionando mas também determinando o *self*, enquanto se dispensa tanto o resto do corpo individual e a trajetória existencial como o contato com os outros e com o mundo. Essas crenças, tão fortalecidas pelos avanços das pesquisas neurocientíficas e por sua intensa divulgação midiática, nutrem duas tendências mais amplas, porém igualmente em ascensão na cultura contemporânea: o biologicismo e a medicalização. Por um lado, percebe-se a expansão de um reducionismo fisicalista que procura explicar todos os conflitos individuais e coletivos em termos anátomo-fisiológicos. Por outro lado, e em estreita relação com essa vertente epistemológica, cresce uma tendência a buscar soluções técnicas para tais problemas, aplicando os mais diversos medicamentos e terapias.

Esses processos assinalam uma redefinição do âmago da subjetividade, cujos eixos se deslocam das misteriosas essências da alma em direção às células, aos hormônios, às enzimas e proteínas, aos genes e aos circuitos cerebrais. Essa mutação na definição do cerne da “identidade” acompanha um trânsito das velhas categorias antropológicas alinhadas na subjetividade *psico-lógica* – um “modo de ser” característico da modernidade industrial – para uma subjetividade de tipo *tecno-lógica*, que ganha preeminência no capitalismo informatizado e globalizado destes inícios do século XXI. O sujeito cerebral é uma das figuras que emergem neste novo contexto, sendo outra de suas manifestações o persistente “sujeito genético” que também prolifera nos discursos científicos, midiáticos e artísticos da contemporaneidade. Longe de serem excludentes, essas duas formas de determinismo fisicalista de máxima atualidade muitas vezes se afiliam e até mesmo se complementam.

Quais são as implicações destes deslocamentos no cerne do que significa ser humano? Em vários sentidos, é evidente que eles abrem novas oportunidades, além de nos libertar de velhas amarras cognitivas e morais, permitindo ver certas arestas da realidade que sob os velhos paradigmas eram mais difíceis de enxergar, e ampliando as possibilidades de agir no mundo. Em outros sentidos, porém, essas redefinições também podem gerar novas amarras, fechando certas portas ao cristalizarem como verdades exclusivas e, portanto, tirânicas, sob o preço de restringir a rica com-

plexidade da condição humana. Pois o mero fato de localizar um “correlato neural” para cada tipo de experiência humana não significa necessariamente que exista uma relação de causalidade ou de equivalência entre ambos os fenômenos, como muitas vezes parecem propor esses tipos de explicações.

Talvez o segredo para fugir destas armadilhas resida em efetuar uma distinção que costuma ser ignorada, especialmente na divulgação midiática dessas novas verdades. Trata-se de uma diferenciação clara entre os objetivos terapêuticos e as aspirações filosóficas das novas “ciências da vida”. Ou, de acordo com a classificação de Alain Eherenberg, entre os programas “forte” e “fraco” das neurociências. Seria tolo negar a importância das novas pesquisas, tanto na compreensão do funcionamento cerebral como no tratamento de certas patologias neurológicas. Existe, porém, nesse campo de saber, uma ânsia de ir além: de dar um passo a mais que pode ser um passo em falso e muitas vezes é, de fato, “um passo demais”. (EHRENBURG, 2004: 139) Essa pretensão excessiva é, precisamente, a ambição ontológica dessa “biologia da consciência”, que almeja redefinir o ser humano exclusivamente em termos neurais, não apenas para explicar a totalidade da experiência humana em função dos fluxos neuroquímicos, mas também para intervir tecnicamente no organismo a fim de “otimizar” os desempenhos individuais e coletivos.

Essa necessidade de assinalar limites nas aspirações aparentemente ilimitadas desses projetos também é defendida pelo neurobiólogo Roberto Lent, que comanda um laboratório na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para esse pesquisador brasileiro, um problema ético surge com essa possibilidade de orientar os resultados das pesquisas “para aprimorar o que é normal, uniformizar o que é diverso, enfim, mudar a natureza humana”. (LENT, 2006: 16) De acordo com essa perspectiva, o perigo se apresenta quando a medicina abandona seu tradicional objetivo de curar doenças para criar técnicas tendentes a “aprimorar” aspectos do organismo humano que não se consideram patológicos. Melhorar a performance dos sujeitos, mesmo que para consegui-lo seja necessário provocar alterações no cérebro. Aludindo às pesquisas em torno da administração técnica da memória, Lent cita os exemplos de outras drogas que se tornaram populares, tais como o Viagra, o Prozac e o Botox, remédios criados com fins terapêuticos para tratar a disfunção erétil, a depressão e as alterações do tônus muscular, mas que hoje são utilizados como “ferramentas cosméticas” ou como dispositivos para intensificar quimicamente o campo da experiência. Algo semelhante poderá ocorrer com os medicamentos capazes de potencializar a memória ou *deletar* lembranças, explica o cientista. Portanto, será preciso enfrentar um dilema ético na hora de decidir se jovens considerados “normais” ou não doentes poderão ingerir uma “pílula da memória” para concorrer a uma vaga de emprego ou para ingressar numa universidade, por exemplo, na disputa com candidatos que não recorreram ao auxílio químico e, em consequência, estariam em desvantagem. (LENT, 2006: 16)

Ao mudar o estatuto do cérebro, que em vez de um órgão corporal passa a ser um ator social



quase autônomo, o paradigma do “sujeito cerebral” privilegia o desempenho mensurável de cada indivíduo – sempre de acordo com a lógica da produtividade e do custo-benefício. Ao mesmo tempo, essa mitologia cada vez mais arraigada em nossa cultura tende a negligenciar outras formas de compreender a subjetividade encorpada e a vivência de um mundo que se desenvolve na história e é socialmente compartilhado. Nesse gesto claramente reducionista, corre-se o risco de se esfacelar o próprio estatuto do sujeito, que é social e falante por definição – ou, pelo menos, que assim costumava ser. Em nome desse objetivismo tecnocientificista que hoje triunfa por toda parte, impugna-se toda a riqueza da subjetividade corpórea e da sociabilidade discursiva. É substituí-se a velha interioridade metafísica ou psicológica (a da alma, da mente ou do psiquismo *analógicos*) por uma reluzente interioridade física, biológica ou mesmo tecnológica: a do cérebro, dos genes ou outras entidades carnis e igualmente ocultas “dentro” de cada um, porém cada vez mais visíveis, objetiváveis e *digitalizáveis* por meio de recursos técnicos. O que as torna passíveis de serem convertidas em informação. Somente nesse contexto poderiam surgir as novas propostas de agir sobre o tecido neural para alterar sua carga informativa, liberando os sujeitos de suas más lembranças e outros pesares demasiadamente humanos, em uma espécie de lipoaspiração mental vendida como um procedimento limpo e indolor que irá contribuir à procura individual do tão prezado bem-estar.

Se essa memória informática triunfa hoje e se torna alvo de tanta avidez nas pesquisas, é porque ela é politicamente útil no projeto de sociedade em que estamos imersos. Essa memória não é apenas compatível com as nossas máquinas, mas ela também é perfeitamente afinada com o mundo contemporâneo: é funcional a seus interesses. Assim como os sequenciadores de DNA são capazes de ler a informação que codifica os genomas dos seres vivos, os PET-Scan e os aparelhos de ressonância magnética também podem ler o conteúdo dos cérebros em plena atividade. As novas “ciências da vida” criaram e demandam essa compatibilidade entre os corpos humanos e tais aparelhos. As máquinas que se conectam aos organismos de homens e mulheres são capazes de decifrar a informação neles inscrita, desvendando os dados que definem a “identidade” de cada sujeito: decifram a essência individual, aquilo que faz com que cada um *seja* o que é.

Por isso, essa informação revelada nos *pixels* das imagens que mapeiam o cérebro ou nas cifras do código genético ainda pode ser comparada com a velha alma, ou com o espírito, a consciência e o psiquismo. Contudo, há uma diferença fundamental: ela é manipulável por meio de técnicas bem diferentes daquelas que serviam para interpelar essas entidades mais antigas – tais como a psicanálise, a introspecção, as belas artes ou o catálogo completo das ciências humanas e sociais. Os dispositivos que servem para acessar e decifrar a nova informação vital são variados, porém todos eles respondem ao horizonte digital e eletrônico que orienta esses novos saberes, irmanados por uma vontade de *digitalização* da vida: um anseio de tudo transformar em informação.

E as novas técnicas são – ou, pelo menos, almejam ser – bem mais eficazes do que aqueles rudes métodos *analógicos* que procuraram interpretar a consciência e esculpir a alma ao longo da era industrial. Pois aquela substância imaterial mais antiga – o psiquismo que de algum modo se considerava compatível com os saberes e dispositivos da era industrial – não era apenas rígida, opaca e resistente à penetração técnica, mas além disso era misteriosa por definição. A alma analógica escondia teimosamente seus segredos, que jamais se revelariam por inteiro. Já a informação digitalizável inscrita em nossas células é bem mais acessível: seus enigmas estão sendo decifrados. E, por serem compatíveis com os mais diversos artefatos, o grande sonho da tecnociência é que todos esses códigos e sinais logo serão transparentes: totalmente decifráveis e, portanto, modificáveis à vontade.

Mas por que tamanho anseio de controlar a própria memória? É sob o custo de simplificar demais a complexidade da condição humana que se torna possível manipulá-la tecnicamente, reduzindo a mente às suas bases neurais e tratando-a como um mero dispositivo gerenciador de informações. Nesse projeto que se apresenta como sendo puramente técnico, busca-se a eficácia – e, não raro, ela costuma ser encontrada. Entretanto, por que desejamos editar nossas lembranças, apagando algumas recordações e implantando outras? Para sermos felizes. Eis a resposta mais óbvia: para melhorar a nossa “qualidade de vida”. Essa promessa é sublinhada no filme *Brilho Eterno...*, no qual basta confessar a própria infelicidade para merecer a operação que irá deletar as lembranças indesejadas. O serviço vendido pela empresa Lacuna é justamente esse: soluções para a infelicidade mais trivial que possa afetar o prezado cliente. Em um plano menos fictício, não em vão se procura a “penicilina da mente”, uma solução técnica que permitirá tratar os sofrimentos mentais com tanta eficiência como já sabemos lidar com as doenças infecciosas. (ANDREASEN, 2001) Nesse ousado caminho, outra pesquisa recente conseguiu que um grupo de voluntários “suprimisse com sucesso uma lembrança”. No entanto, o próprio neurocientista que liderou a experiência no Massachusetts Institute of Technology, denominado John Gabrieli, admitiu que os resultados ainda são modestos, porém também declarou que a descoberta seria legítima se conseguisse “tornar um paciente 20% mais feliz”. (SINGER, 2007)

Esse consenso e essa insistência em torno desse ideal de felicidade podem evocar, com perturbadora exatidão, o ambíguo bem-estar que imperava no romance *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, célebre retrato de uma sociedade tecnicamente administrada. Com os processos biológicos sob controle e sem imprevistos de nenhum tipo, nesse “mundo feliz” todas as angústias, tristezas e dúvidas podiam ser eliminadas graças aos eficazes produtos da indústria farmacêutica. Hoje convertida em objeto de uma disciplina científica com fins práticos e enorme sucesso, a felicidade tornou-se uma mercadoria muito bem cotada: todo o mundo quer e está disposto a comprá-la, mesmo que para tanto seja necessário recorrer ao crediário pagando os altos juros do cheque

especial. Em 1932, a epígrafe do livro de Huxley profetizava: “As utopias são realizáveis, a vida avança rumo às utopias, pode ser que um novo século comece...”. Nessa esteira, cabe lembrar que o mencionado Eric Kandel, neurocientista laureado com o Prêmio Nobel no emblemático ano 2000 por suas pesquisas sobre a memória, afirmou que “assim como o século XX foi da genética, o século XXI será das neurociências”. (EHRENBERG, 2004: 130) Ao que parece, então, o mais novo e admirável *mundo novo* está só começando.

#### DIGERIR GOLES AMARGOS OU “RECORTAR E COLAR”

À luz destes sonhos tecnocientíficos que se alinham no paradigma do “sujeito cerebral”, e que vaticinam tanto uma memória total e imortal como uma memória editável ao gosto de cada consumidor, adquire novos matizes o “esquecimento feliz” proposto por Friedrich Nietzsche nos remotos finais do século XIX. Intempestivamente, naquelas épocas de memória hipertrofiada e febre historicista, o filósofo admirava-se com o fato de o homem não ser capaz de “aprender o esquecimento”. No entanto, ao contrário do que ocorre com os animais, para os humanos é “absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento”. (NIETZSCHE, 2003: 10) Mas o filósofo notou que o homem moderno vivia atrelado ao passado: “por mais rápido que ele corra, a corrente a que está agrilhado sempre o acompanhará”. (FRANCO FERRAZ, 2002: 59) No turbilhão contemporâneo, porém, o esquecimento costuma devorar quase tudo sem piedade alguma, portanto esse atributo humano não parece precisar de ninguém que o defenda arduamente. Mas de que esquecimento se trata? Será que essa desmemória atual continua a ser a “mais alta capacidade do espírito” que Nietzsche enaltecera há mais de cento e trinta anos? Hoje em dia, esses grilhões que nos prendem ao passado individual – para não mencionar o coletivo – talvez estejam se afrouxando, com a indispensável ajuda das soluções prometidas pela tecnociência. Será que nos libertaremos do fardo da lembrança e aprenderemos, enfim, o esquecimento feliz?

A resposta não é simples, e talvez demande algum atalho ardiloso. Vale a pena contemplar a publicidade de um portarretratos digital, por exemplo, cujo slogan exclama o seguinte: “este produto exibe fotos que mudam tão rápido como a vida!”. A imagem da promoção mostra uma série de três fotografias enquadradas em uma moldura que parece tradicional, mas a epígrafe explica o engenhoso *upgrade* do dispositivo: “parece uma colagem de fotos de família belamente emolduradas... mas, como a vida muda, aqui é muito fácil substituir as fotos velhas!”. É claro que não se trata de um fenômeno isolado. Na mesma linha se inscrevem os serviços de “apagamento de pessoas” nas fotografias familiares do passado, por exemplo. Uma reportagem sobre a popularização dessa técnica comentava o caso de uma mulher que, após o divórcio, resolveu eliminar seu ex-marido do álbum familiar. “Cada vez que olhava as fotos, passava mal”, confessa a ex-esposa, “portanto resolvi

apagá-lo”. Além desses serviços profissionais realizados com software para a edição de imagens, como o conhecido *PhotoShop*, as câmeras digitais já oferecem recursos para que o próprio usuário possa realizar essas operações de “recortar e colar” nos instantâneos do seu próprio passado. Para depois publicá-las, caso o desejar, em seus fotologs da Internet. Dessa forma é possível deletar, com total rapidez e facilidade, tudo aquilo – e todo aquele – que não mereça ficar no indigesto desvão da memória. Nesse sentido, as ferramentas digitais prometem ser bem mais eficazes do que os antigos métodos analógicos da “página virada” da própria história, ou mesmo da lenta ruminação intestinal dos eventos do passado.

Pelo mesmo motivo, longe daqueles diários íntimos do século XIX, nos quais o tempo sedimentava em vagarosas camadas de sentido e era preciso recobrá-lo nessa empreitada tão insistente como cotidiana – uma aventura na qual os mergulhos introspectivos eram tão importantes como a retrospecção na arqueologia do *eu* –, os atuais “blogs confessionais” formam prolixas coleções de pílulas de tempos presentes que se organizam cronologicamente. Ademais, agora é lícito abandonar essa tarefa de registro cotidiano se ela se tornar cansativa ou enfadonha demais, sabendo que sempre será possível renascer em outro momento, abrindo um outro blog ou mesmo um fotolog, uma nova assinatura no *Orkut* ou no *FaceBook* ou no *Twitter*, ou então em alguma outra novidade que logo irá aparecer e será ainda mais cintilante do que a anterior. Sempre é possível recomeçar, não apenas com outro *layout* mais atraente e atual, mas inclusive com um perfil renovado. Afinal, o que se cria nessas praias virtuais são “identidades de férias”, de acordo com a expressão de Philippe Lejeune; formas subjetivas com regras mais frouxas e flexíveis daquelas que vigoravam algum tempo atrás. Por isso mesmo, elas permitem “desvencilhar-se um pouco do peso da própria vida, dar-se uma nova oportunidade”. (LEJEUNE, 2000)

Nas práticas confessionais da Internet, assim como nos filmes antes comentados e nas pesquisas científicas tendentes a desenvolver técnicas capazes de “editar” as lembranças, a memória humana costuma ser pensada sob a lógica da informação. E é sob essa lógica que ela também é tratada: como se fosse possível seccionar, fragmentar, editar, *deletar*, copiar e retocar digitalmente seus “conteúdos” gravados no cérebro – ou no disco rígido do computador, tanto faz. E não é por acaso que essas imagens distam muito das visões de alguns pensadores do século XIX, como o mencionado Nietzsche e Henri Bergson. Em seus textos, esses autores apresentaram outras maneiras de digerir a memória do tempo vivido, e outros modos de criar o presente sobre as bases desses alicerces passados e constantemente atualizados na experiência vital.

Sob a perspectiva de Bergson, por exemplo, a função do cérebro não consiste em armazenar recordações mas em “suspender a memória”, uma suspensão interessada que nada mais é do que uma forma do esquecimento necessário à vida e à ação. Assim compreendido, “o cérebro não serve

para guardar ou 'arquivar' lembranças mas, ao contrário, para suspendê-las, para evitar que nos açodem, impedindo-nos de agir no mundo". (FRANCO FERRAZ, 2005) Entretanto, suspender não equivale a *deletar*. De modo algum, aliás, pois nesse caso tudo permanece na virtualidade do espírito e tudo pode, sempre, retornar. Eis uma outra maneira de lidar com as vivências pessoais, bem diferente do modo com que os nossos computadores e os sistemas de busca da Internet processam as informações. Uma modalidade mais aparentada com os metabolismos orgânicos ao gosto nietszchiano, ou até mesmo com as pesadas engrenagens da velha mente analógica. Porque essa suspensão bergsoniana visaria a filtrar as percepções e lembranças, como uma proteção contra o afluxo avassalador que paralisava Ireneo Funes, por exemplo, aquele "memorioso" protagonista do conto que Jorge Luis Borges escrevera em 1944. Funes não era apenas capaz de captar absolutamente todas as arestas da realidade mas, além disso, não conseguia esquecer de nada. Sempre deitado e quase inerte em seu leito, esse infeliz personagem vivia "sob a pressão de uma realidade infatigável" que lhe impedia toda ação e inclusive toda reflexão.

Seduzidas por sonhos desse tipo, porém, as propostas atuais de otimizar tecnicamente uma memória informatizada contrastam com aqueles olhares filosóficos de outros tempos. Segundo essas perspectivas mais antigas, seria tão impossível como indesejável desenvolver uma memória *editável* do puro instante, ou mesmo uma memória total capaz de fundir duração e instante, como aquelas que iluminam o horizonte do "sujeito cerebral" que hoje se espalha enquanto tudo se digitaliza. "Duas ou três vezes tinha reconstruído um dia inteiro", relata Borges a respeito de Ireneo Funes, "nunca duvidara, mas cada reconstrução lhe demandara um dia inteiro". Pois apesar de sua prodigiosa memória e sua aguda percepção, esse personagem era incapaz de "filtrar"; com seu mecanismo cerebral super-eficaz, ele estava condenado a *tudo* lembrar. Como disse Sergey Brin, um dos fundadores do *Google*, na frase que serve de epígrafe a este artigo: "por que não melhorar o cérebro? Talvez no futuro poderemos implantar uma pequena versão do *Google* que você poderia simplesmente plugar no seu cérebro". (LOWENSTEIN, 2005)

Cruzando novamente as sutis fronteiras entre a realidade e a ficção, cabe mencionar aqui o caso de Kim Peek, uma das vítimas mais famosas da "síndrome de savantismo". O cérebro deste homem real, nascido em 1951 na cidade de Salt Lake City, nos Estados Unidos, possui sérias deformidades estruturais: além de ser muito grande, carece do corpo caloso e tem um cerebelo pequeno e deformado, rodeado de líquido no espaço circundante. Essas malformações são responsáveis por alguns problemas de mobilidade e coordenação que o afetam desde criança. Porém, apesar dessas anomalias desfavoráveis (ou talvez por causa delas?), seu cérebro funciona como uma espécie de *Google* capaz de memorizar uma quantidade impressionante de dados e encontrar referências exatas entre os milhões de informações que ele não cessa de arquivar da maneira mais espantosamente literal.

Descrito pela primeira vez em 1887, o savantismo ainda é um enigma para os especialistas em neurociências, que procuram entender essa estranha combinação entre uma capacidade de memória super-humana e uma série de deficiências básicas no nível físico e no desenvolvimento mental. Pois mesmo tendo decorado milhares de obras literárias – que lê em escassos minutos e consegue recitar textualmente vários anos depois, com referências exatas aos números das páginas –, Kim Peek não consegue realizar certas tarefas cotidianas muito simples e tem grandes dificuldades para compreender e efetuar abstrações. Um caso semelhante é o de um locutor de rádio que recebeu o apelido de *Googleman* pois, como ele próprio explica, é capaz de “lembrar de qualquer evento pessoal, até do clima que fazia nas datas perguntadas”. (DE DOMINI, 2008) Os meios de comunicação ainda ecoaram, recentemente, o caso de uma mulher de 42 anos que procurou ajuda médica porque se sentia agoniada pelo assédio perpétuo das lembranças: “alguns dizem que é um dom”, relata, “porém eu acho que é uma espécie de castigo; toda minha vida gira em torno da minha cabeça, das minhas lembranças, e isso está me deixando louca”. (DE DOMINI, 2008)

“Doentes da memória”, tal é o apelido que recebem aqueles que sofrem do transtorno do estresse pós-traumático, esse mal-estar de época que justifica a ávida busca pela “droga do esquecimento”, pois suas vítimas não conseguem se livrar de certas recordações extremamente dolorosas. Entretanto, os verdadeiros doentes das lembranças talvez sejam personagens como o fictício Irineo Funes ou o incrivelmente real Kim Peek, por exemplo, que por vezes parecem encarnar o sonho tão atual do “implante de memória”, embora todos eles estejam condenados às tiranias de uma memória informática e a uma sociabilidade muito limitada, que os especialistas costumam associar com o autismo. No abarrotado mundo de Funes “não havia senão detalhes quase imediatos”, lembra o ficcionista argentino, infinitas minúcias bem precisas e enfileiradas uma após a outra, todas igualmente importantes, exatas e vãs. O caso de Peek é quase idêntico: apesar de ser capaz de fazer cálculos muito complexos, além de saber de cor todos os códigos postais e mapas urbanos do seu país, “sua capacidade de pensamento abstrato ou conceitual é limitada; não consegue, por exemplo, explicar vários provérbios corriqueiros”. (TREFFERT E CHRISTENSEN, 2006: 57)

Esses paradoxos tão fictícios como reais talvez tenham uma explicação: para poder pensar, agir, viver e lidar com os outros, é preciso “exercer a mais alta atividade do espírito”, nietzchianamente falando: esquecer. Ou, mais bergsonianamente: suspender. Ou, como diria Borges: esquecer diferenças, generalizar, abstrair. Mas a definição desse esquecimento que todos esses autores sugerem é bem mais complexa do que o simples “apagamento de lembranças” procurado pela nossa tecnociência digitalizante. Neste caso, esquecer significa ruminar e digerir; filtrar, escolher, selecionar e hierarquizar; enfim, todas operações fundamentais para poder decidir, agir e criar. Algo que só um sujeito pode fazer, não um computador e nem um cérebro. Portanto, nada

mais distante de apagar, copiar ou editar, eliminando algumas cenas e retocando outras com a ajuda de programas como o *PhotoShop* ou a tecla Delete.

### **BIBLIOGRAFIA**

ANDREASEN, Nancy. *Brave New Brain: Conquering Mental Illness in the Era of The Genome*. New York: Oxford University Press, 2001.

BÄR, Nora. "Identifican la proteína esencial para que persistan los recuerdos", *La Nación*, Buenos Aires, 12 Fev. 2008.

BBC Brasil. "Anestésico pode apagar memórias ruins, diz estudo". *BBC Brasil*, 27 Mar. 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. "Funes, el memorioso". In *Obras Completas*, v. 1. Buenos Aires: Emecé, 1999; p. 485-490.

DE DOMINI, Guillermina. "Googleman: La pesadilla de no poder olvidar". *Clarín*, Buenos Aires, 15 Abr. 2008.

DOYERE, Valérie; LeDoux, Joseph; et al. "Synapse-specific reconsolidation of distinct fear memories in the lateral amygdale". *Nature Neuroscience*, n. 10.1038, 2007; p. 414-416.

DRAGHI, Cecilia. "Hallan cómo inhibir un mecanismo que permite consolidar recuerdos". *La Nación*, Buenos Aires, 30 Abr. 2008.

EHRENBERG, Alain. "Le sujet cerebral". *Esprit*, Paris, n. 309, 2004; p. 130-155.

FIELDS, Douglas. 2006. "Apagando memórias: cientistas já sabem como eliminar lembranças nefastas". *Mente & Cérebro*, n. 162, São Paulo, 2006; p. 49-53.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. "Memória, esquecimento e corpo em Nietzsche". In *Nove Variações sobre Temas Nietzscheanos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. "Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade". *Fanecoz*, n. 27, Porto Alegre, 2005; p. 49-57.

GARCÍA, Rafael. "Estudo revela base química de 'droga do esquecimento'". *Folha de S. Paulo*, 18 Junho 2007.

GARCIA, Rafael. "Proteína dá 'supermemória' a roedores". *Folha de S. Paulo*, 13 Fev. 2008.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2001.

IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

- IZQUIERDO, Iván; CAMMAROTA, Martín; et al. "BDNF is essential to promote persistence of long-term memory storage". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n. 105, 2008; p. 2711-2716.
- IZQUIERDO, Iván; CAMMAROTA, Martín; et al. "Endogenous BDNF is required for long-term memory formation in the rat parietal cortex". *Learning and Memory*, n. 12, 2005; p. 504-510.
- JEANCOURT-GALIGNANI, Oriane. "La pilule de l'oubli". *Philosophie Magazine*, n. 12, 2008, p. 22-26.
- JHA, Alok. "Pill could make painful memories a thing of past". *The Guardian*, 03 Fev. 2006.
- KURTZWEIL, Ray. "Ser humano versão 2.0". *Folha de São Paulo*, 23 Março 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Ciber Écran... Journal Personnel, Ordinateur, Internet*. Paris: Seuil, 2000.
- LENT, Roberto. "Não é mais ficção". *Veja*, São Paulo, 27 Set. 2006; p. 13-17.
- LOWENSTEIN, Roger. "The Story of the Search, Applause Included". *The New York Times*, Nov. 20, 2005.
- MARINHO, Antônio. "Para lembrar, é importante esquecer: Entrevista com Ivan Izquierdo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de junho de 2008.
- MARTINS, Hermínio. *Hegel, Texas e Outros Ensaíos de Teoria Social*. Lisboa: Século XXI, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- ORTEGA, Francisco; BEZERRA, Benilton. "O sujeito cerebral", *Mente & Cérebro*, n. 162, São Paulo, 2006; p.16-17.
- PITMAN, Roger; NADER, Karim. "Effect of post-retrieval propranolol on psychophysiologic responding during subsequent script-driven traumatic imagery in post-traumatic stress disorder". *Journal of Psychiatric Research*, n. 42(6), 2007; p. 503-6..
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SIBILIA, Paula. *O Show do Eu: A Intimidade como Espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SINGER, Emily. "Erasing memories", *Technology Review*, Cambridge, 13 Julho 2007.
- TREFFERT, Darold; CHRISTENSEN, Daniel. "O homem que não esquece". *Mente & Cérebro*, n. 162, São Paulo, 2006; 55-59.
- VIDAL, Fernando. "Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the cultural history of the self". *Werkstatt Geschichte*, n. 45, 2007; p. 96-109.



VIDAL, Fernando. "Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body". *Critical Inquiry*, n. 28, 2002; p. 930-974.

VINCE, Gaia. "Memory-altering drugs may rewrite your past". *New Scientist*, n. 2528, Londres, 03 Dez. 2005.

### **NOTAS**

1 - Uma versão anterior deste artigo foi publicada sob as seguintes referências: SIBILIA, Paula. "Clique aqui para apagar más lembranças: A digitalização do cérebro em busca da felicidade". In: FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel; COUTINHO, Eduardo (Orgs). *Mídia e poder: Discurso, ideologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Ed Mauad, 2008; p. 157-185.

# O Projeto Memória Globo reconta o período de redemocratização no Brasil: que história é essa?

MÁRCIA FANTINATTI

Jornalista, doutora em Ciências Sociais, líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Política (CNPq) e professora da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas

## RESUMO

Procuramos revelar os principais pontos de vista que tentam justificar práticas jornalísticas pelas quais a Rede Globo foi criticada. Focalizamos de modo específico as versões contemporâneas apresentadas para episódios ocorridos no período de redemocratização no Brasil. Assim, nosso estudo se refere particularmente à cobertura jornalística do movimento pelas “Diretas Já” (1983-1984); à polêmica edição de debate presidencial entre os candidatos Collor e Lula (1989), levada ao ar pelo *Jornal Nacional*, às vésperas do segundo turno; à cobertura jornalística do movimento “Fora Collor”, que reivindicava o *impeachment* do então Presidente da República, Fernando Collor de Mello (1992).

**Palavras-chave:** Mídia. Rede Globo de Televisão. Sociedade da Informação

## ABSTRACT

We sought to reveal the main points of view that try to justify journalistic practices that the “Rede Globo” was criticized for. We focused specifically on the contemporary versions presented for episodes that occurred during the redemocratization in Brazil. Therefore, our study refers particularly to the journalistic coverage of the movement for the “Diretas Já” (1983-1984); the polemic edition of presidential debate between the candidates Collor and Lula (1989), broadcasted by the “Jornal Nacional”, on the eve of the elections; to the journalistic coverage of the “Fora Collor” movement, that vindicated the impeachment of the President of the Republic at the time, Fernando Collor de Mello (1992).

**Key words:** Media. Globo Network. Society of the information

No presente artigo apresentamos reflexões propiciadas por pesquisa que desenvolvemos junto ao Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), intitulada “Uma nova Rede Globo: análise das transformações – no discurso e na imagem social – das Organizações Globo”. A partir do levantamento da narrativa e depoimentos de profissionais ligados à Rede Globo, divulgados ao público através de livros publicados pelo Projeto Memória Globo, procuramos revelar os principais pontos de vista – de funcionários, ex-funcionários e da cúpula da empresa – que tentam justificar práticas jornalísticas pelas quais a Rede Globo foi criticada.

Focalizamos de modo específico quais as versões contemporâneas, apresentadas pela emissora, para episódios no campo do telejornalismo ocorridos no período de redemocratização no Brasil, englobando desde a fase final da ditadura militar, o movimento intitulado ‘Diretas Já’, [1] até a eleição e o *impeachment* do primeiro presidente civil, no pós-ditadura.

Assim, nosso estudo refere-se, particularmente à cobertura jornalística do movimento pelas ‘Diretas’ – que reivindicava o fim da ditadura militar e a instauração de eleições diretas para Presidência da República, no período 1983-1984; à polêmica edição de debate (entre os candidatos Collor e Lula) levada ao ar pelo *Jornal Nacional (JN)*, [2] às vésperas do segundo turno da eleição presidencial de 1989; à cobertura jornalística do movimento ‘Fora Collor’ – que reivindicava, em 1992, o *impeachment* do então Presidente da República, Fernando Collor de Mello (do PRN – Partido da Reconstrução Nacional).

Tomamos por base as publicações das Organizações Globo (realizadas pelo Projeto Memória Globo, relacionando-se diretamente aos mais destacados itens de sua programação), com especial atenção para o livro *Jornal Nacional - A Notícia faz História*, lançado em 2004, pela Jorge Zahar Editor, quando da comemoração aos 35 anos do principal telejornal da Rede Globo.

Com o intuito de compreender o papel da mídia televisiva no processo de reconstrução das identidades coletivas em nosso país, nossa pesquisa apresenta reflexão de natureza sociológica sobre algumas noções de jornalismo que estariam presentes nesse discurso que retoma o passado. Problematicando as motivações da Globo na direção de uma mudança de imagem social perante o público, lançamos uma reflexão: os relatos sobre a redemocratização, segundo

1 - A partir desse momento, sempre que nos reportarmos ao movimento, vamos tratá-lo apenas como ‘Diretas’.

2 - É o principal telejornal da Rede Globo. Líder de audiência, vai ao ar das 20h15 às 20h45, de segunda a sábado. Atualmente, possui, a cada edição, audiência média estimada de mais de 25 milhões de telespectadores (Fonte: Ibope - Telereport Abril 07).

o viés das obras do Memória Globo, colaboram para o resgate da memória coletiva sobre o fim da ditadura militar no Brasil ou para produzir sutis distorções?

### A COBERTURA DO 'DIRETAS', SEGUNDA VERSÃO APRESENTADA PELA REDE GLOBO

As 'Diretas' permaneceram como uma espécie de 'ferida aberta' na história do telejornalismo da Rede Globo. As referências aos fatos reapareceram inúmeras vezes nos últimos anos. Até uma novela de época, que se passava na década de 30, intitulada *Esperança*, incluiu as 'Diretas'. [3] Na biografia de Roberto Marinho, escrita pelo jornalista Pedro Bial, também se lê a respeito (BIAL, 2005:286). O livro referido, porém, é o que de modo mais sistematizado exhibe o posicionamento da Globo a respeito dos fatos. Nota-se que, entre essa obra, publicada em 2004, e um artigo de Ali Kamel (diretor executivo de Jornalismo da Globo), divulgado em *O Globo* em 2003, há grande sintonia.

O artigo de Ali Kamel tornou-se referencial, pois sintetiza todo o eixo de argumentação que o livro, lançado pouco tempo depois, revelaria. Segundo ambas as publicações, no que se refere às 'Diretas': a) a Globo cobriu os comícios e noticiou o mais importante, o da Praça da Sé, no *Jornal Nacional*; b) quem critica a Globo perde de vista o feroz papel da censura, ao qual ela estava exposta; c) a verdadeira motivação para as críticas dirigidas à Globo estaria na expectativa de que esta apoiasse as 'Diretas'.

Iniciamos por reiterar que o *Jornal Nacional* do dia em que houve o comício da Sé – realizado no aniversário de São Paulo – não omite o comício a favor das 'Diretas'. No entanto, é inegável que a chamada da matéria omitia o objetivo do comício: “Festa em São Paulo. A cidade comemorou seus 430 anos com mais de 500 solenidades. A maior foi um comício na Praça da Sé.” (Chamada do JN, in: *Jornal Nacional...*, 2004: 157).

Considerando-se que o telejornal deixa de mencionar, na chamada, o assunto mais importante do momento, em favor de um fato trivial, esperava-se, décadas depois, que fosse admitido o erro. Não é um reconhecimento da falha que se observa no livro. Insiste-se na relação direta entre o aniversário e o comício, o que justificaria a alusão inespecífica:

“A chamada da matéria [...] referia-se ao comício como

3 - No último cap. de *Esperança*, em fevereiro de 2003, o protagonista já velho cita acontecimentos políticos envolvendo participação popular: “Ao citar o período militar, repressão, campanha pela anistia, pelas ‘Diretas’, ‘Fora Collor’ etc., o narrador vai incluindo-se, bem como aos seus filhos, netos, bisnetos (...)” (FANTINATTI, 2004:303).

um dos eventos comemorativos do aniversário da capital paulista. De fato, havia a relação entre a manifestação e o aniversário da cidade.” (Idem: 157)

Também há no livro o esforço para esclarecer que, a despeito da “escala da”, o conteúdo da matéria não deixava dúvidas quanto à natureza do comício, afinal, “... a reportagem de Ernesto Paglia relatou com todas as letras o objetivo político do evento: pedir eleições diretas para presidente da República.” (Idem, *ibidem*: 157). Não estamos de acordo com essa opinião. Da forma como foi ao ar, a matéria não primava pela clareza e sim, obscurecia e fragmentava a campanha que se desenvolvia pelas ‘Diretas’. Em parte, pela escassez de informações, que o tempo reduzido dedicado ao assunto determinara.

Sobre a ênfase contida na versão atual, segundo a qual a censura era implacável, vale lembrar a percepção de Mário Sérgio Conti (1999), destacando algo mais propriamente definido como auto-censura. Ele aponta a encruzilhada em que se colocou a Rede Globo, em relação aos comícios, quando outros meios passaram a noticiá-los:

“[...] Com a Bandeirantes e a Manchete dando flashes ao vivo e dedicando a maior parte de seus noticiários à manifestação na Sé, Boni imaginou uma maneira de mencioná-la, ao mesmo tempo em que cumpria a ordem de não noticiá-la. Numa reunião na sala de Armando Nogueira, determinou que uma repórter falasse da Praça da Sé, em menos de vinte segundos, que ali estava sendo comemorado com um show o aniversário de São Paulo. Não deu certo: além de omitir, a Globo foi acusada de distorcer a verdade.” (CONTI, 1999: 37-38)

Em entrevista concedida ao jornalista Roberto D’Ávila, que foi ao ar em 28 de dezembro de 2005, o próprio Boni confirmou as imposições daquele momento:

“A campanha das diretas foi uma censura dupla: primeiro a censura da censura, depois a censura do doutor Roberto [Marinho]. Como a televisão é uma con-

cessão do serviço público, eles [os militares] sempre mantinham uma pressão muito grande dentro da televisão. No momento das Diretas-Já eles ameaçaram claramente a Globo de perder a concessão ou de interferir mais duramente no entretenimento. Então, o doutor Roberto não queria que se falasse em Diretas-Já. Eu fui o emissário final do pessoal do jornalismo na conversa com doutor Roberto e ele permitiu que a gente transmitisse aquilo ali dizendo que havia um show pró-Diretas-Já, mas sem a participação de nenhum dos discursantes, quer dizer, a palavra e o que se dizia, estava censurado.” (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. In: Agência Estado, 30/12/2005)

Confirma-se a atenção redobrada com o tema ‘Diretas’, pela cúpula; exemplifica-se a auto-censura e se esclarece que a diluição da natureza do comício era desejada.

Aderir, endossar, apoiar, torcer, empolgar-se. As versões atuais para os episódios indicam que era isso o que se esperava da Globo em relação às ‘Diretas’, e daí se deduz que o seu jornalismo teria sido criticado em função de ter frustrado tais expectativas:

“Mesmo quando a Globo passou a noticiar os comícios nacionalmente, a irritação permaneceu grande. Porque, embora não tenha mais deixado de mostrar em rede os principais comícios posteriores ao da Sé, a emissora manteve ainda, por algum tempo, o padrão de noticiá-los em matérias de até três minutos, quando *o anseio era que a Globo endossasse editorialmente a campanha.*” (Jornal Nacional...2004: 158) [grifos nossos]

No intuito de fazer parecer que foi a imparcialidade a marca da cobertura jornalística sobre as ‘Diretas’, demonstra-se justamente o contrário. Se os depoimentos atuais, para justificar o exíguo tempo dedicado ao movimento pelas ‘Diretas’ (ou os ardis na edição: mistura de assuntos, subtração de termos, omissão do assunto na chamada de uma matéria etc.), apóiam-se em expressões tais como “a Globo não fazia torcida” ou “a Globo não endossava”, apenas contribuem para confirmar o que já se sabia: que quando os proprietá-

rios da emissora não concordam com uma opinião, ela não terá o devido destaque no *Jornal Nacional*. Sem rodeios – e, aparentemente sem perceber as contradições que esse tipo de afirmação revela – admite-se que as práticas jornalísticas foram simples desdobramentos da opinião dos chefes (refletida nos editoriais); estavam longe, portanto, de refletirem o interesse público.

#### A POLÊMICA EDIÇÃO DO DEBATE ENTRE OS PRESIDENCIÁVEIS COLLOR E LULA

A ‘Era Collor’ talvez possa ser definida como exemplo da exacerbação da influência da televisão nos rumos da política, no Brasil. Tanto a centralidade do meio televisivo para a eleição de Fernando Collor, quanto os caminhos, também envolvendo essa poderosa mídia, que o levaram ao afastamento da presidência da República, estão repletos de fenômenos instigantes sobre os alcances da tevê na formação da opinião pública.

Dentre os episódios pelos quais a Globo foi acusada de um comportamento flagrantemente parcial no tratamento da notícia, destaca-se o do segundo turno das eleições presidenciais de 89, como talvez o mais crítico. Momento delicado da história do jornalismo da emissora, a edição do debate entre Collor e Lula, pelo JN, às vésperas da eleição, ainda não foi definitivamente enterrada. Vários anos depois, encontram-se tentativas de justificar o ocorrido.

Na década atual, o episódio aparece claramente como um exemplo a não ser repetido pela emissora:

“Hoje, a TV Globo adota como norma não editar debates; eles devem ser vistos na íntegra. Porque, ao condensá-los, necessariamente bons e maus momentos dos candidatos terão de ficar de fora, segundo a escolha de um editor ou um grupo de editores.” (*Jornal Nacional...*, 2004: 214)

No mesmo livro, a polêmica edição do debate Collor X Lula é recolocada, sob novos ângulos. Nele, João Roberto Marinho (vice-presidente das Organizações Globo) relativiza os prejuízos causados pela emissora à candidatura Lula; ao retomar a fatídica edição do JN do debate de 1989, comenta-a relacionada à edição feita no *Jornal Hoje*, [4] da mesma emissora, supostamente favorável à candidatura Lula:

4 - O telejornal da Rede Globo vai ao ar das 13h15 às 13h45, de segunda a sábado; atinge em média 11,3 milhões de telespectadores (Fonte: Ibope - Telereport Abril 07).

“Depois desses anos todos, eu acredito que as duas edições estavam erradas: uma exagerou para um lado e a outra ficou aquém para o outro.” (João Roberto Marinho In: *Jornal Nacional - A Notícia faz História*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004)

O diretor proprietário não esconde que, em sua opinião, Collor havia ‘vencido’ o debate e que essa vitória deveria necessariamente se refletir na edição jornalística do telejornal de sua propriedade, ao ser lançada ao público em rede nacional. Sem se envergonhar de reduzir a grave questão ao simplório raciocínio de um placar de disputa esportiva, ele afirma:

“Collor tinha ganhado de 3x0, e o *Jornal Hoje* mostrara um compacto como se a partida tivesse terminado em 3x2. O *Jornal Nacional* teria mostrado um compacto mais próximo de 3x0.” (idem, *ibidem*, 2004: 214)

Sem hesitar, toma sua visão pessoal dos acontecimentos como padrão de realidade. Parece não se dar conta de que isso corresponda a mero ponto de vista ou convicção política, situados, portanto, no terreno opinativo. Ao contrário, considera que o seu julgamento pessoal sobre a superioridade do candidato Collor correspondia aos fatos, ao “que aconteceu” e que deveria ser refletido pelo telejornalismo da Globo:

“A edição do *Jornal Nacional* refletiu melhor o debate, que teve um vencedor. Depois que vi no ar, gostei sem dúvida mais da edição do *JN*. A edição do [*Jornal*] *Hoje* foi uma edição com excessiva preocupação em equilibrar o que não teve equilíbrio e, portanto, fugiu do que aconteceu.” (idem, *ibidem*, 2004: 212)

Sabe-se que a emissora não dispunha de elementos palpáveis para julgar se, também segundo o juízo de cada um dos eleitores, Collor havia “vencido” o debate. Não ficam claros quais os critérios adotados para considerar que não houve equilíbrio de forças, dando a entender que o jogo político foi reduzido ao jogo de cena, sob os holofotes televisivos. Mas não se pode perder de vista o fundamental: a emissora emitiu julgamento que caberia ao eleitor. Como se



fosse incontestável o fato de que performance televisiva não é sinônimo de capacidade para cumprir um programa de governo. No discurso corrente, sair-se bem nos 60 minutos de um debate ao vivo, acabou adquirindo importância decisiva, como se o candidato ao governo se candidatasse ao papel de ator, num programa de calouros. Como se a eficácia de uma plataforma política fosse redutível a aparição de seu representante na tela da TV.

A Globo definiu, enfim, os parâmetros a serem usados para desqualificar ou eleger um chefe de Estado: a boa aparição no vídeo, a imagem, a forma e imitação ao falar (a de Collor, supostamente mais firme), substituindo todos os complexos elementos envolvidos numa escolha do mandatário da Nação. É a assimilação passiva de tais critérios revela em que medida estamos impregnados pela ótica imposta pela “era da TV”: sem questionamentos ao fato de que realidade e imagem televisiva podem confundir-se entre si, mas nem sempre se correspondem.

Em seguida, o livro mostra também uma nova postura de João Roberto Marinho, mais refletida, pelo passar dos anos, segundo declara. Mas ele segue absolvendo a atuação de sua empresa de comunicações. Acrescenta que o erro – presente tanto na edição do *Jornal Hoje* quanto na do *Jornal Nacional* – não se deu por má-fé, mas por inexperiência:

“(...) eu debito os dois erros à *inexperiência* de todos nós na época. É preciso sempre ter em mente que aquela era a primeira eleição para presidente na era da televisão de massa. Não passa pela minha cabeça que *os equívocos* tenham sido cometidos por *má-fé*.” (idem, *ibidem*, 2004: 231) [grifos nossos]

Fincado esse ponto de vista, que repele qualquer visão de conjunto sobre os fatos, o livro prossegue transcrevendo uma teia sem fim de explicações dadas por jornalistas supostamente envolvidos. Armando Nogueira (diretor da Central Globo de Jornalismo, na ocasião) acusa Alberico de Souza Cruz (ex-diretor de telejornais da Rede), que acusa Ronald de Carvalho (editor de política), que estaria sob orientação de Alice Maria (diretora-executiva), que alega ter se surpreendido ao ver a edição no ar; finalmente, Octavio Tostes (editor de texto do JN) assume ter sido o responsável pela edição do debate. Tostes afir-

ma que a edição foi manipulada e sem preocupações com isenção (2004: 220). Seus superiores hierárquicos não utilizam tais termos, mas acabam confirmando as ordens de editar beneficiando Collor. Não viam mal nisso e demonstram sintonia com a lógica expressa por João Roberto Marinho, de que era necessário traduzir, na edição, a superioridade de Collor (que havia vencido o debate) sobre Lula (que havia sido muito infeliz, ido muito mal no debate), para ser fiel ao que de fato se deu.

#### **'FORA COLLOR': A 'PRIMEIRA' EM TELEJORNALISMO FOI A ÚLTIMA A APARECER...**

A parte do livro *Jornal Nacional – A Notícia faz História* dedicada ao processo que culminou no afastamento de Fernando Collor de Mello da Presidência da República destaca uma entrevista exclusiva (que o *Jornal Nacional* exibiu em 21 de outubro de 1993) realizada pelo jornalista Roberto Cabrini com o tesoureiro da campanha, Paulo César Farias, o “PC Farias”, num momento em que este, acuado por ameaças que dizia vir sofrendo, saíra de maneira ilegal do país e fora localizado pela reportagem da Globo, em Londres.

A reportagem é contada em seus detalhes, no livro – vai da página 273 a 276 – e veicula uma imagem de jornalismo investigativo de primeira grandeza. No entanto, não deve passar despercebido ao leitor, que ela foi levada ao ar somente num momento em que Collor já estava afastado há tempos do poder; lembre-se que a carta de renúncia ao cargo de presidente, como tentativa de ‘driblar’ o *impeachment*, data de 29 de dezembro de 1992. [5]

Cabe registrar que as mais importantes denúncias de corrupção que envolviam, primeiro de forma indireta, e um pouco depois, diretamente o presidente da República não partiram da Globo.

A revista *Veja* e a *IstoÉ* empenhavam-se, semanalmente, na descoberta de indícios que estabelecessem ligações entre os diferentes acusados e Collor; obtinham em primeira mão depoimentos de funcionários ligados ao governo, tais como motoristas, secretárias. O SBT, no qual, à época, Jô Soares comandava seu programa de entrevistas, exibiu declarações decisivas do irmão do presidente, Pedro Collor. Enquanto isso, a Rede Globo cobria de modo discreto os desdobramentos dos trabalhos da Comissão Parlamentar de Inquérito criada para averiguar o envolvimento de Collor em atos ilícitos.

Curiosamente, uma minissérie produzida pela Globo, que esteve no ar

*5 - Ao renunciar, Collor tentava livrar-se a eminente cassação de seu mandato e da perda temporária dos direitos políticos – uma vez que o processo de impeachment, que havia sido aprovado em 29 de setembro de 1992, avançava velozmente, apontando claramente o seu envolvimento em processos corruptos. A estratégia revelou-se inútil. A despeito da renúncia, seguiu-se o processo de cassação do mandato presidencial.*

6 - Trata-se de movimento composto em sua maioria por estudantes, que realizavam passeatas e atos públicos em todo o país, pedindo a renúncia de Collor; muitos deles apareciam com os rostos pintados.

de julho a agosto de 1992, intitulada *Anos Rebeldes*, cujo enredo baseava-se no movimento estudantil no Brasil, à época dos 'anos de chumbo', foi relacionada como um dos motes do movimento 'Fora Collor', que recebeu também a denominação 'caras-pintadas'. [6] Não é possível afirmar se a ficção, de fato, teve influências sobre a mobilização estudantil real. De todo modo, registre-se que, do ponto de vista do telejornalismo, a cobertura da Globo ficou aquém, ao ser comparada com o ritmo das revelações vindas de outras fontes e emissoras.

#### NOS DISCURSOS ATUAIS, QUE JORNALISMO, AFINAL, SE SOBRESSAI?

Nas diversas situações referidas, sobretudo a cobertura das 'Diretas', praticou-se um jornalismo movido pela auto-censura; o temor à perda da concessão da rede televisiva condicionou abertamente os rumos do jornalismo. A sintonia, ora com os militares, ora com governos civis representantes das elites, foi tornando-se característica, chegando a ser referida em inúmeras críticas, por seu 'governismo'. (BUCCI, 1996)

As opiniões e os posicionamentos político-partidários dos proprietários da emissora dão o tom dos enfoques dados à editoria política. No caso das 'Diretas', a simpatia pela transição democrática lenta, gradual e restrita – alardeada pelos militares alinhados com o general presidente João Batista de Oliveira Figueiredo – chocava-se com o movimento popular por 'Diretas', portanto esse deveria ser omitido ou focado discretamente; na edição do debate Collor X Lula, a preferência pelo candidato do PRN alça-o ao patamar de melhor candidato e esse critério de escolha ganha status de verdade absoluta, colocando-se acima de qualquer critério imparcial; na campanha que pedia o *impeachment* de Collor, o jornalismo que, tradicionalmente, destacou-se pelos furos de reportagem e pela abordagem de fontes inéditas, permaneceu à sombra das emissoras de tvê concorrentes e de outras modalidades midiáticas, pois, à época, Roberto Marinho ainda apoiava Collor. (CONTI, 1999)

O tom emocional e a espetacularização dos acontecimentos e notícias, longe de representarem um mal ao jornalismo, aparecem em algumas situações como modelares. Assim, em mais de uma situação, a cena política é reduzida em metáforas que aludem ao futebol. É o caso do uso da expressão 'torcer', para explicar o que, supostamente, os defensores das 'Diretas' esperavam

da Globo; é também o que se vê nas falas dos que julgam que a edição do debate Collor X Lula refletiu a verdade, ou seja, refletiu uma partida que teria sido desequilibrada, com o primeiro vencendo o segundo por 3 a zero.

Destacam-se, ainda, algumas discontinuidades, ao compararem-se os depoimentos dos proprietários à época de cada um dos acontecimentos e o conjunto de textos ora apresentado pelas publicações do Memória Globo.

Roberto Marinho, em 1990, tornou públicas algumas de suas concepções sobre o alcance de suas empresas, no que se refere ao poder do jornalismo. Em entrevista que concedeu pouco depois da eleição de Collor de Mello, o dono das Organizações Globo, embora não manifestasse esforços em demonstrar independência dos governos civis que se sucederam – ao contrário, revelava até mesmo certa arrogância, ostentando o seu poder de influência nos rumos do país – foi cauteloso ao responder sobre se usava seu poder e o que achava melhor para o país. Respondeu enfatizando sua ‘colaboração’ para o engrandecimento do país:

“...eu só usei o poder nesse terreno opinativo no *Globo*; em declarações e discursos eu uso essa colaboração – que eu considero modesta para o país. Você vê que a Rede Globo não é política, embora os jornais da Rede Globo tenham uma repercussão muito grande e uma forma de opinar. Não opinar mostrando o melhor, opinar em favor de determinados indivíduos, mas na melhoria e no aprimoramento e engrandecimento do país.” (Roberto Marinho, em entrevista. In: *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*, 05/maio/1990, p. 4-5.)

Note-se a ênfase na afirmação de que, no que se refere à Rede Globo, não se pretendia em favor de determinados indivíduos, mostrando quem era o melhor.

Porém, o que se viu nas afirmações de João Roberto Marinho sobre a edição do debate de 1989 foi a justificativa de que Collor tinha ido melhor no debate, portanto, a edição jornalística deveria apontá-lo como vencedor. Cremos, então, que o afirmado pelo patriarca não teve efeito no critério de edição e/ou não influenciou as concepções do referido filho.

No que se refere às ‘Diretas’, muito da polêmica estabelecida se deu em

torno da 'confusão' entre festa de aniversário da capital paulista e manifestações políticas pelas eleições diretas na Praça da Sé, em 25 de janeiro de 1984. O texto publicado a respeito, pelo Projeto Memória Globo, possui força, é convincente principalmente porque, ao divulgar a íntegra da matéria que foi ao ar no dia do importante comício, deixa entrever que, a despeito da escalada – em que era omitido completamente o comício – estava presente na notícia a natureza política do evento. No entanto, chama atenção a necessidade dos autores do texto em justificar a fusão entre aniversário e comício. Do ponto de vista do jornalismo, a hierarquia de importância dos dois eventos é clara: o comício era o acontecimento mais relevante no momento, no país, pela dimensão política e pela repercussão popular que vinha tendo. É fato que a data especial favorecia e tornava emblemática a manifestação política. Mas é indefensável, jornalisticamente falando, que se misturem as duas notícias tal como se fez na fatídica edição do *Jornal Nacional*.

#### AS DISTORÇÕES APARECEM POR CONTA DA DESCONTEXTUALIZAÇÃO

Não se pode dizer, a rigor, que os depoimentos que as publicações do Projeto Memória Globo trazem à tona sejam mentirosos. Mas eles distorcem a realidade.

Importa destacar que, nos diversos exemplos que procuramos debater (das 'Diretas', da edição do debate entre presidencialistas e sobre o afastamento de Collor da Presidência), ao recontar o ocorrido, as publicações do Projeto Memória Globo descontextualizam e tentam tornar factual e episódico algo que foi característico na atuação da emissora ao longo das décadas: a forte presença da opinião dos proprietários da emissora nas edições jornalísticas, imprimindo-lhes um tom invariavelmente conservador.

Os fatos aparecem isolados da respectiva esfera histórica que os envolvia; tratados como se fossem meros fenômenos ligados a técnicas de reportagem ou de edição, os acontecimentos e suas implicações imediatas têm importância reduzida. E passam, no máximo, para o terreno dos erros individuais ou cotidianos.

Porém, retomando um quadro das forças políticas em conflito na fase de redemocratização no Brasil, das reais complexidades que teciam aquele específico contexto, salta aos olhos que, ao serem revisitados e recontados pela Glo-

bo na forma de memória do telejornalismo, alguns dos episódios mais marcantes, esses aqui expostos receberam grosseira despolitização. Há uma estratégia discursiva que os descola dos processos políticos em que se inseriam, relativizando o caráter manipulador que a edição jornalística pode engendrar.

Ainda do ponto de vista das práticas jornalísticas, nas situações analisadas, nota-se que a versão atual da emissora, em comparação ao que fora declarado à época dos respectivos acontecimentos, é mais auto-complacente. O que se admitia, em alguma medida, como possível equívoco por temor à ditadura, agora aparece como reafirmação de qualidade jornalística; como sinônimo de suposta imparcialidade.

Atualmente, ampliaram-se as preocupações da Rede Globo com a paulatina perda de pontos de audiência no chamado horário nobre (que envolve o *Jornal Nacional*). [7] A emissora talvez já não possa deixar de se posicionar claramente, defendendo sua imagem, quando necessário, diante de críticas que ameacem a sua credibilidade.

Ocorre que, ao mencionar fatos que motivaram críticas no passado – às quais ela talvez não tenha respondido imediatamente –, ela o faz sob o peso das distorções dos fatos que procura evidenciar. Torna-se necessário lembrar que, para grande parte do seu público e/ou leitor das obras do Projeto Memória Globo, muitos desses acontecimentos históricos são pouco explorados e conhecidos. Assim, cabe reiterar o clima político da fase final da ditadura militar e início da Nova República, para esclarecer o papel desempenhado pela Globo. Deixar de mostrar ao público as mobilizações de 1984 pelas ‘Diretas’ relaciona-se harmônica e diretamente aos compromissos recíprocos entre a Globo com os governos militares, no poder, à época. Do mesmo modo, a edição do debate de 1989, que antecipava a vitória de Collor, foi apenas corolário da preferência dos proprietários da Globo por aquela candidatura, e do seu temor a que partidos de esquerda se aproximassem do poder.

Esses fatos traduziram coerentemente, cada um a seu tempo, as efetivas relações que a Globo mantinha com os respectivos setores anti-populares envolvidos: sintonizada tanto com os militares contra as eleições diretas no primeiro caso, quanto com as elites que apoiavam a candidatura Collor, no segundo. A despeito de qualquer livro de história sob encomenda que se publique, a qualquer época.

*7 - As preocupações com a imagem se intensificaram na última década e é recorrente o discurso relacionado aos governos militares, buscando demonstrar independência e exibir os supostos prejuízos sofridos com a censura (FANTINATTI, 2005).*

**BIBLIOGRAFIA**

- BLAL, Pedro. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em Tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.
- CONTI, Mário Sérgio. *Notícias do Planalto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FANTINATTI, Márcia M. C. M. "A nova Rede Globo: trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa". Tese de Doutorado. IFCH-Unicamp. Campinas, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Comunicação de massa e poder político: o atual discurso da Rede Globo revelando seu empenho por uma nova imagem". In: BEZZON, Lara (org.) *Comunicação, Política e Sociedade*, Campinas: Alínea, 2005.
- Jornal Nacional - A Notícia faz História*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- KAMEL, Ali. "A Globo não fez campanha; fez bom jornalismo". In: *O Globo*, Segundo Caderno, 24/09/2003.
- ECHEVERRIA, Regina. "Entrevista - Roberto Marinho". In: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 05/05/1990, p. 4-5.
- PADIGLIONE, Cristina. "Caso Diretas já foi 'censura dupla', diz Boni". In: *Agência Estado*, 30/12/2005.

## *Museum of Childhood*: o desafio do encontro de gerações

MARIA ISABEL LEITE

Pedagoga, mestre e doutora em Educação com Pós-doutorado em Arte-Educação  
na área de Educação Museal pela Roehampton University, Londres

### **RESUMO**

Este texto visa a problematizar estratégias que o *V&A Museum of Childhood* usa para enfrentar o desafio de tornar-se atrativo, simultaneamente, às diferentes gerações. Traz uma breve contextualização, descreve o Museu e suas seções, formas de musealização e atividades e alinha reflexões reconhecendo o esforço em consolidar um caminho de acessibilidade, de museu como espaço de congregação e de 'edutainment' mais lúdico, participativo e acolhedor, mostrando que é possível dividir e partilhar o mesmo espaço entre crianças, jovens e adultos – crença que a modernidade parece querer afastar.

**Palavras-chave:** Museu. Educação museal. Encontro geracional

### **ABSTRACT**

This article aims to show up different strategies used by *V&A Museum of Childhood* to face the challenge of been attractive, simultaneously, to different generations. It has a small contextualization, it describes the Museum, its sections and activities and then, reflect about the strength they use to be accessible, to be confirmed as a museum like a congregation's place, as a place of edutainment; funniest, participative and welcome, showing that it is possible to share the same place between children, young and adults – faith that modernity seems to refuse.

**Key words:** Museum. Museum education. Generation encounter



1 - Pesquisa de pós-doutorado, financiada pela UNESCO, sob a supervisão da Profa. Dra. Rachel Mason – ligada ao CIRACLE, Centre for International Research in Creativity and Learning in Education, da Faculdade de Educação da Roehampton University, em Londres, Inglaterra.

2 - Para saber mais sobre a história de Londres, acessar: <http://www.discovery-brasil.com/origens/index.shtml>

3 - In [www.london.gov.uk](http://www.london.gov.uk) acesso em 3/4/2007.

Este texto refere-se a um recorte da pesquisa *Museums and Galleries' Education in London – an outsider view*, [1] desenvolvida de janeiro a junho de 2007 em sete museus britânicos, dentre os quais o V&A Museum of Childhood (em português, Museu da Infância). Sua questão central foi perceber de que forma estes museus britânicos ajudavam crianças e professores em seus processos de produção de sentidos. O meu 'olhar estrangeiro' permitiu-me, como pesquisadora, estranhar aquilo que me era familiar e, ao mesmo tempo, aproximar e tornar familiar aquilo que me era estranho. Assim, resguardadas as distâncias históricas, culturais, sociais, políticas e econômicas que distinguem as duas realidades – brasileira e inglesa –, trago para o diálogo uma reflexão crítica sobre parte desta experiência londrina.

Falar da Inglaterra é dizer de uma civilização que remonta há alguns séculos. [2] É ter Londres e seus 7 milhões [3] de habitantes como ponto central, com a diversidade refletida em todos os aspectos, todo o tempo – não é a toa que Londres está entre as cidades do mundo consideradas *world cities* ou *global cities*, isto é, aquelas que quebram com as fronteiras puramente geográficas e criam processos globais, cidades que afetam o mundo não apenas socioeconomicamente, mas também cultural e politicamente. Uma cidade que dedica a terceira página de seu catálogo telefônico aos museus, logo em seguida dos hospitais e demais emergências, como Bombeiro, Polícia etc. Seus espaços museais são tão variados quanto a própria cidade – como diz Willis (2006: 1), não importa se seu interesse é em dinossauros ou odontologia, ou processos de manufatura ou formas de apagar incêndio; obras de arte clássicas ou de jovens artistas – há grandes chances de haver um museu em Londres sobre seu tema de interesse.

A palavra *museum* passou a fazer parte da língua inglesa em 1683, (NEWHOUSE, 1998: 46) entretanto o ano de 1753 é importante marco na história museológica inglesa por ser aquele no qual o Parlamento aprovou o *British Museum Act*, que “assegura que um grupo de artefatos que foi doado à nação por um colecionador poderia ficar disponível às pessoas, uma vez que representava uma parcela do conhecimento humano” (CHARMAN, ROSE & WILSON, 2006: 21 – tradução pessoal) – e o

*British Museum* (Museu Britânico) foi inaugurado em 1759, sendo o primeiro museu independente do mundo.

O Museu da Infância londrino foi criado em 1872, como braço do *Victoria & Albert Museum* (V&A), mas é em 1974 que ele assume a temática “infância”, embora ainda voltado exclusivamente para o público adulto – afinal, a concepção vigente era de museu como espaço de memória, sagrado e silencioso, e entendiam que a temática interessava aos adultos, já que foram todos, um dia, crianças. Desde 2003, entretanto, vem sofrendo uma série de reformulações, entre as quais, investir no compartilhamento de espaços físicos por crianças e adultos e promover uma série de ações e reestruturações que visam torná-lo atrativo, simultaneamente, às diferentes gerações.

Essa busca de compartilhamento de espaços não é tão comum. Museus, em geral, são locais comumente identificados com o público adulto, exceto aqueles denominados “Museu da Criança” que, ao contrário, são aqueles planejados como espaços privilegiados de apropriação de conhecimento por parte de meninos e meninas. Há, no mundo, treze instituições deste tipo, sendo cinco na Europa e oito nos Estados Unidos. Nomes como “Exploratorium” ou “Please Touch Museum” dão o tom das ações neles desenvolvidas – todas voltadas para a especificidade da criança como sujeito contemplador. As iniciativas mais próximas que se tem notícia, no Brasil, são: o Museu da Educação e do Brinquedo, da Universidade de São Paulo (USP); e o Museu do Brinquedo – meta-museu do Museu Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); sem falar da existência de seções interativas e voltadas para crianças em museus diversos. O museu brasileiro que mais se aproxima da proposta de encontro geracional do Museu da Infância londrino é o também denominado Museu da Infância, situado na Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), em Criciúma/SC. [4]

Mas a despeito de para quem foi planejado o Museu, Theano Moussouri (2007) defende que o espectador, no museu, independente da temática do mesmo, vive, fundamentalmente, uma experiência de constituição identitária a partir da percepção e nominação de atributos (portanto, de reconhecimento/estranhamento) sobre aquilo que é visto. Su-

4 - Sobre isso, ler mais em: REDDIG, Amalhe Baesso. “A infância representada nos espaços museais de Santa Catarina: reflexões sobre educação, identidade cultural, museus, arte e infância”. *Dissertação de Mestrado. Criciúma/SC: UNES/PPGE, 2007.*

blinha o quanto o campo de estudos museais, como área específica de conhecimentos, pode ainda ser considerado novo e que, apesar de vir crescendo significativamente nos últimos 20 anos, ainda ressonante de falta de teoria. Segundo a autora, nos anos 80/90 do século passado, o foco foi instituir o museu como locus de aprendizagem. Portanto, sabe-se que as pessoas aprendem em museus – o ponto é: como? Diante desse recorte, a autora considera que os desafios correntes passam por perceber a natureza do aprendizado que emerge das experiências museais: como eles ocorrem, como se desenvolvem e, portanto, como podem ser otimizados. Baseada na teoria de aprendizagem sociocultural de Vygotsky, afirma que as pessoas aprendem umas com as outras, mais do que individualmente. Partindo disso, defende que partilhar as experiências museais é relevante forma de aprendizado e que uma grande motivação para visitar um museu pode ser relacionada à constituição de identidade de grupo, identidade gregária – neste sentido, entendo que sua perspectiva traz contribuições para pensarmos de que forma o encontro de sujeitos de diferentes gerações pode favorecer os processos de apropriação de conhecimentos de todos.

Ainda nessa perspectiva, a autora afirma que, na medida em que a identidade afeta a construção de sentidos, o tipo de objeto exposto e a forma como favorecemos o encontro com ele vão ser determinantes para ampliar o aprendizado dos visitantes sobre si, suas famílias e a história de suas comunidades – ontem e hoje. Por fim, aponta que o maior desafio dos educadores de museus é como tornar as experiências museais mais memoráveis. Isso passa por uma necessária revisão também na acessibilidade das coleções/exposições; na capacidade dos museus delinearem e cumprirem suas missões (foco); e na compreensão de seu papel eminentemente social e educacional – questões que podem ser traduzidas pela inclusão em suas diferentes facetas.

Acompanhando uma tendência que remonta à década de 90 do século passado na área museal, a questão da inclusão e da acessibilidade foram postas em discussão mais fortemente no Museu da Infância a partir de 2002, derivando a necessidade de acolher um público 'novo'. A celebração da diferença e o esforço de mostrar-se acolhedor se fazem notar,

não apenas em sua reestruturação física, como ainda em seus critérios e formas de musealização [5] e em sua política de atividades direcionada ao encontro de gerações, que abarca atividades para famílias, bem como propostas educativas dirigidas à discussão geracional. A importância desta direção já foi por mim assinalada em outros momentos (LEITE, 2006: 82):

“imaginar formas de partilha entre crianças e velhos num museu seria um desafio que, certamente, valeria a pena ser enfrentado – estaríamos aumentando, ainda mais, suas interlocuções e fraturando o tempo cronológico. “Na socialização das lembranças, velhos e crianças movimentam-se numa direção em que o importante é a busca de compreensão e o estabelecimento de sentidos.” (PARK, 1996: 47)

*5 - Musealizar um objeto é pensar as diferentes formas de expô-lo ao público de forma que se estabeleça comunicação entre eles. Inclui a classificação da organização, a etiqueta e seu conteúdo, a forma mesmo de exposição, cenário etc..*

#### O MUSEU DA INFÂNCIA E SUAS ATIVIDADES

O Museu da Infância londrino fica em *Bethnal Green*, na Zona 2 da cidade. Se chegarmos nele antes das 10 horas, já vemos um aglomerado de crianças aguardando, de todas as faixas etárias, mas particularmente as menores, a pé ou em carrinhos, muitas delas com suas mochilas e sacolas, acompanhadas de responsáveis também de diferentes idades.

O prédio é um grande hangar, construído de forma simples, com uma significativa coleção de brinquedos, roupas e outros objetos que remetem à infância, além de exposições de trabalhos de crianças. Com três pisos (subsolo, térreo e mezanino), procura, de diferentes formas, acolher a diversidade étnica, sociocultural e etária.

Nesse museu, crianças não têm apenas coisas para ver, mas também para tocar, para brincar, papéis e lápis diferentes para desenhar, fantasias para usar, livros para ler, brinquedos para montar... e adultos encontram informações, livros, revistas e também experimentos com os quais se envolver. Para acolher os diferentes públicos em suas necessidades e solicitações diversas, o museu oferece sofás, mesas e cadeiras para adultos, lado a lado com cercado com espaço macio para bebês brincarem (com música de ninar ao fundo, cantada por vozes infantis); tanque de areia, mesas baixas com brinquedos, outras com jogos de tabuleiro, espelhos,

fantasias, velocípedes, cavalos de pau, materiais artísticos, entre outros elementos atrativos a diferentes idades.

Também seus critérios de musealização priorizam o diálogo geracional na medida em que optam por expor, no andar superior, seus objetos organizando-os por tipo – ursos, bonecas, casa de bonecas, roupas, berços – e por oferecer uma apropriação mais cronológica, nem por isso linear, uma vez que sublinham fortemente os contrastes (brinquedos de ontem versus os de hoje). Entendem que expor lado a lado objetos de diferentes tempos-espacos facilita a associação de idéias e ainda o encontro de gerações.

Ainda no que concerne à musealização, o Museu da Infância opta por colocar objetos desde rentes ao chão até a altura dos olhos de um adulto. Na entrevista com Carolyn Chinn, [6] responsável pelo setor educativo, fica esclarecido que a intenção é exatamente abrir os critérios e esgarçar ao máximo a rigidez pré-existente nos antigos modelos de museu com os quais lidamos. No piso térreo há duas galerias – ‘Criatividade’ e ‘Brinquedos que se movem’ – e cada uma delas tem seções com vitrines, todas também nomeadas e cheias de brinquedos, trazendo informações por escrito lado a lado com fotografias e desenhos, abraçando, assim, não apenas os adultos/leitores, como crianças pequenas/não-leitoras.

Os comentários nas paredes e nas etiquetas dos objetos foram minuciosamente pensados e discutidos de forma a acolher e satisfazer esse público-misto (adultos e crianças, leigos e professores, pessoas de diferentes origens étnicas). Segundo Chinn (op.cit.), a quantidade e os conteúdos do material de apoio escrito passaram por muitos estudos e experiências. Em um primeiro movimento de valorização do objeto a ser visto em detrimento da informação sobre ele, e ainda o desejo de acolher crianças e minorias que muitas vezes não falavam/liam Inglês, fez com que, em 2003, as etiquetas fossem muito reduzidas no museu, tanto em quantidade, quanto em texto. Ocorre que, se de um lado essa parcela do público não lê, há outra, fundamentalmente composta por pais e professores, que o faz. Mais do que isso: alguns adultos sentiram-se insatisfeitos diante da possibilidade de as crianças lhes fazerem perguntas e eles não

6 - Entrevista concedida em 21 de fevereiro de 2007.

saberem respondê-las – o que quebrava com a situação socialmente estabelecida de adulto-que-sabe versus criança-que-não-sabe; e isso gerou desconforto e insegurança. Como esse não era o intuito do museu, essa prática foi repensada e as etiquetas novamente reformuladas, porém de maneira bastante estudada: elas devem ter poucas palavras e facilitar a rápida leitura do adulto, subsidiando-o minimamente nas informações a serem dadas às crianças. As informações disponíveis, mesmo que pequenas, são variadas e às vezes ultrapassam a formalidade de uma etiqueta catalográfica daquele objeto. As crianças, obviamente, também podem lê-las, até porque estão colocadas – assim como os objetos – desde rente ao chão. Na altura dos olhos adultos, há, em cada vitrine, uma outra frase que explica a seção. Para complementar, encontra-se nas paredes um pequeno texto, em vocabulário simples, que traz algum embasamento teórico sobre a seção, mostrando-se dirigido a pais.

O investimento em atividades ‘para famílias’ também é parte das políticas direcionadas ao encontro de gerações: atividades são propostas de forma que adultos/pais e crianças/filhos possam usufruir juntos de descobertas e realizações. Neste sentido, o Museu da Infância propõe atividades regulares, tanto pela manhã, quanto pela tarde, além de Sessões Especiais para certas épocas, como o período de férias escolares – tanto para crianças que estejam visitando particularmente o museu, quanto para grupos trazidos pelas escolas. As atividades regulares são abertas a quaisquer crianças que estejam no museu, acompanhadas ou não por seus responsáveis. As Sessões Especiais, por sua vez, são pagas e destinadas a um grupo numericamente limitado; com temáticas variadas, são oferecidas por profissionais autônomos. A seguir trago um trecho de uma observação de campo da sessão “Eu velejo num navio pirata”. (*grifos meus*):

Dia 15/02/2007, 11h30 (...) Tapetes pelo chão para as *crianças*, cadeiras em volta para *adultos*, pano de fundo pintado com navio e alguns outros objetos compondo o cenário: bichos de pelúcias (polvo, caramujo, aves), panos, tules, conchas. A mediadora se apresenta – *Captain Vanilla* – e pede que todas as *crianças e adultos* gritem seus nomes bem alto,

*todos* de uma só vez, solicitando-os que repetissem mais e mais alto, numa apresentação *coletiva* certamente pouco convencional. Somente depois que “*todos* já se conhecem tão bem...” a *performance* iniciou. (...). *Todas as pessoas* de pé, cantavam e se movimentavam: *O que se usa num barco à vela?* – perguntava: “Vela”! *O que mantém o barco preso?* – “Âncora”; *o que dirige o barco?* “Leme”! Repetia as perguntas, fazia os movimentos e acelerava a cantoria que era animadamente seguida pelas *crianças e adultos*; (...) respondiam *todos* enquanto se movimentavam imitando estas ações. *E o que levamos em nossa mochila para esta viagem?* Variadas foram as respostas (...) – e cada *pessoa* enchia sua mochila imaginária com *todos* os apetrechos por elas propostos. (...) *Fui capturada por um navio pirata e foi uma terrível experiência...* (...) E ela diz que vai contar os detalhes. Divide o público em dois *grupos*: tubarões e piratas – e ensina a fazerem sons e movimentos que os caracterizem. Cada vez que usa essas palavras, o grupo relativo tem que se movimentar e fazer o som correspondente. *Captain Vanilla* vai contando/cantando sua trágica experiência e sempre perguntando coisas para *todos*. (...) A atenção dada à fala da *platéia* é total. Algumas *crianças* falavam bem baixinho, parecendo querer que só a mediadora ouvisse; outras opinavam e imediatamente buscavam o olhar de seu acompanhante *adulto*. Tudo que é dito é incorporado à história e/ou à música que está sendo cantada no momento, fazendo mudanças na letra da mesma a fim de adaptar à sugestão/comentário de algum *menino, menina ou adulto* presente. (...) Mais participação é percebida na folha deixada na saída da sala pedindo comentários das *peessoas* e ainda o tempo e a paciência dedicada a elas, ao final (12h30), procurando responder a cada pergunta das *crianças*: quem pintou o cenário? Era verdade que a proponente realmente não sabia nadar? E teria mesmo sido ela raptada pelo navio dos piratas?

Em nossa entrevista, Lizzie Lewendon [7] – a mediadora responsável pela atividade acima descrita – reforça a importância de se provocar a participação dos adultos além daquela das crianças, visto que, segundo ela, numa performance, todos que estão a sua frente fazem parte de sua audiência. Para ela, adultos fazem diferença – se estão conectados e interessados, a coisa flui diferente, vira ‘um grupo como um todo’ e a função museal de educação e entretenimento fica mais facilmente percebida. De acordo com sua percepção, se não envolver os adultos, não cria esse clima geral/global.

Por fim, embora não menos importante, aponto as atividades propostas às escolas pelo Museu da Infância, chamadas Sessões de Ensino. Elas giram em torno de recortes temáticos especialmente pensados a partir do Currículo Nacional, [8] e seu maior objetivo, segundo disse Gillian Hunter, a responsável pelas relações museu-escola, em entrevista, [9] é fazer com que as crianças gostem de História e que se sintam entusiasmadas pelo Museu – mais do que gostar dele, é importante que tenham uma experiência tão positiva que possam gostar de ir também a outros museus! – afinal, para a maioria das crianças-visitantes, por serem de faixa etária tão baixa ou pela origem sociocultural, a ida ao Museu da Infância configura-se como a primeira experiência num espaço museal e, por isso, deve ser positiva e marcante. As propostas são dinâmicas, incluem forte participação da criança, deixam claro o objetivo de associar a ida das crianças ao museu à possibilidade de construção de saberes. Uma destas sessões merece destaque neste texto: a “Brinquedos de ontem e de hoje”, cuja idéia central é ressaltar o compartilhamento de experiências entre professores/adultos e alunos/crianças em suas afinidades e distanciamentos a respeito das diversas formas de brincar nos diferentes tempos-espacos.

#### ALINHAVANDO REFLEXÕES

Por todo o exposto, observa-se que o Museu da Infância procura reforçar a perspectiva de acessibilidade, de museu como espaço de congregação e produção de sentidos, espaço de criação. Carrie Winstanley (2007) chama esse papel híbrido dos museus de edutenimento (educação + entretenimento) e essa idéia está em sintonia com a definição de Mu-

7 - Entrevista concedida em 16 de maio de 2007.

8 - Para conhecê-lo, acesse: [www.nc.uk.net](http://www.nc.uk.net).

9 - Entrevista concedida em 16 de abril de 2007.



10 - "International organization of museums and museum professionals which is committed to the conservation, continuation and communication to society of the world's natural and cultural heritage, present and future, tangible and intangible" - In <http://icom.museum/mission.html> - acesso em 5/6/2007.

11 - In: [http://www.museus.gov.br/oqueemuseu\\_definicao.htm#icom](http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_definicao.htm#icom) - acesso em 5/6/2007.

seus que o *International Council Of Museums* (ICOM) [10] conferiu em sua 20ª. Assembléia Geral, realizada em 2001: "Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade". [11] (*grifos meus*)

A estrutura atual do Museu da Infância procura quebrar com a antiga perspectiva de espaço sagrado e intocável sob a qual ele próprio foi constituído. Nos últimos anos vem tentando reinventar-se, quebrando com a forma tradicional e assumindo um caráter mais lúdico, informal, participativo e acolhedor, facilitado pelo tipo de acervo de que dispõe – ficando, assim, mais próximo à idéia de museu construtivista trazida por Hein (1998: 76), no qual "aprendizes constroem conhecimento na medida em que aprendem; eles não adicionam simplesmente novos fatos àquilo que é conhecido, mas reorganizam constantemente e criam não apenas o entendimento sobre, mas também a habilidade de aprender enquanto interagem no mundo". (*tradução pessoal livre*)

Também quebra com a lógica museal vigente em grande parte da prática museológica quando cria galerias diferenciadas – como a Criatividade e suas Seções 'Inspire-se, imagine, explore' e 'Faça acontecer'. Nelas o público é convidado a participar de uma aventura imaginativa de criação de sentidos, interagindo e elucidando significações diversas àquilo que é visto, na medida em que a mensagem não é fechada. Isto é: os objetos estão agrupados de forma inesperada, exigindo que o contemplador exercite um diálogo com seu repertório anterior (visto, ouvido, vivido) e sua imaginação.

"A atividade criadora da imaginação se encontra em relação direta com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo homem, porque esta experiência é o material com que a fantasia erige os seus edifícios. Quanto mais rica seja a experiência humana, tanto maior será o material de que dispõe essa imaginação". (VYGOSTSKY, 2003: 17)

Outro aspecto que se observa nos demais museus, é que suas vitrines ou a disposição das obras nas paredes são feitas *por e, normalmente, para* adultos. Geralmente os objetos estão expostos numa altura demasiadamente alta em relação ao ponto de vista infantil. No Museu da Infância investigado, diferentemente, veem-se objetos expostos desde rentes ao chão (até a altura do olhar do adulto), favorecendo o acesso visual de crianças e cadeirantes, explicitando claramente a concepção de infância que rege suas ações.

“As crianças não constituem nenhuma comunidade separada, mas sim são partes de povo e da classe a que pertencem. Por isso, o brinquedo infantil não atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo”. (BENJAMIN, 1994: 247-8)

Também a comunicação é um item fundamental na musealização dos objetos e, entre outras estratégias, é explicitada por etiquetas que estão, geralmente, ladeando os bens culturais, informando seus dados catalográficos básicos: nome, origem, material, época, produtor/autor etc., dependendo da especificidade daquilo que está exposto. Para além da simples decisão do que deve ser escrito nas etiquetas, foi perceptível em algumas entrevistas e palestras que o sistema comunicacional como um todo preocupa alguns museus, especialmente atentos ao fato de a maioria das pessoas se deter mais na leitura do que na observação dos objetos expostos. Como diz Ott (1997: 122), os “(...) visitantes olham rapidamente as obras nas exposições, sendo que a maior parte do breve tempo em que o fazem é usada na atividade de leitura da etiqueta ao lado da obra”.

Como visto anteriormente, o Museu da Infância se dedicou a buscar alternativas para a estratégia de etiquetagem, não apenas no número de palavras usadas, mas também por colocar etiquetas individuais e grupais, bem como variar o tipo de mensagem: escrita (dados, depoimentos, textos teóricos) e não-escrita (fotos, desenhos, pinturas).

“O sujeito compreende o mundo *na e por meio da* linguagem – mas não aquela que é exclusivamente baseada na identificação de códigos ou nos elementos normativos do discurso. Os sujeitos se constituem sujeitos da linguagem na medida em que esta seja carregada de contexto, de sentido, de significação”. (HONORATO, 2007: 58)

As etiquetas são complementadas com painéis nas paredes e placas informativas em mais duas línguas, explicitando possibilidades de ampliar as formas de apropriação na medida em que se estrutura não apenas como um espaço de entretenimento, mas de educação, produção de conhecimento, pesquisa.

Outro aspecto que vale ser sublinhado é que todos os museus investigados, de forma mais ou menos explícita, referem-se à importância de manter, ampliar e diversificar sua audiência. Reconhecem que é a presença de público que viabiliza a captação de recursos necessários a sua sobrevivência. Considerando a potência turística de Londres e a fama de seus museus, não surpreende que alguns dos maiores, como a *National Gallery*, não estejam tão preocupados com isso quanto outros menores, como o Museu da Infância. Por outro lado, esse esforço de inclusão e acessibilidade parece ir além da perspectiva simplesmente numérica de acréscimo de público, mas ser a expressão de uma política nacional mais ampla em defesa dos direitos humanos, discussões sobre cidadania etc., sublinhando a dimensão do acesso como *direito* do cidadão: “Frequentar exposições amplia o repertório imagético – sonoro, visual, corporal – de todos. Independentemente de gênero, etnia, credo, classe social ou idade, é parte de sua formação, sendo assim, antes de tudo, um direito” (LEITE, 2005: 51) (*grifo meu*)

“O desafio é, então, permanente: os museus têm que ser viáveis economicamente, prosseguir com as pesquisas e encontrar formas de relacionamento com a população de maneira a trazê-la para junto de si, atender a suas expectativas, respeitar seus pontos de vista, seus conhecimentos anteriores; perce-

ber o público não como um bloco homogêneo, mas como pessoas singulares de diferentes grupos sociais, étnicos, religiosos, civis, etários etc”. (idem: 37)

Essa questão está presente e tem sido também foco de intensa discussão na área museológica londrina. Todos os museus pesquisados assumem sua audiência como mista, composta tanto por crianças, quanto por jovens e adultos, ainda que alguns estejam claramente organizados para atender privilegiadamente a estes últimos pela forma como expõem seus objetos. O Museu da Infância se destaca no esforço de acolher as diferentes gerações, não só pela especificidade temática; mas também pela diversidade de espaços de acolhimento (como exemplificado anteriormente); pela preocupação com a visualidade; e ainda pelas diferentes formas de expor, privilegiadamente contrastante de objetos de ontem e de hoje, lado a lado, estimulando o diálogo geracional de experiências vividas.

“(…) a distância espaço-temporal entre as gerações, ao invés de se tornar obstáculo para compreendermos melhor a nossa época, passa a ser uma solução promissora, posto que a dimensão alteritária entre as visões do adulto, da criança e do jovem sobre um mesmo objeto, enriquece definitivamente nossas possibilidades de compreensão do objeto em questão como um artefato da cultura”. (JOBIM e SOUZA & GAMBA JR., 2003: 40)

Além da pluralidade explicitada em sua estrutura física e de musealização, já foi aqui sinalizado que procuram também criar estratégias de ação como “atividades para famílias”, ou ainda o recebimento de grupos escolares. Nesse sentido, nesta investigação encontrei basicamente três posturas no que compete à relação do museu com a criança: aquela que privilegia um conhecimento exterior à criança e que se concentra em transmitir informações; um extremo oposto que pode ser caracterizado pela postura de educadores de museu cujo papel configura-se, basicamente, como o de não interferência, permitindo que a criança explore sozinha, faça suas próprias descobertas e produza seu conhecimento a

partir de experimentos diversos; e uma terceira, talvez no meio destas duas anteriores: as Sessões de Ensino e Sessões Especiais do Museu da Infância. Nelas, crianças e adultos têm oportunidade de experimentar, testar hipóteses, falar, perguntar – ao mesmo tempo, são desafiadas pelos educadores do museu que procuram mediar suas descobertas, na medida em que proveem informações de forma a desestabilizar as aparentes certezas, provocando novas e sucessivas questões.

#### **A TÍTULO DE FECHAMENTO...**

Favorecer às crianças, desde bem pequenas, uma experiência enriquecedora junto aos museus faz com que aumentemos a chance de tê-las como incentivadoras de que outras crianças e adultos possam estabelecer uma relação mais qualitativa e plural com estes espaços. Nesse sentido, cabe ressaltar que as crianças geralmente precisam de adultos para levá-las aos espaços de cultura: se os adultos os valorizarem mais, maiores as chances de levá-las e com elas partilharem experiências positivas – e isso é um dos aspectos mais importantes do encontro geracional.

Assim, diria que às crianças cabe que lhes sejam dados: livre acesso ao espaço museal (possibilidade de frequência regular e circulação/acesso direto às coleções expostas nos museus); possibilidade de visualização (com objetos dispostos na altura de seus olhos) e, sempre que possível, manipulação (galerias interativas); facilidade na inteligibilidade das mensagens (com etiquetas múltiplas em linguagem não-escrita ou escrita direta e simples); chances de participação em propostas desafiadoras, lúdicas e criativas que levem em conta seus conhecimentos prévios e que estimulem sua imaginação e diferentes linguagens expressivas; possibilidade de constituir significação ao visto/vivido de forma aberta e autoral através da participação em/criação de narrativas, nas quais suas vozes sejam ouvidas e respeitadas; acesso de forma crítica e reflexiva aos diferentes conhecimentos historicamente construídos sobre o tema visto/vivido; tempo para apropriação de maneira a contribuir para que a experiência seja memorável – única.

Esta pesquisa em Londres aponta, ainda, que aos adultos cabe que lhes seja dada a chance de: ressignificar sua experiência anterior de

visitação museal, se negativa foi, através de novos encontros com os bens culturais; identificar-se com o espaço, sua coleção e sentir-se acolhido e bem-vindo; ter acesso a outros tipos de conhecimento, diferentes dos escolares, de forma a complementar sua experiência de vida; sentir-se convidado a opinar, dialogar com os profissionais de museu e estabelecer trocas diversas; levar as crianças com frequência; perceber os museus como locais de 'edutenimento'.

Sobretudo, crianças e adultos, independentemente de suas classes sociais, gênero, etnia, opção religiosa ou sexual, têm de poder se sentir 'donos' dos museus e deles se apropriarem – isso é uma questão básica de direito e de cidadania.

Assim, na contramão do instituído na contemporaneidade, esse museu parece mostrar que é possível dividir e partilhar o mesmo espaço entre crianças, jovens e adultos – crença que a modernidade parece querer afastar.

#### **BIBLIOGRAFIA**

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica. Arte e Política: Ensaaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHARMAN, Helen; ROSE, Katherine & WILSON, Gillian. *The Art Gallery Handbook – a Resource for Teachers*. London: Tate Publishing, 2006.

HEIN, George E. "The constructivist museum". In: \_\_\_\_\_. *Learning in the Museum*. London: Routledge, 1998.

HONORATO, Aurélia R. de S. A experiência com literatura nos relatos das crianças: abrindo espaços de narrativa. Dissertação de mestrado. Santa Catarina: PPGE/UNESC, 2007.

JOBIM e SOUZA, S. & GAMBÁ Jr. "Novos suportes, antigos temores: tecnologia e confronto de gerações nas práticas de leitura e escrita". In: JOBIM e SOUZA, S. (org.). *Educação @ Pós-modernidade – Ficções Científicas & Crônicas do Cotidiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 27-45.

LEITE, Maria Isabel. Museus de arte: espaços de educação e cultura, In LEITE, M.I. & OSTETTO, L.E. (orgs.). *Museu, Educação e Cultura: Encontros de Crianças e Professores com a Arte*. São Paulo: Papirus, 2005.

- \_\_\_\_\_. "Crianças, velhos e museus: memória e descoberta". In: *CADERNOS CEDES*. Campinas/SP: Cedes, v.26, n.68, 2006
- MOUSSOURI, Theano. "Visitor research in the 2000's: are the challenges really new?" Palestra proferida no Annual Group Meeting (AGM) do Visitor Study Group (VSG), na British Library, 13/02/2007 [mimeo].
- NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. New York: Monacelli Press, 1998.
- OTT, Robert Willim. "Ensinando crítica nos museus". In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte-educação: Leituras no Subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.
- VYGOTSKY, Lev S. *La Imaginación y el Arte en la Infancia*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- WILLIS, Abigail. *Museums & Galleries of London*. London: Metro Publications, 2006.
- WINSTANLEY, Carrie. "New ways of learning: learning through leisure". Disciplina oferecida aos alunos de graduação da Roehampton University. Londres: Roehampton, 2007 – anotações pessoais.

# A memória do cinema brasileiro na década de 50: a música nos filmes da Companhia Vera Cruz

CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE

Bacharel em Música Popular, mestre e doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp

## *RESUMO*

Este artigo demonstra um estudo sobre músicas inseridas nos filmes realizados pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e contribui para o preenchimento de uma lacuna sobre trilhas musicais nos filmes do cinema brasileiro na década de 50. Com esse estudo, verificamos o procedimento dos compositores, entendendo as características estéticas da época e verificando como estas composições musicais se situam no cenário de trilha sonora cinematográfica no Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Música para cinema. Cia. Vera Cruz

## *ABSTRACT*

This article demonstrates a study about music for the films of the Cinematographic Company Vera Cruz and contributes for the fulfilling of a bibliographical gap on the Brazilian musical tracks from the fifties decade. With this study, we verify how some composers had proceeded, understanding the aesthetic characteristics of that period of time having the perception as these musical compositions are inserted into the Brazilian's cinematographic soundtrack scenario.

**Key words:** Brazilian cinema. Music for films. Cia. Vera Cruz



1 - Este artigo foi baseado na dissertação de mestrado de minha autoria intitulada "O zoom nas trilhas da Vera Cruz", sob orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco no Instituto de Artes, Departamento de Mídias na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp.

O trabalho [1] aborda as trilhas musicais da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em seus aspectos técnicos e estéticos e teve como objetivo específico traçar um perfil das trilhas musicais dos filmes da Vera Cruz e verificar sua inserção no cenário da música composta para narrativa cinematográfica no Brasil.

Para análise da inserção musical em filmes adotamos o trabalho de Claudia Gorbman no qual a autora analisa características do modelo clássico hollywoodiano para concepção da trilha sonora (GORBMAN, 1987). Neste trabalho a autora apresenta princípios de composição, mixagem e edição para narrativa fílmica, utilizados em filmes hollywoodianos. A autora abandona em sua análise a indução, muitas vezes comum para música de cinema, e procura estabelecer uma classificação, a qual sintetize as variadas apresentações da trilha musical.

O trabalho de Claudiney Carrasco analisa o processo de formação da poética musical do cinema. Na primeira parte de seu trabalho, Carrasco aborda a origem das manifestações dramático-musicais do Ocidente e refere-se em um dos tópicos à semelhança da música de cinema e a de ópera (CARRASCO, 2003). Na segunda parte, aborda o cinema desde seu surgimento. Baseado na música polifônica, Carrasco transpõe o conceito de contraponto musical para designar a relação audiovisual colocando que as manifestações audiovisuais são o encontro de muitas vozes simultâneas, que se manifestam pelo som por meio da fala, dos efeitos sonoros e da música, tudo isso em junção com as imagens em movimento (CARRASCO, 2003). Por essas afirmações, o trabalho de Carrasco nos foi útil para entendermos particularidades da música inserida na composição audiovisual.

Fundada na década de 50, a Vera Cruz é considerada um marco do cinema nacional devido sua importância histórica, estética e industrial. Maria Rita Galvão em seu trabalho aborda a relação do surgimento da Vera Cruz com a necessidade que a burguesia paulista tinha de investir em artes naquele momento, encontrando no cinema a linguagem perfeita para demonstração da modernidade e industrialização de São Paulo (GALVÃO, 1981). O livro apresenta dezenas de depoimentos de familiares dos fundadores, técnicos, diretores, atores, atrizes, cenógrafos e outros, ligados à Companhia Vera Cruz. É um dos trabalhos mais pesquisados e importantes so-

bre o contexto histórico que envolveu o cinema do Brasil na década de 50.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada no Brasil em 4 de novembro de 1949, em São Bernardo do Campo, São Paulo, pelo empresário e empreendedor Franco Zampari. Como proposta inicial a Cia. Vera Cruz contratou Alberto Cavalcante, brasileiro atuante na área cinematográfica na França e Inglaterra, dentre outros técnicos estrangeiros, para cumprir seu objetivo: “realizar filmes de qualidade e em grande número” (GOMES, 1980: 66) e precipitar o estabelecimento do cinema industrial no Brasil. A empresa foi criada em um momento de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo, cujo cenário apresentava o surgimento do importante Museu de Arte Moderna (MAM), o aparecimento do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, do qual Zampari também foi fundador, a multiplicação de salas de concerto, exposições de arte, dentre outros. Tendo por base esse contexto histórico, a pesquisadora Maria Rita Galvão, comentou que a Vera Cruz foi “uma companhia que tinha o interesse e o apoio dos intelectuais da elite paulista”. (GALVÃO, 1981: 12) Investir em cinema nacional foi uma forma que os burgueses encontraram para demonstrar seu vigor econômico:

“Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também como nas grandes potências, esses tipos de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou-se a idéia de que era chegada a hora para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência desse tempero social era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais moderna das artes, e para completar é a arte industrial.” (Idem: 13)

Vários críticos da época questionaram o modo de fazer cinema da Vera Cruz, acusando seus dirigentes de ignorar o passado cinematográfico do país. Muitos acreditavam que a retratação do povo brasileiro nos filmes, em nome da técnica aprimorada, seria prejudicada com a contratação de técnicos estrangeiros (CATANI, 1987). Entretanto, se muitas críticas são desfavoráveis à Companhia, não se pode tirar seu mérito quanto a mais completa tentativa

de estabelecimento da indústria do cinema brasileiro. Milhões de cruzeiros foram empregados, técnicos estrangeiros e especializados foram contratados, equipamentos técnicos de alta qualidade foram comprados, diretores com experiência em cinema estrangeiro aqui trabalhavam, tudo isso, “proporcionou o estabelecimento de um cinema industrial no Brasil” (GOMES, 1980: 47). Para a construção dos amplos estúdios da Vera Cruz, foi adquirida uma área de 30.000 metros quadrados em São Bernardo do Campo, além de equipamento técnico moderno, tanto no que diz respeito aos aparelhos ópticos, quanto aos acessórios – equipamento de transparência (*back-projection*), truca (máquina especial para produzir efeitos ópticos-fotográficos), *dollies* (um deles com braço de guindaste), cabine elétrica de 350KVA e geradores portáteis (ROSENFELD, 2002). Com essa melhoria técnica implantada pela Vera Cruz, “houve também uma sensível evolução no tratamento sonoro dado às obras cinematográficas, como por exemplo, a utilização do primeiro gravador de fita magnética ainda não sincrônico” (MENDES, 1994: 63).

Contudo, toda a melhoria técnica não foi suficiente para manter a Vera Cruz. Muitos problemas ocorreram e um deles diz respeito às distribuidoras. Maria Rita afirma: “Quanto às distribuidoras estrangeiras, evidentemente não têm interesse no desenvolvimento do cinema brasileiro, que, se bem sucedido, poderia transformar-se em sério concorrente às suas próprias produções” (GALVÃO, 1981: 45). A autora aborda que a Vera Cruz errou por não saber distribuir e exibir seus filmes e entregá-los à distribuidora Columbia – uma das empresas estrangeiras que dominavam o mercado e não tinham interesse em comercializar os filmes brasileiros – porém, salientamos que sob o ponto de vista empresarial a Companhia conseguiu, ainda que por pouco tempo, criar uma verdadeira indústria de cinema no país e a melhoria técnica foi alcançada. (GOMES, 1980; RAMOS, 1987). Em sua primeira fase, de 1949 a 1954, a Vera Cruz produziu três documentários e dezoito filmes de ficção.

#### INSERÇÃO MUSICAL NOS FILMES DA VERA CRUZ

Nos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz podemos observar a utilização de orquestras completas e a atuação de maestros, compositores e músicos respeitáveis da época. Participaram da Vera Cruz os se-

guintes compositores: Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Gabriel Migliori, Guerra Peixe e Enrico Simonetti. Dos cinco compositores, quatro eram brasileiros – exceto Enrico Simonetti –, tinham uma larga experiência com o rádio e compartilhavam do pensamento sobre nacionalismo musical. Vale ressaltar que o nacionalismo musical foi um movimento que se referiu a utilização de técnicas e temas do folclore para a composição de música erudita instrumental, vocal, camerística e sinfônica. Foi dominante na música de concerto brasileira entre as décadas de 20 e 40, quando, a partir daí, essa tendência passou a entrar em choque com a introdução do dodecafonismo e seus desdobramentos anti-nacionalistas.

Francisco Mignone nasceu em São Paulo em 1897 e faleceu em 1986. Dedicou-se tanto à música de caráter erudito, quanto à popular e destacou-se como compositor, maestro, arranjador e pianista. Mignone foi um dos mais prolíficos compositores brasileiros e criador das Valsas de Esquina. [2] O compositor praticou todos os gêneros: da canção de câmara à ópera, obtendo reconhecimento internacional. Uma característica importante na obra de Mignone foi sua preocupação com a temática nacional. Sua constante amizade com Mário de Andrade lhe rendeu muitas pesquisas sobre música nacionalista e uma preocupação com a herança da cultura africana no Brasil, tendo composto obras importantes como a famosa *Congada* (MARIZ, 1997). Francisco Mignone teve uma relação estreita com o cinema brasileiro. O compositor atuou como pianista executando composições ao vivo em salas de cinema; compôs trilhas sonoras para companhias cinematográficas diversas; participou como ator em alguns filmes; foi homenageado com um filme autobiográfico, e, por fim, fez parte do cinema de animação. Francisco Mignone compôs para a Companhia Vera Cruz três trilhas musicais: para o primeiro filme da Companhia em 1950, *Caçara* com direção de Adolfo Celi, para a terceira produção, *Ángela*, em 1951, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne e para o filme *Sinhá Moça* em 1953, com direção de Tom Payne.

Gabriel Migliori nasceu em São Paulo em 1909 e faleceu em 1975. Era arranjador, regente e instrumentista. Foi o principal maestro, diretor da orquestra da Rádio Record e depois da TV Record, acompanhando os maiores cantores brasileiros por mais de 30 anos. Dedicou-se tanto à música erudita quanto à popular, e para esta adotava o pseudônimo de Guito Itiperê.

*2 - Francisco Mignone escreveu essas valsas entre 1938 e 1943, época em que era seresteiro. O compositor tinha o costume de tocar flauta à noite com os amigos, executando um repertório composto de chorinhos, acompanhado por violões e cavaquinhos nas esquinas das ruas de São Paulo. Mais tarde, isso o influenciou na composição de uma série de valsas, denominadas "de esquina".*

Além do rádio, Gabriel Migliori transitou pelo teatro, cinema e televisão (maestro da orquestra da TV Record) e ficou conhecido pelo público da época por participar como jurado do programa de televisão *É Proibido Colocar cartazes*, comandado por Pagano Sobrinho. Em 1953, na Companhia Vera Cruz, Gabriel Migliori compôs as trilhas musicais de *O cangaceiro* com direção de Lima Barreto, trabalho que inaugurou uma série de trilhas que o compositor fez para filmes “abordando a temática sobre o cangaço e recebeu prêmio de menção honrosa em Cannes”. (RAMOS, 2000: 233). Compôs também para *Família Lero-lero* em 1953, com direção de Alberto Pieralise e em 1954, *Candinho*, com direção de Abílio Pereira de Almeida. Migliori tem um estilo de orquestrar para cinema semelhante ao de Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold, considerados exímios compositores de música para filmes de aventuras. Por muitas vezes, Gabriel Migliori utilizou-se da formação de grande orquestra para compor as trilhas de filmes.

César Guerra Peixe nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914 e faleceu em 26 de novembro de 1993. Foi representante da primeira geração pós-nacionalista e também transitou entre a música erudita e a popular com grande desenvoltura. Atuou como professor, arranjador, regente, violinista, compositor e musicólogo. Toda uma geração foi beneficiada com o serviço cultural de Guerra Peixe, mas sua contribuição foi muito além: a exemplo de Villa-Lobos ele foi um compositor que deu identidade à música erudita nacional. Durante toda sua carreira musical, Guerra Peixe recolheu material folclórico do Brasil, esteve em Recife, no Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Belo Horizonte, Ubatuba, entre outras cidades, onde pesquisava a música folclórica local para posteriormente inserir essas concepções em suas composições. Na Companhia Vera Cruz, em 1951, Guerra Peixe compôs a trilha musical do filme *Terra é Sempre Terra*, dirigido por Tom Payne. Nos anos seguintes compôs outras trilhas musicais na Cinematográfica Maristela (AUDRÁ, 1997). Podemos afirmar que a trilha musical desse filme foi composta por dois *leitmotifs* principais, inserções de composições folclóricas e canções que fizeram sucesso na época, como *Nem Eu*, composta por Dorival Caymmi.

Radamés Gnattali nasceu no dia 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre e faleceu no dia 3 de fevereiro de 1988. Atuou como pianista, arranjador,

maestro, *band leader*, compositor erudito e popular. Radamés transitou entre o popular e o erudito e utilizou diversos estilos com competência e sem constrangimento. O músico destacou-se pela “temática nacionalista, criando um estilo pessoal para arranjos” (BARBOSA e DEVOS, 1984: 54). O maestro foi influenciado por Debussy e pelo *jazz* americano e teve um intenso envolvimento com o cinema brasileiro. Compôs trilhas musicais para filmes de 1933 a 1981. Devido a sua versatilidade, compôs trilhas para diversos gêneros: comédia, drama e musicais. Na Companhia Vera Cruz, Radamés Gnattali compôs as trilhas musicais dos filmes *Tico-tico no Fubá* com direção de Adolfo Celi em 1951, *Sai da Frente* com direção de Abílio Pereira de Almeida e *Nadando em Dinheiro*, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, ambos em 1952. Radamés teve como característica de composição de música para cinema a utilização de *leitmotifs*, canções originais e não originais, composições apresentadas em segundo plano sonoro e o uso de instrumentação orquestral aliada a instrumentação popular, além da larga utilização de ritmos como o samba e o baião.

Enrico Simonetti nasceu na Itália e dedicou-se à carreira de maestro, arranjador e *band leader*. No Brasil, Simonetti formou várias orquestras e compunha os arranjos para todas. Além de acompanhar cantores famosos da época, como Isaura Garcia, Simonetti compôs jingles para rádio e televisão (PES, 1986). Em 1952 compôs as trilhas para *Appassionata* com direção de Fernando de Barros e *Veneno* com direção de Gianni Pons; em 1953, *Uma Pulga na Balança* com direção de Luciano Salce, *Esquina da Ilusão* com direção de Ruggero Jacobbi e *Jazz Apagada* de Carlos Thiré e em 1954 compôs para *Na Senda do Crime* com direção de Flaminio Bollini Cerri, *É Proibido Beijar* de Ugo Lombardi e *Floradas na Serra* de Luciano Salce. Podemos afirmar que Enrico Simonetti transitou pela comédia, drama, policial e para cada gênero construiu uma trilha musical eficiente. Podemos concluir que como compositor de trilhas para os filmes da Companhia Vera Cruz, Simonetti firmou-se sob três elementos principais: o *leitmotiv*, as pontuações das ações dos personagens com inserções musicais e as inserções musicais diegéticas. Também é pertinente discorrer que Simonetti optou como concepção de orquestração e instrumentação para a música dos filmes da Vera Cruz, a pouca utilização do naipe de metais para compor o motivo principal de suas melodias para os

**3 - Filmografia:**  
 Caiçara, 1950.  
 Direção: Adolfo Celi.  
 Trilha Musical:  
 Francisco Mignone.  
 Terra é Sempre  
 Terra, 1951. Direção:  
 Tom Payne. Trilha  
 Musical: Guerra  
 Peixe. Ângela, 1951.  
 Direção: Abílio  
 Pereira de Almeida  
 e Tom Payne. Trilha  
 Musical: Francisco  
 Mignone. Tico-tico  
 no Fubá, 1952.  
 Direção: Adolfo Celi.  
 Trilha Musical:  
 Radamés Gnattali.  
 Sai da Frente, 1952.  
 Direção: Abílio  
 Pereira de Almeida.  
 Trilha: Radamés  
 Gnattali.  
 Appassionata, 1952.  
 Direção: Fernando  
 de Barros. Trilha  
 Musical: Enrico  
 Simonetti. Nadando  
 em Dinheiro, 1952.  
 Direção: Abílio  
 Pereira de Almeida  
 e Carlos Thiré. Trilha  
 Musical: Radamés  
 Gnattali. Veneno,  
 1952. Direção:  
 Gianni Pons. Trilha  
 Musical: Enrico  
 Simonetti. O  
 Cangaceiro, 1953.  
 Direção: Lima  
 Barreto. Trilha  
 Musical: Gabriel  
 Migliori. Uma Pulga  
 na Balança, 1953.  
 Direção: Luciano  
 Salce. Trilha  
 Musical: Enrico  
 Simonetti. Sinhá  
 Moça, 1953.  
 Direção: Tom  
 Payne. Trilha

*leitmotivs*. O naipe mais utilizado é o de cordas, além de combinar perfeitamente o naipe de cordas com o naipe dos instrumentos de madeiras.

#### A TRILHA MUSICAL DA VERA CRUZ E O MODELO HOLLYWOODIANO

Na Vera Cruz é pertinente estabelecermos duas vertentes de influências: a europeia e a hollywoodiana. Um dos fatores levados em consideração é sobre o estilo de orquestração utilizado pelos compositores. Os cinco compositores sofreram influência da música europeia, ou seja, conservaram o estilo de orquestração europeu advindo da música erudita do século XIX e XX, embora utilizassem de ritmos nacionais, instrumentos característicos do Brasil e músicos brasileiros para execução. O outro fator sobre o qual devemos refletir é a questão de estarmos analisando a música composta para cinema e então consideramos que esses mesmos compositores receberam influências da música de cinema orquestral advinda dos EUA, pois esse era o padrão de referência da época. Estas influências são semelhanças observadas principalmente no período de composição para música de cinema americano da década de 30. Por fim, quando analisamos a música composta para cinema, outro fator relevante diz respeito à inserção da música nos filmes. Na Vera Cruz, a inserção da música assemelha-se ao estilo hollywoodiano.

De acordo com nossa análise ao longo deste estudo, a inserção musical dos dezoito filmes de ficção [3] conserva as mesmas características dos filmes de Hollywood, principalmente da década de 30 até 50, aplicando os conceitos de inserção de trilhas musicais para o cinema propostos por Gorbman. A autora apresenta os seguintes conceitos baseados no modelo clássico hollywoodiano de trilha musical:

- a) "Invisibilidade: no qual o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível;
- b) Inaudibilidade: a música não é destinada a ser ouvida conscientemente. Ela deve subordinar-se aos diálogos, às imagens;
- c) Significador de emoção: a trilha musical pode estabelecer climas e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas em primeiro lugar e acima de tudo ela é um significador de emoção por si só;
- d) Sugestão narrativa – Referencial/narrativa: a música proporciona sugestões narrativas e referenciais, indicando pontos de vista, provendo de-

marcações formais e estabelecendo ambientação e caráter. Conotativa: a música interpreta e ilustra eventos narrativos;

e) Continuidade: a música provê continuidade rítmica e formal entre planos, em transições, entre cenas, preenchendo lacunas;

f) Unidade: pela repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa”. (GORBMAN, 1987: 73)

Aplicamos todos os conceitos propostos acima por Gorbman aos filmes da Companhia Vera Cruz e obtivemos resultados de que a grande maioria das inserções musicais apresentou características semelhantes à abordagem da autora. Entretanto, é preciso muita cautela para avaliar o modelo exposto por Gorbman e transportá-los para os filmes brasileiros, pois há questões que a autora não menciona. Ao comparar a inserção de música nos filmes da Companhia Vera Cruz ao modelo hollywoodiano apontado por Gorbman, podemos afirmar que os compositores de música para cinema brasileiro desse período espelharam-se nos filmes que Hollywood produziu e também realizaram outros tipos de inserções para suas composições em seus filmes.

### CANÇÕES E CANTORES

A canção sempre esteve presente na narrativa cinematográfica. No Brasil, houve uma relação muito estreita entre o cinema e o rádio. Como vimos, os compositores de música que atuaram no rádio passaram a atuar no cinema e posteriormente na televisão.

Em 1933, o rádio e o cinema sonoro se concatenaram ao carnaval e foram produzidos os filmes chamados de “músico-carnavalescos”, pela Cinédia (RAMOS, 2000). Essa produtora contou com diretores como Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, que utilizavam no cinema artistas conhecidos, os quais já possuíam algum sucesso no rádio. Esse gênero de filme tinha o modelo parecido ao de shows de cassino e de revista: canções de carnaval e atores-cantores de rádio. Atuaram nesse período Carmem Miranda, Francisco Alves e Lamartine Babo.

Em meados da década de 40, a chanchada, uma mistura de comédia e canções de carnaval, parodiava filmes clássicos conhecidos do grande públi-

*Musical: Francisco Mignone. Esquina da Ilusão, 1953. Direção: Ruggero Jacobbi. Trilha Musical: Enrico Simonetti. Família Lero-lero, 1953. Direção: Alberto Pieralisse. Trilha Musical: Gabriel Migliori. Luz Apagada, 1953. Direção: Carlos Thiré. Trilha Musical: Enrico Simonetti. Candinho, 1954. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Trilha Musical: Gabriel Migliori. Na Senda do crime, 1954. Direção: Flaminio Bollini Cerri. Trilha Musical: Simonetti. É Proibido beijar, 1954. Direção: Ugo Lombardi. Trilha Musical: Enrico Simonetti. Floradas na Serra, 1954. Direção: Luciano Salce. Trilha Musical: Enrico Simonetti.*



co, destacando os atores-comediantes que se tornaram astros do cinema, com isso obteve grande sucesso junto ao público. A trilha musical desse período se baseava em composições para espetáculos musicais e tinha uma ligação muito forte com o teatro de revista. Em consequência disso, “durante os anos 30 e 40, o Rio de Janeiro teve uma maior produção cinematográfica” (GOMES, 1980: 41) e se verificou muito interesse no comércio e exibição dos filmes nacionais.

Percebemos que, assim como em outros países, também a canção no Brasil teve uma grande importância no cinema para que este se firmasse como comercial e industrial. Isso porque o filme apresentava uma canção de boa aceitação, era veiculada no rádio e a venda de discos aumentava. Dessa maneira, o filme conseguiria maior projeção, então seria mais visto e por conseguinte, venderia mais.

A canção é diferente da música instrumental, que permite uma gama de possibilidades de interpretação. Carrasco conclui que, sem letra, a inserção da música em filmes “tem o poder de penetrar no universo da narrativa e coexistir com a ação, sem que isso seja prejudicial à clareza e a inteligibilidade dessa ação” (CARRASCO, 1993: 88). Pontuamos que o fato da música possuir letra torna a inserção da composição na narrativa fílmica mais delicada, pois o poder descritivo é maior e há a associação do discurso musical ao texto poético. Portanto, a canção inserida no cinema deve ser muito bem articulada, para que o diretor, posteriormente, não tenha surpresas quanto à recepção do público. A canção tem interferência ativa na narrativa e pode ocorrer nas cenas de caráter épico ou dramático. Existe a canção já inserida na narrativa, como intervenção naturalista, ou seja, a canção faz parte do contexto e o espectador a percebe.

A canção como intervenção naturalista é facilmente encontrada nos filmes da Companhia Vera Cruz, pois 77 % dos filmes utilizaram a canção desse modo. Percebemos que essa intervenção se faz notar por duas maneiras: o cantor é acompanhado de uma pequena orquestra ou é acompanhado por um instrumento solo. A inserção se dá em situações diversas como apresentação em *dancings*, shows de variedades e no teatro. Entretanto, também há intervenções de canções em roda de amigos com acompanhamento de violão ou acordeon e nos créditos iniciais dos filmes.

Dentre os cantores que participaram dos filmes da Cia. Vera Cruz, podemos destacar Isaurinha Garcia, que foi a primeira cantora de São Paulo a ganhar projeção nacional. Possuía um estilo romântico de cantar e os sambas-canções foram o ponto forte de sua carreira. Na Companhia Vera Cruz, Isaurinha interpreta a canção *Neblina*, no filme *Na Senda do Crime*. O filme foi lançado em 1954, ano do auge de sua carreira.

Outra cantora que atuou em filmes na Companhia Vera Cruz foi Inesita Barroso que iniciou sua carreira em 1950 na Rádio Bandeirantes e em seguida participou da inauguração da TV Tupi. Atuou na Rádio Nacional de São Paulo e posteriormente na Rádio Record. Em 1953, Inesita Barroso recebeu o prêmio Roquete Pinto de melhor cantora de rádio da música popular brasileira e o prêmio Guarany como melhor cantora de discos. Desde o início de sua carreira, Inesita esteve ligada ao folclore nacional e ao cinema. Na Companhia Vera Cruz, atuou em *Ângela* e *É Proibido Beijar*. Entretanto, participou de outros filmes em algumas companhias cinematográficas. Constatam em sua filmografia: *Destino em Apuros*, *Mulher de Verdade*, *O Craque* e *Carnaval em Lá Maior*.

Nos filmes da Vera Cruz também há a inserção de canções realizadas por atores. Escolhemos como exemplo o ator Mazzaropi. Em seus filmes *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* e *Candinho*, o ator aparece cantando. Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo em 1912. Aos dezesseis anos fugiu de casa para ser assistente de faquir. Em 1940, montou o Circo Teatro Mazzaropi e criou a Companhia Teatro de Emergência. Em 1948, foi para a Rádio Tupi, onde estreou o programa *Rancho Alegre*. Em 1950, inaugurou a televisão no Brasil e para lá levou seu programa, com estrondoso sucesso. Abílio Pereira de Almeida, então produtor e diretor da Vera Cruz, procurava um tipo diferente e curioso para estrelar uma comédia. Quando viu Mazzaropi na televisão, não teve dúvida e o contratou para atuar em *Sai da Frente* (ABREU, 1982). O sucesso popular foi tanto que Mazzaropi acabou se dedicando quase que exclusivamente ao cinema. Após sua saída da Vera Cruz, o artista atuou em outras produtoras até fundar em meados de 1958, a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi) e continuou inserindo canções nos filmes, interpretadas por ele ou por outros artistas. Em sua produtora trabalhou por mais de vinte anos com Elpidio dos Santos, responsável pela trilha sonora da maioria

de seus filmes. Mazzaropi criou o tipo do caipira pacato e segundo Nuno César de Abreu “ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular” (ABREU, 1987: 37). Paulo Emílio também discorreu sobre o ator, afirmando que Mazzaropi “atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós” (MACHADO, CALIL, 1986: 57). Essas duas afirmações percebem o preenchimento dessa lacuna no cinema, pois com a criação desse tipo, a popularidade do ator-cantor aumentou. Como prova, na Companhia Vera Cruz seus filmes foram muito bem recebidos pelo público, tornando-se todos sucessos de bilheteria.

#### PARTITURAS DOS FILMES

Durante esse trabalho de pesquisa foram visitados 14 estabelecimentos dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro – como museus, bibliotecas, arquivos, antiquários, colecionadores – e foram encontrados documentos musicais e partituras orquestrais dos filmes: *Ângela*, *Candinho*, *Família Lero-lero* e *O Cangaceiro*. [4] Vale ressaltar que consideramos o resgate dessas obras uma valiosa contribuição para a música de cinema no Brasil. Esses documentos traduzem a história da música orquestral brasileira no período da década de 50. Além de raros – pois no caso de partituras orquestrais para cinema desse período não existe quase documentação – os documentos musicais manuscritos encontrados são de extrema importância, porque a partir deles foi possível verificar com maior exatidão como os compositores das trilhas musicais desses filmes procederam. Para efetuar a análise, o pesquisador pode assistir as sequências musicadas dos filmes, ouvir o áudio e acompanhar na partitura o modo de orquestração utilizado.

Analisando a música inserida nos dezoito filmes de ficção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, alguns fatores nos parecem bem claros. O primeiro deles diz respeito à generalização dos conceitos da teoria de música de cinema. Embora os conceitos do modelo hollywoodiano tenham sido aplicados aos filmes, encontramos alguns recursos não mencionados nesse modelo e outros discutíveis. Mesmo assim, consideramos a abordagem sobre o modelo clássico pertinente, pois todas as características de inserção musical do modelo hollywoodiano estão presentes nos filmes. Outro fator

4 - As partituras do filme *Ângela se encontram na Biblioteca Nacional/RJ, devidamente embaladas e catalogadas. As partituras dos filmes *Candinho*, *Família Lero-lero* e *O Cangaceiro* foram entregues ao MIS - Museu da Imagem e do Som/ SP pelo pesquisador e Prof. Dr. Máximo Barro na década de 70 e, até 2005, encontravam-se sem catalogação.*

importante notado foi a similaridade entre os compositores que atuaram na Companhia Vera Cruz no que diz respeito ao modo de composição, todos tinham um largo conhecimento da música orquestral erudita e transitaram também pela música popular, o que reflete um modo peculiar de orquestração e composição da música para os filmes brasileiros. Também é importante observar que todos eles tinham experiência de compor para orquestras de rádio, um meio de comunicação e entretenimento muito utilizado no período. Por fim, o encontro das partituras dos filmes foi considerado como um grande avanço da pesquisa por contribuir com o resgate da memória da música composta para cinema da década de 50.

### **BIBLIOGRAFIA**

- ABREU, Nuno César Pereira de. *Revista Filme Cultura*, "Anotações sobre Mazzaropi, 'O Jeca que não era tatu'", no.40, ago/set, 1982.
- AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela, Memórias de um Produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música, 1984.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Sygkronos – A formação da Poética Musical do Cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- . *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA, USP, 1993. (Dissertação de mestrado).
- CATANI, Afrânio. *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*. In: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.p.231.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987
- MACHADO, Maria Teresa e CALIL, Carlos Augusto (orgs). *Paulo Emilio: Um Intelectual na Linha de Frente*, São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme, 1986.

- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1994. (Dissertação de Mestrado).
- ONOFRE, Cintia Campolina. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz – a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - Instituto de Artes, 2005. (Dissertação de mestrado).
- PES, Paulo. Entrevista concedida à comissão do projeto *Memória Vera Cruz* em 17 de dezembro de 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som – abril de 2004.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

# Música, experiência e memória: o desenvolvimento da partitura e as margens do processo

GABRIEL S. S. LIMA REZENDE

Doutorando em Musicologia pela Universidad de Granada (Espanha)  
e mestrando em Sociologia pelo IFCH-Unicamp

## *RESUMO*

Este texto se divide em três partes. Em um primeiro momento, apresenta uma leitura do processo de desenvolvimento da notação musical ocidental a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin. Em seguida, discute a relação do início desse processo com o desaparecimento da tradição litúrgica hispânica e, num salto ao presente, tece uma crítica a determinados tipos de política de conservação das tradições.

**Palavras-chave:** Memória. Tradição. Música

## *ABSTRACT*

This text is divided in three parts. At first, it presents an interpretation of the process of development of the Western musical notation from the perspective of the works of Max Weber and Walter Benjamin. In following, discusses the relationship between the beginning of this process and the disappearance of the hispanic liturgy tradition and, in a leap to the present, makes a criticism to certain kinds of policies directed to the preservation of the traditions.

**Key words:** Memory. Tradition. Music

1 - Este trabalho é resultado da reelaboração e ampliação de uma comunicação intitulada "Música experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin" publicada em junho de 2008 na Revista Espaço Acadêmico.

2 - Os gregos já haviam estabelecido toda a estrutura físico-matemática empregada até então no processo de racionalização da música. Mas para que nossa música chegasse a se desenvolver plenamente, faltava a experimentação racional, fruto do Renascimento, a partir da qual foram estabelecidos, séculos mais tarde, os princípios teóricos do temperamento e sua realização prática e efetiva no piano.

3 - Cf. LANG, P. H. "The Enlightenment and Music". In: Eighteenth-Century Studies. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967.

"Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie"  
(Walter Benjamin)

## I

A cultura musical ocidental se diferencia das demais, entre outros fatores, porque o desenvolvimento de nossa música está marcado por um tipo de racionalismo que é específico do Ocidente. [1] Sob o jugo da Igreja, os mais distintos parâmetros sonoros e as mais diversas práticas musicais foram sistematicamente organizados e regulamentados desde o século XII. Este primeiro impulso à racionalização do material sonoro-musical foi seguido por uma etapa de 'modernização secular' da vida musical, impulsionada, a partir do Renascimento, pelas atividades especulativas e práticas dos 'reformadores' da música. [2] Alguns séculos mais tarde, os intelectuais ilustrados assumiram o ideal renascentista de que a música deveria ser 'elevada' ao nível de uma ciência, e obraram intensamente em direção à racionalização da prática musical até o ponto em que se poderia compor a partir de um dicionário de figuras musicais. [3]

Entre os filhos pródigos desse processo está a nossa notação musical, que representa um fenômeno singular dentro da história da música dos mais distintos povos. Essa notação foi verdadeiramente revolucionária, pois, entre outras coisas, possibilitou a consolidação de uma música baseada em progressões de acordes, a formação das grandes orquestras, a duração e repercussão de nosso 'patrimônio' musical e o surgimento da figura do compositor moderno. Ao mesmo tempo, essas conquistas também são manifestações de um processo latente de transformações sociais que mostrará todo o seu vigor a partir do século XIX.

O estudo do desenvolvimento da partitura nos servirá de ponto de partida para algumas reflexões sobre a nossa 'falta de memória'. Tais reflexões devem ser entendidas como o diagnóstico de uma tendência e não o de uma realidade consumada.

A codificação da experiência musical foi uma necessidade comum a muitos povos em distintas épocas. Seja como um reforço para a memória ou

como uma forma de comunicação, a notação sempre foi um importante meio de transmissão dos conhecimentos musicais. O surgimento da notação musical escrita pressupõe a existência de uma classe social letrada, que utiliza letras do alfabeto, sílabas, palavras, números, signos gráficos, entre outros recursos, para construir um sistema de representação da experiência musical. Desde os babilônios podemos encontrar vestígios tanto de sistemas de notação pictográficos quanto fonéticos, destinados especialmente a descrever o processo de afinação dos instrumentos e a indicar as formas de acompanhamento do canto.

Até o século XI os instrumentistas europeus não dispunham de uma escrita, pois ao contrário do que se observa como 'regra geral', a notação musical ocidental foi desenvolvida primeiramente para o canto. A prática do cantochão, [4] foi codificada através dos neumas, signos gráficos utilizados para representar melodias que relacionavam canto e texto. Esse tipo de notação visava basicamente a lembrar o leitor de características fundamentais de uma melodia que já havia sido aprendida, e não determinar de forma exata a altura dos sons.

As ações que influenciaram profundamente o curso do desenvolvimento de nossa escrita musical foram sistematizadas por Guido D'Arezzo, que, em 1030, propôs e implementou uma reforma na notação musical do Ocidente. Baseado no uso de uma pauta, seu sistema

*4 - O cantochão é uma forma de canto monofônica, característica da liturgia da Igreja Católica Romana. Sobre ele deu-se início, a partir do século XI, ao desenvolvimento da teoria musical especificamente ocidental.*

“[...] mudou completamente o relacionamento entre escrita e música em grande parte da Europa em um período extraordinariamente curto, e criou as condições para desenvolvimentos de grande importância na música ocidental” HILEY e SZENDREI (2001: 101).

A simplicidade e praticidade desse sistema, e sua capacidade de incorporar elementos de sistemas anteriores, são fatores fundamentais para explicar o rápido sucesso da reforma de D'Arezzo. Ao mesmo tempo, esse teórico contou com o apoio do Papa João XIX que ficou encantado com a possibilidade de que uma melodia desconhecida pudesse ser aprendida somente através da notação. O sistema guidoniano tornou-se a notação musical oficial



5 - HILEY, David e SZENDREI, Janka. "Notation, III, 1 (v) (b): Plainchant: Pitch-specific notations, 11th-12<sup>th</sup> centuries". In: SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: MacMillan, 2001, p. 101.

de Roma justamente em um período em que o papel do papado e o relacionamento entre Roma e as igrejas locais se transformavam. A disseminação desse sistema 'coincidiu' com a época das cruzadas e fez parte do 'arsenal' [5] de reformas do Papa Gregório VII destinadas a facilitar a reforma litúrgica e a preservar a unidade e a centralização dos costumes.

Dentre as diversas transformações que se processaram nas formas de codificar a experiência musical a partir da reforma guidoniana, podemos destacar o desenvolvimento da *square notation*, que sugere que o canto passou a ser pensado mais em termos de notas individuais do que em linhas melódicas. A maior visibilidade dada a cada nota em particular fez com que esta divisão em quadrados facilitasse o canto a partir de um 'codex', uma conquista que, tecnicamente, aumentava as possibilidades de que a prática musical não estivesse mais essencialmente ancorada no resgate de uma experiência memorizada. A secularização da produção dos livros para o canto e o surgimento dos copistas profissionais foram impulsos importantes em direção à simplificação e padronização da escrita musical. Os livros de canto podiam ser encomendados a copistas profissionais não familiarizados com as idiossincrasias das escritas musicais das diversas regiões, e algumas ordens religiosas – como a franciscana, a dominicana e a agostiniana – tornaram obrigatória a *square notation* para os livros de canto. Esse processo também incidiu no estabelecimento de uma aparência geral para os neumas, e, a partir do século XIII, predominou na Europa o modelo misto 'Alemanha-Messina', que colocava maior ênfase na nota individual em detrimento do contorno melódico.

Até então, o ritmo musical era dado pelo ritmo das palavras. Mas a necessidade de racionalizar a duração dos sons foi ganhando força à medida que se tratava de codificar o canto polifônico, pois era necessário encontrar na escrita uma forma de coordenar as ações das diversas vozes. Portanto, entre os séculos XIII e XIV, o desenvolvimento da notação se deu quase exclusivamente no âmbito do ritmo. Em um primeiro momento, a relação entre prática e teoria musical foi problemática, pois esta última buscava traduzir ou moldar uma tradição que lhe antecedia em, pelo menos, meio século. O sistema de 'ritmo modal' desenvolvido pelos tratadistas para descrever os cantos polifônicos era bastante impreciso, já que basicamente padronizava

alguns modos rítmicos que eram mais frequentes na prática musical. Surge então outro personagem importante na história da música ocidental: Franco de Cologne. Esse teórico musical desenvolveu, em meados do século XIII, um sistema no qual os símbolos das notas eram capazes de indicar os modos rítmicos ao invés de serem determinados por eles. As relações internas entre as figuras foram se tornando mais importantes do que as relações entre elas e o texto ou o contexto musical. Ainda no século XIV, tratadistas posteriores a Franco de Cologne assumiram o seu legado e distinguiram visualmente quatro níveis principais de valores das notas ('longa', 'breve', 'semibreve' e 'mínima'), estabelecendo relações binárias e ternárias entre elas. Mas foi somente no começo do século XVI que esses valores passaram a ser determinados com precisão pela aparência, independentemente do contexto em que eram identificados como 'breve', 'longa' etc. Esse foi um passo decisivo em direção à simplificação e praticidade do sistema de notação mensural.

Tais elementos estabeleceram as bases para o desenvolvimento da notação musical observado a partir do Renascimento. Até então, os sistemas de notação medievais estavam dirigidos, sobretudo, aos cantores. Nos séculos seguintes, teoria e ensino foram paulatinamente sendo controlados por instrumentistas, “[...] e a notação de pauta utilizada para a maior parte do repertório foi influenciada pelas necessidades instrumentais, adotando muitas características que lhe permitiram expressar informações cada vez mais complexas.” (CHEW e RASTALL, 2001: 140) [6]

Durante este período também foram desenvolvidas várias propostas de reforma da notação musical com o objetivo de alcançar uma representação universal, as quais ilustram os desejos dos copistas pelo desenvolvimento de “uma notação independente de qualquer estilo musical.” (Idem, *ibid.*). Esses impulsos em direção a um ‘desenraizamento’ completo da escrita musical eram acompanhados por ações menos ambiciosas, mas certamente muito mais efetivas. Copistas como o próprio Bach, por exemplo, preferiam escrever os ornamentos melódicos, e essa tendência acompanhou o declínio das ornamentações improvisadas. No âmbito do ritmo, a falta de confiança nas fórmulas de compasso como indicadoras da pulsação levou ao emprego de termos específicos para este propósito. Mas até mesmo essas indicações não foram suficientes. Em busca de maior precisão, os andamentos foram espe-

*6 - As conquistas no terreno da notação musical a partir do Renascimento anteciparam até mesmo o temperamento moderno, pois, nas pautas, a enharmonia já estava representada graficamente.*

cificados em função do metrônomo e, a partir da segunda metade do século XX, passou-se a indicar a duração exata da peça em minutos e segundos.

Mesmo em povos possuidores de uma escrita musical, a tradição oral se manteve como o principal meio de transmissão desse conhecimento. Por outro lado, a tradição da música ocidental foi conservada especialmente através da notação musical moderna, que era capaz de determinar de maneira precisa os diversos elementos que se articulavam dentro de uma composição. Nas palavras de Max Weber:

“Uma notação desta espécie é, para a existência de uma música tal como a que possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas lingüísticas [...] uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador.” (WEBER, 1995: 119)

A partir dessa reflexão podemos desenvolver algumas questões. Além de constituir um dos pilares sobre o qual se apoia toda a música ocidental moderna, o nosso sistema de notação musical também se insere no processo de ‘perda da memória’ que Walter Benjamin, em 1936, já dava por consumado. [7]

Convivendo com os diversos sistemas de representação e codificação que existiram ao longo da história, a tradição oral sempre se manteve como um elemento fundamental para a transmissão do conhecimento musical. O contato direto entre músicos abria um canal por onde melodias e ritmos podiam deslizar ao longo dos séculos e milênios. Através deles se contava e recontava uma história, e cada experiência única garantia a sua continuação. A tradição se mantinha, em última instância, na efemeridade de cada experiência musical singular.

Benjamin descreve a construção das narrativas como um longo pro-

7 - Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.”. Em BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

cesso, pautado por um ritmo semelhante ao da formação da crosta terrestre: uma lenta superposição de camadas. Essa construção pertence a determinadas formas de vivência em que o ritmo das transformações está organicamente relacionado com o próprio ritmo da vida humana. [8] As transformações no domínio da experiência musical seguiam um tempo semelhante, pois, em última instância, dependiam tanto do contato direto entre duas ou mais pessoas, quanto da limitação fundamental que a tradição oral impunha ao volume e à complexidade do conhecimento que era transmitido.

A apropriação racional dos mais diversos aspectos do fenômeno musical através da previsão e do cálculo possibilitou que o desenvolvimento da música ocidental se descolasse de tal ritmo. As infinitas possibilidades que se abriram ao racionalismo ocidental com o desenvolvimento da notação musical moderna alteraram a própria natureza da experiência musical e romperam a simbiose entre tradição oral e escrita musical: nossa notação foi um impulso fundamental para libertar a *ratio* musical das amarras da tradição oral. Em suas linhas e espaços puderam ser reunidos e sintetizados diversos princípios e práticas musicais heterogêneos, como o contraponto, o cânone, a fuga, a imitação etc. Dessa maneira, foi possível organizar e coordenar as ações de um sem número de instrumentos, assim como determiná-las de maneira precisa. E além de garantir a precisão técnica da execução musical, essa notação também possibilitou uma virada qualitativa na *praxis* da música ocidental. O desenvolvimento de uma música baseada fundamentalmente na progressão de acordes em centros tonais, particularidade específica de nossa cultura musical, dependeu essencialmente dessa notação.

Graças a todos esses fatores, o ritmo das transformações na vida musical se acelerou intensamente, deixando para trás a tradição, a narrativa, o narrador, a experiência, a memória... A relação entre o ouvinte e o narrador, que é “dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994: 210), pressupõe que a experiência transmitida pelo relato deve ser comum a ambos. A memória, que retinha e recriava as histórias nascidas das experiências comuns, aparece em Benjamin como a faculdade que possibilita ao narrador articular as histórias que constituem uma tradição. No entanto, as condições sociais que permitiam uma “experiência e uma narratividade espontâneas” (GAGNEBIN, 1994: 9), estruturadas em torno

8 - Cf. BENJAMIN, Walter. *Ob. cit.*

9 - Por exemplo: em algum momento, as fórmulas de compasso mantinham relação direta com a vida musical, e por isso eram capazes de indicar a pulsação a ser seguida. Se por um lado, a confusão criada pela dificuldade de determinação da pulsação atesta uma necessidade de controle cada vez mais intensa sobre a composição, bem como o incremento de sua complexidade, por outro ela manifesta a falta de um referencial comum que faça convergir a expectativa de seu(s) executante(s).

10 - É justamente no contexto dos nacionalismos musicais que os compositores vão buscar nos redutos em que se mantêm vivas algumas tradições os elementos para construir uma "identidade nacional".

11 - Cf. HILEY, D. e SZENDREI, J. *Ob.cit.*, p. 88.

de uma organização comunitária centrada no artesanato, foram destruídas pelo desenvolvimento do capitalismo e da técnica. Ou seja, perdera-se a capacidade de intercambiar experiências, pois já nem existem experiências comuns, nem as próprias condições para que elas possam ser contadas e recontadas. Portanto, a destruição dos antigos laços comunitários e a perda da capacidade de intercambiar experiências também anunciam o fim da memória e da tradição.

Se as transformações ocorridas entre os séculos XI e XV dão início ao desmanche do tecido da memória musical, a partir do Renascimento já começamos a vislumbrar as suas consequências. As determinações dos diversos âmbitos da execução musical são cada vez mais estabelecidas em função de uma ordem abstrata. [9] No decurso de seu desenvolvimento, a partitura passa a se alimentar das próprias relações internas entre os elementos musicais. E estes últimos também vão se distanciando paulatinamente de suas origens numa tradição musical concreta até o ponto em que qualquer lastro de uma realidade viva se torna desnecessário. [10]

## II

Não existe evidência concreta em parte alguma do Ocidente de que qualquer forma de notação musical tenha se desenvolvido antes da era Carolíngia. [11] Os rituais litúrgicos, guiados fundamentalmente pelos textos das orações, variavam de acordo com os costumes e as tradições das regiões em que eram praticados. Entretanto, os reis francos encontraram na liturgia um poderoso meio para a expansão política do império, e, sendo a necessidade a mãe da invenção, a possibilidade de codificação dos cantos tornou-se uma condição técnica indispensável para o bom funcionamento dos planos imperiais. Enquanto se esforçavam para alinhar as suas práticas musicais com as da liturgia romana, o espírito expansionista de Pepino o Breve (rei entre 751 e 768) e, especialmente, o de seu sucessor, Carlos Magno (rei entre 768 e 814), tornaram extremamente fértil o terreno da invenção. Embora as informações não sejam precisas, é muito provável que o contato entre as igrejas carolíngias e bizantinas tenha aberto as portas do Ocidente à penetração de algumas formas de notação musical, e que Carlos Magno as tenha

incluído em seu amplo programa de reforma educacional destinado à revitalização do clero e da cultura antiga. [12]

12 - *Ibid.*

“Reformar a Igreja não implicava apenas revigorar os quadros de um ensino gramatical, comentar novamente os poetas latinos para que Santo Agostinho voltasse a ser inteligível aos bispos e para que estes pudessem compor homilias à maneira de São Jerônimo e de Gregório, o Grande. Era preciso ainda que as cerimônias do culto atingissem novamente a perfeição, e, para isso, que os modelos antigos voltassem. Carlos Magno impôs ritos romanos e cantos gregorianos em todo o seu reino, e substituiu, na maioria dos monastérios, os costumes locais por formas de vida cenobíticas, elaboradas há pouco tempo no coração da Itália, prescritas pela ordem de São Bento.” (DUBY, 1988: 133)

Ou seja, a notação musical era levada a tiracolo do poder imperial, e com ele se confundia.

Por motivos bem diferentes, o ambiente no qual se praticava a liturgia hispânica também era favorável ao desenvolvimento da notação musical. As fortes heranças romana e pré-romana presentes na península, associadas à antiga cristianização e ao estreito contato com a liturgia judaica, ajudaram a fixar o rito hispânico na tradição latina, em contraposição ao arianismo dos governantes visigodos de origem germânica. Desse modo,

“[...] a transferência ou conversão dos signos de pontuação greco-latina em neumas era mais fácil de concretizar-se na Espanha, onde a romanização foi muito profunda e onde o *sermo vulgaris* ainda era praticado nos séculos VIII e IX por uma grande parte da população”. (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 2004: 157)

Entretanto, as origens da notação musical hispânica também não são claras. [13] Além da expansão do império carolíngio, iniciada com Pepino o Breve, e das circunstâncias anteriormente citadas, o contato com a cul-

13 - O Antifonário de León (único antifonário mozárabe conhecido), por exemplo, que foi escrito em 1069, contém uma nota na qual se diz que fora copiado de outro livro que dataria de 672.

tura árabe e a distância em relação a um centro forte de controle podem ter sido fatores que estimularam o seu florescimento. Assim, essa notação pôde desenvolver-se *in campo aperto*, ou seja, sem as linhas e os espaços que situavam e enquadravam de maneira mais precisa e racional as alturas das notas cantadas. E, ainda que apresentassem as mesmas características gerais das outras formas de notação existentes naquela época, os neumas hispânicos possuíam particularidades que os diferenciavam de maneira clara dos demais. Essa notação foi empregada para codificar os cantos moçárabes, inicialmente criados e mantidos pela tradição oral, cuja 'frescura' e 'espontaneidade' contrastavam "[...] com a *sobriedade* da eucologia romana, cujas orações, sumamente breves e concisas, est[avam] compostas segundo um padrão ou arquétipo *inamovível*". (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 2008: 139) [Grifo meu]

Se o domínio árabe não representou uma ameaça à sobrevivência do rito hispânico, o mesmo não se pode dizer a respeito do ímpeto expansionista de Carlos Magno. Até então, frente ao poder da igreja romana,

"O intercâmbio de costumes e a adoção de alguns textos não afetavam em nada a identidade, independência e a diversidade dos usos litúrgicos em seu conjunto, fielmente custodiados pelos bispos em cada diocese e pelos concílios nas províncias." (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 2004: 218)

Mas, à exceção da Catalunha, as tentativas do imperador de submeter a igreja espanhola à *lex romana* enfrentaram as mais diversas formas de resistência por parte das várias regiões peninsulares. O embate mais ferrenho deu-se com um bispo "enérgico e culto, zeloso das antigas tradições, Elipando de Toledo" (Idem, *ibid.*: 219). Como o bispo toledano se encontrava debruçado sobre os livros sagrados quando verteram sobre a sua cabeça a acusação de heresia, esta se espalhou sobre os próprios textos da liturgia hispânica.

"A partir de então [em território peninsular], to-

dos os tipos de ações estarão encaminhadas a suplantar a liturgia hispânica pela romano-carolíngia, sob o pretexto de ambiguidade doutrinal em alguns pontos”, (Idem, *ibid.*)

e, fiel a sua antiga tradição,

“[...] o resto da Península sentiu que a permanência de sua prática ritual estava em perigo frente às constantes ameaças de supressão que vinham do outro lado dos Pirineus, mesmo depois de passada a crise adocionista iniciada por Elipando de Toledo”. (Idem)

A implantação do canto gregoriano, afirma Fernández de la Cuesta,

“[...] colocava problemas muito sérios aos centros eclesiásticos, seculares e monásticos. A celebração da liturgia ainda repousava em grande medida sobre uma tradição oral fortemente enraizada. Clérigos e monges sabiam de cor as fórmulas e as estruturas dos ofícios, portanto é fácil imaginar o esforço tão gigantesco que deveria ser realizado para mudar a raiz da tradição.” (Idem, *ibid.*: 222) [Grifo meu]

Se o problema da tradição repousa nas pessoas, nada mais racional, naquele contexto, do que repovoar as igrejas e monastérios com clérigos e monges vindos de fora, e carregando consigo numerosos códices concordantes com a nova ordem. Carlos Magno deu o impulso inicial a esse processo que, a partir do século IX, foi amplamente fortalecido com a penetração dos monges e da regra beneditina nos monastérios hispânicos, a qual alterava as formas de vida comunitárias e, sobretudo, as práticas litúrgicas, segundo os modelos do ritual gálico-romano. Dessa forma, pouco a pouco, as resistências foram sendo minadas e o rito romano foi gradualmente apagando os seus predecessores. Os sinais desse processo ainda estão vivos nas marcas de raspado presentes nos códices Emilianense 56 e *Liber ordinum*, que substituíram



14 - Os símbolos da notação aquitana eram menos numerosos e seus traços mais simples, tomando mais prática a vida dos cantores. Além disso, representava de maneira absoluta os intervalos pelos quais discorria a melodia.

a antiga notação *in campo aperto* pela notação aquitana, notação 'oficial' do rito romano-gregoriano, desenvolvida especialmente a partir do século XI, que espreme os neumas entre linhas e espaços para deles extrair maior definição. [14]

As tensões com Roma mantiveram um certo equilíbrio até 1065, quando um legado do papa Alejandro II visitou a Espanha com ordens concretas de suprimir o ritual autóctone. Com a ascensão do Papa Gregório VII, que colocou-se a tarefa de harmonizar a humanidade segundo a vontade divina, essa nova política expansionista conseguiu suprimir definitivamente o rito hispânico. Imediatamente após ascender ao poder em 1073, o novo papa dirigiu uma bula aos reis de Castela e Leão intimidando-os a abandonar a antiga prática hispânica em favor do novo ritual. A igreja hispânica deveria estar subordinada à igreja romana que, "fundada sobre a base de Pedro e Paulo, está garantida contra toda alteração" (Idem, *ibid.*: 220). Enquanto insistisse em sua autonomia, a igreja hispânica seria "uma nota discordante no unísono do Ocidente e Setentrião" (Idem, *ibid.*). De imediato, houve uma cisão entre os reinos peninsulares que aceitaram e os que não aceitaram submeter-se definitivamente à *lex romana*. Quando da implantação do rito romano no monastério de Sahagun (na província de Leão), em 1079, os monges leoneses fugiram e, desse modo, conseguiram adiar momentaneamente o sufocamento de suas tradições. A ameaça de supressão também deu impulso a uma intensa atividade de cópia de todo tipo de códices litúrgico-musicais. Entretanto, fiéis às suas tradições, os copistas mantiveram a escrita dos neumas *in campo aperto*. Mesmo que a proximidade e as boas relações com a Aquitânia fossem favoráveis à utilização da notação desta última região, tecnicamente mais avançada,

"[...] os eclesiásticos e os monges hispânicos viram na escrita [aquitana] um perigo para sua própria tradição e não a aceitaram, já que o rito gálico-romano que se tentava introduzir na Península vinha assim escrito. Se aferraram, pois, à [sua] escrita como ao [seu] próprio rito." (Idem, *ibid.*: 221-22)

Como já sabemos, o rito hispânico desapareceu no final do século XI

e dele restaram apenas duas dezenas de cantos transcritos para a notação aquitana e um enorme repertório que permanece indecifrável.

Voltamos aqui ao ponto de partida deste trabalho. A supressão do rito hispânico ocorre justamente no momento das reformas paradigmáticas na notação musical empreendidas por Guido D'Arrezzo, que foram incorporadas nas reformas do Papa Gregório VII, e que estabelecem um dos pilares fundamentais para o processo de racionalização da música ocidental. Não quisemos estabelecer aqui nenhuma relação direta entre as reformas guidonianas e a suplantação do rito hispânico, apenas destacar que a implantação do canto gregoriano não foi um fato isolado. Ela se enquadrou “[...] em um amplo marco de decisões políticas e religiosas que representavam uma mudança qualitativa na igreja e na sociedade perante o futuro.” (Idem, *ibid.*: 217) Interpretamos essa mudança como um pequeno sinal de fumaça, que nem imagina o incêndio que anuncia. Quando, no século XV, Jiménez de Cisneros chegou a Toledo e se deparou com o que restava da antiga tradição dos cantos moçárabes, logo tratou de reformá-la e revitalizá-la. Mas Cisneros já estava espiritualmente ligado a uma nova época, e enviou uma comissão de técnicos nomeada especialmente para organizar a tradição decadente. Esse trabalho de recuperação deu origem a quatro cantoriais, que oferecem

“[...] um repertório extraordinariamente *completo e coerente*, em cuja elaboração a própria comissão deve ter interferido muito diretamente. Assim, a notação mensural dos cantos, tal como se aprecia nos cantoriais, tão *precisa e detalhada*, mais parece uma obra realizada na mesa de trabalho pelos *técnicos da comissão* do que a plasmação de um canto transmitido oralmente.” (Idem, *ibid.*: 166-67) [Grifo meu]

Vemos, portanto, que desde os seus primórdios, o desenvolvimento da notação musical no Ocidente também esteve vinculado ao poder e à dominação. Devemos congelar o momento da fuga daqueles monges leoneses, levando as suas tradições embrulhadas na memória, para entendermos que o progresso esconde feições monstruosas. As tradições que

foram apagadas ainda resistem nas marcas raspadas de suas ausências, na imprecisão de seus símbolos, e ainda nos incomodam como um ponto cego e indecifrável na História.

### III

Entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII, os jesuítas fundaram seis cidades na parte oriental da Bolívia. A região à qual pertenciam ficou conhecida como Chiquitos. Esta última também faz parte de um conjunto mais amplo de províncias conhecido como Chiquitania, que foi preservado após a expulsão dos jesuítas. A atividade evangelizadora ali desenvolvida tinha na música um de seus principais pilares. Os jesuítas se foram, mas, periodicamente, uma grande quantidade de partituras originalmente trazida por esses religiosos era recopiada pelos próprios indígenas, mesmo que estes já não soubessem mais como interpretar os seus símbolos e as usassem, antes de mais nada, como uma espécie de objeto ritualístico que deveria estar presente no momento da execução musical. A música em si fora guardada, transformada e transmitida basicamente através da tradição oral.

Nas últimas décadas, a Chiquitania vem sendo 'redescoberta' junto com o seu instigante acervo de partituras. [15] Rapidamente, um conjunto de ações foi posto em marcha para estudar, analisar e preservar essa 'autêntica manifestação cultural'. Um primeiro projeto para a preservação dessa região foi apresentado em 1976, com o título de "Las antiguas misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos. Posibilidades de su aprovechamiento turístico". Em 1990, seis igrejas das missões jesuítas de Chiquitos receberam da Unesco o selo de "Patrimônio Mundial da Humanidade". [16] Mas as iniciativas não pararam por aí. Vendo que a memória dos indígenas não fora capaz de preservar a herança barroca com a sofisticação musical que ela 'merece', especialistas foram enviados à região para ensinar aos chiquitanos a 'melhor forma' de preservar suas próprias tradições. Professores de música vindos do velho continente ensinaram as mais sofisticadas técnicas de execução dos instrumentos e as formas corretas de interpretar as partituras que ali repousaram durante séculos; *luthiers* também europeus levaram o que há de melhor nas técnicas de construção para melhorar a qualidade dos instrumentos produzidos pelos artesãos chiquitanos. Entre os produtos desse novo espírito está o

15 - Cf. GUARDIANES de un tesoro musical: el barroco boliviano. Direção: Peter Conrad. Produção: Juan-Luis Suárez. Canadá/Bolívia, 2007 (45min).

16 - Cf. UNESCO. Advisory Body Evaluation, 1990. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/529>. Acesso em: 10 maio 2009.

Festival de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, que em 2008 chegou a sua sétima edição. Enquanto os jovens encontram na música uma ‘oportunidade de crescer na vida e ocupar produtivamente o tempo que passavam à toa’, a antiga e desgastada tradição, que sobrevivia na memória dos ‘viejos chiquitanos’, anuncia o seu desaparecimento.

Vemos, portanto, que a dominação hoje tem uma cara muito mais sedutora. Quando a notação musical já se encontra há muito tempo superada pelas técnicas modernas de produção e reprodução, o discurso pós-moderno exalta a inclusão democrática de todas as manifestações culturais dentro da ordem vigente, e deixa seus apologistas de boca cheia para falar de suas contribuições para o desenvolvimento da cultura mundial.

Na parte que nos toca, falemos do bem que fazemos para a divulgação das ‘verdadeiras culturas étnicas’. Não estaremos nós também reivindicando os restos decompostos de antigas tradições e, maldosamente, os transformando em porta-vozes do todo harmonioso? Para aqueles lugares recônditos onde a tradição agoniza, não mais se dirigem os monges letrados nos ritos oficiais do Império, mas sim nossos técnicos especialistas – arrematados pelo mercado junto às universidades, ministérios e outros centros do poder moderno (ou pós-moderno, como queiram) e apoiados nos programas de incentivo cultural, política de patrimônio imaterial e leis de ‘inclusão social’ – para tudo incorporar no espetáculo da democracia cultural. Ragas indianos, bulerías ciganas, rituais xavantes... Fazemos cds, dvds, shows, artigos, livros. O público chora de emoção, mas em suas lágrimas se reflete a imagem distorcida das tradições que agonizam.

### **BIBLIOGRAFIA**

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENT, I. D./ HUGHES, D. W., PROVINE, R. C., RASTALL, R. (I-II, com KILMER, A., I, 2), HILEY, D., SZENDREI, J. (III, 1), HILEY, D./PAYNE, T. B. (III, 2), BENT, M. (III, 3), CHEW, G./RASTALL, R. (III, 4-6). Verbete “Notation”. In: SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “Liturgia e improvisación”. In:

“La voz y la improvisación”. Simposio Sobre Patrimonio Inmaterial, 2007, Uruña. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2008.

———. *Historia de la Música Española. 1. Desde los Orígenes Hasta el “Ars Nova”*. Madrid: Alianza, 2004.

GAGNEBIN, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. Prefácio a BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LANG, P. H. “The Enlightenment and Music”. In: *Eighteenth-Century Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. “Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin”. In: *Revista Espaço Acadêmico*. N.º 85 – Jun. 2008. Disponível em: [www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm](http://www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm)

WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.

UNESCO. Advisory Body Evaluation, 1990. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/529>. Acesso em: 10 maio 2009.

*GUARDLANES de un tesoro musical: el barroco boliviano*. Direção: Peter Conrad. Produção: Juan-Luis Suárez. Canadá/Bolivia, 2007 (45min).

## Herança arquitetônica da Belém Pombalina (século XVIII)

YARA FELICIDADE DE SOUZA REIS

Arquiteta e pós-doutoranda (bolsista Fapesp) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

### *RESUMO*

O presente trabalho examina alguns feitos da produção arquitetônica e urbanística realizada na segunda metade do século XVIII, na cidade de Belém, período que corresponde à fase administrativa do Marquês de Pombal. A intenção é salientar a importância de referências urbanas remanescentes de uma tradição urbanística portuguesa, que fazem parte da herança cultural da cidade e que podem ser enquadradas em ações políticas de preservação.

**Palavras-chave:** Urbanismo pombalino. Urbanismo colonial. História da Arquitetura e do Urbanismo

### *ABSTRACT*

The present work examines some facts of the production architectural and urban, carried through in the second half of century XVIII, in the city of Belém, period that corresponds to the administrative phase of the Marquis of Pombal house. The intention is to point out the importance of remaining urban references of a Portuguese urban tradition, that is cultural party to inheritance of the city and that they can inside be fit of action preservation politics.

**Key words:** Pombalino urbanism. Colonial urbanism. History of Architecture and of Urbanism

1 - *Esse artigo modifica, em alguns pontos, seu original "Arquitectura y Urbanismo en el Gran Pará y Marañón em la fase pombalina (siglo XVIII)". In: CABELLO, Carro Paz. Patrimonio Cultural e Identidad. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2007.*

2 - REIS, Yara Felicidade de Souza. "Urbanismo em Belém na segunda metade do século XVIII". Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005. Ver cap. 4 e 5.

3 - ARAÚJO, Renata Malcher de. "As cidades da Amazônia no século XVIII. Belém, Macapá e Mazagão". Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: vol. I, II, e III, 1992. Ver, sobretudo Parte II do Capítulo II. Esta autora, numa pesquisa inédita e rigorosa, investigou a ação urbanizadora pombalina na Amazônia.

**E**ste trabalho [1] pontua alguns feitos da produção arquitetônica e urbanística realizada na segunda metade do século XVIII, no Brasil, período que corresponde à fase administrativa do Marquês de Pombal, entre 1750 e 1777, enfocando particularmente o caso da cidade de Belém, na região amazônica.

Trataremos de uma das especificidades do urbanismo pombalino que se voltou para as construções urbanas como componente de um "conjunto urbanístico" com edificações padronizadas articuladas com jardins, praças, passeios públicos e eixos viários, [2] que integrava o projeto político dirigido pelo Ministro de D. José I, Sebastião José de Carvalho e Melo, o futuro Marquês de Pombal, para Belém, que, no ano de 1751, torna-se a sede do governo do norte do Brasil.

A ênfase se dará nas características formais e simbólicas, através das quais o urbanismo pombalino se fez representar a partir de uma intervenção urbanística na Amazônia, que se daria pela atuação do Estado, atendendo necessidades diversas. A intervenção pombalina teria se dado equipando militar, econômica e simbolicamente o foco urbano do então Estado do Grão Pará e Maranhão para uma conquista regional planejada.

Tendo como fundamento o projeto da "reforma urbana", [3] na adequada expressão de Renata Araújo, para designar o empreendimento pombalino na Amazônia, trataremos de alguns exemplares arquitetônicos que, com características marcadamente monumentais, fizeram parte de um cenário para a Belém pombalina.

## URBANIZAÇÃO E DO URBANISMO NO BRASIL:

### PONTO DE INFLEXÃO EM NOSSA HISTORIOGRAFIA URBANA

É pertinente que se retome uma questão importante discutida no Brasil, na década de 1960, sobre as diferenças de postura de Espanha e Portugal no que diz respeito à colonização dos territórios ultramarinos.

Em sua tese de livre docência "Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500/1720)", [4] Nestor Goulart Reis opõe-se à interpretação de Sérgio Buarque de Holanda em capítulo da obra clássica *Raízes do Brasil* [5] ("O semeador e o ladrilhador"), que, no ano de 2006, completou 70 anos de sua primeira edição, ao comparar o urbanismo hispânico e o urbanismo português nas

Américas. O urbanismo luso-brasileiro seria, segundo Buarque de Holanda, fruto da informalidade, do “abandono” e do “desleixo”, enquanto que os centros urbanos na América espanhola representariam um modelo de ordem urbana. [6]

Fundamentado na análise de um vasto acervo documental e iconográfico de nossas cidades coloniais, Nestor Goulart Reis demonstrou que havia limitações em tais afirmativas. Os elementos empíricos estudados e o aprofundamento de aspectos teóricos apontavam para a existência de um investimento urbanizador português na América, que se configurou em um planejamento formal dos núcleos coloniais brasileiros em determinados momentos e regiões. Então ficaria comprovado que ainda nos séculos XVI e XVII houve uma diretriz planejadora, mesmo que de caráter embrionário, gerada pela política de urbanização, que foi responsável pelo fato de que cidades como Salvador (1549), São Luís, (1612) e Belém, (1616), apresentassem características de traçado regular. [7]

Não admitindo a existência de urbanização espontânea e tentando compreendê-la como um processo de origem social e, portanto, histórico, Reis demonstrou que esse fenômeno, no caso do Brasil, guarda vínculos indissociáveis com a política de controle e dominação territorial e mercantil exercida pela coroa portuguesa ao longo do processo de colonização. [8]

O resultado dessa pesquisa gerou um ponto de inflexão em nossa historiografia urbana. Esse novo posicionamento frente ao empreendimento de urbanização colonial foi determinante na concepção de uma conduta investigativa, que tem na iconografia seu principal instrumento, enquanto fonte primária de informação. Essa linha de investigação vem sendo seguida por outros estudiosos da história da urbanização brasileira, como Roberta Marx Delson, Renata Malcher de Araújo e Beatriz Siqueira Bueno.

Tendo dado início aos estudos sobre o urbanismo colonial português no Brasil, com um extenso e pioneiro trabalho no recolhimento de documentos iconográficos e na investigação teórica desse universo, Nestor Goulart Reis reconheceu a importância do período pombalino como uma época de consolidação técnica e estratégica da política de urbanização adotada pelo governo português nos últimos anos do século XVII e na primeira metade do século XVIII. Essa questão foi retomada e aprofundada pelo autor em trabalhos ulteriores, publicados no Brasil e na Espanha. [9]

*focalizando as cidades de Belém, Macapá e Mazagão, como exemplos do conjunto maior da urbanização da Amazônia na segunda metade do século XVIII. Araújo entende que os principais critérios da gestão do território, na ótica pombalina, foram fundamentados na criação de uma linha de defesa por meio das fortificações e na ocupação da terra pela fundação de povoações. Com a atividade fortificatória, assegurava-se o controle dos limites exteriores do território e por meio da estratégia interior investia-se na ocupação efetiva do domínio colonial. A reforma urbana, ao manifestar-se enquanto resultado de um processo político, recorre ao urbanismo potencializando uma das formas mais maduras da colonização portuguesa. A ação urbanizadora na Amazônia é reconhecida como resultado da utilização dos métodos difundidos pela “escola de urbanismo português”, que deu origem ao*



"urbanismo pombalino". A aplicação e divulgação desse urbanismo foram executadas pelos técnicos da Comissão Demarcadora, que imprimiram sua marca nas vilas e cidades da Amazônia do século XVIII.

4 - REIS, Nestor Goulart. Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana do Brasil (1500/1720). São Paulo: Pioneira, 1968. (Tese de Livre Docência defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1964). Foi reeditada no ano de 2000, em São Paulo, pela Editora Pini.

5 - HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O Semeador e o Ladrilhador". In: Raízes do Brasil. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

6 - Idem, *ibidem*, p.110.

7 - REIS, Nestor Goulart. Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana do Brasil (1500/1720). São Paulo: Pioneira, 1968. pp. 85-88.

8 - Idem, *ibidem*, pp. 186, 187 e 188.

9 - REIS, Nestor Goulart. Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana do Brasil (1500 / 1720).

#### A ADMINISTRAÇÃO POMBALINA E AS REESTRUTURAÇÕES NA COLÔNIA ULTRAMARINA

A partir da segunda metade de setecentos, as mudanças ocorridas no rumo da política portuguesa para as colônias do ultramar incluíram como novo objeto de interesse as áreas setentrionais do Brasil. A região amazônica, embora excluída anteriormente do projeto mercantil, receberá uma atenção inédita dentro dessa 'nova' perspectiva metropolitana, tornando-se peça importante para os desdobramentos da política colonial. A ampla política de ocupação e controle dos territórios do ultramar que começa a se delinear insere a cidade de Belém num projeto de valorização regional com o objetivo de torná-la eficaz comercialmente, sendo que a medida mais contundente nesse sentido ocorre com a transferência, para Belém, da sede do governo do então Estado do Maranhão e Grão Pará, que se torna a capital do Estado do Grão Pará e Maranhão, posição anteriormente ocupada por São Luís.

A ascensão do monarca D. José I (1750) é marcada pela dependência de Portugal em relação à Inglaterra, que usufruía as vantagens que lhe davam o Tratado de Methuen (1703) [10] e ainda desfrutava de boa parte do ouro brasileiro. Suficiente para abastecer e enriquecer a colônia, a metrópole e a Inglaterra, a produção aurífera entra em decadência a partir de 1760 e causa profundas alterações na vida colonial.

Tais alterações implicaram numa necessidade de redirecionamento na forma de conduzir a política reservada à colônia. No âmbito da economia, isto é, na reorganização das ações econômicas que começavam a vigorar na metrópole para as colônias ultramarinas, a prioridade era "reforçar os laços coloniais". E sobre essa questão, Faoro, entende que:

"O centro das mudanças se projetará na economia com agências e companhias de fomento. Nesse ponto, ao disputar a predominância inglesa, ao cuidar de incentivar a agricultura, a indústria e o comércio, reforçava o sistema colonial, com o enrijecimento do comando da metrópole". [11]

A solução para os problemas criados com a falta do ouro, os colonos buscavam na agricultura e na criação de gado. Nesse sentido, afirma Noya:

“A volta à agricultura não se faz somente nas regiões das minas, mas também as antigas regiões tradicionalmente agrícola reflorescem”. [12]

Sob as ordens de Pombal, então, implementa-se um programa de reformas para o norte do Brasil. Inúmeras medidas são adotadas: a criação da capitania de São José do Rio Negro, antiga aldeia de Mariuá; a ativação de roteiros fluviais para garantir as trocas comerciais com o interior da colônia; a instituição do Diretório nas povoações indígenas do Grão Pará; o incentivo à economia agrícola e o desestímulo ao extrativismo jesuítico das ‘drogas do sertão’. Ato contínuo, a incorporação do espaço geográfico implicou em estratégia ocupacional pragmática, através da fundação de expressivo número de vilas e lugares de economias suplementares às necessidades europeias.

A execução do programa de reformas idealizadas pelo ministro de D. José I na Amazônia não pode ser dissociada da influência exercida pelo Capitão-general Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Pombal, que entre 1751 e 1759 governou o Estado do Grão Pará e Maranhão, com sede em Belém, e que a partir de 1753, com a chegada dos técnicos da Comissão Demarcadora de Limites, acumularia a função de governador com a de chefe da comissão do norte brasileiro. Esse período foi inaugurado em Belém com a chegada de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, recebido com festas e aclamações pelos moradores, conforme assinala Renata Araújo:

“A marcação festiva da chegada do novo governador encarna um simbolismo de ‘rito de passagem’ para a urbe, que é alçada da condição de cidade de província à capital do Estado. A simbólica das festas reforça com a sua linguagem teatral a passagem do espaço urbano para um espaço outro da representação. A cidade transformara-se em sede do poder e também em cena dos mecanismos de representação desse mesmo poder”. [13]

Rituais semelhantes foram dispensados ao morgado de Mateus, quando chegou em São Paulo como representante do Rei no governo da Capitania (1765-1775), numa clara e inequívoca demonstração do uso político de tais comemorações no sentido em que esclarece “a todos as categorias da hierarquia”. [14]

*Op. cit. 77 e 188. Ver do mesmo autor: “Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil”. In: AFFONSO, Ávila (org.) Barroco: Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, 1997. Este trabalho foi apresentado no II Congresso do Barroco realizado em Ouro Preto em 1989; REIS, Nestor Goulart. “Urbanismo no Brasil. Séculos XVI-XVIII”. In: Alomar, Gabriel (coord.). De Teotihuacán à Brasília - Estudos de História Urbana Iberoamericana y Filipinas. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1987, pp. 362-369; REIS, Nestor Goulart. “Brasil”. In: SOLANO, Francisco (coord.) História Urbana de Iberoamerica. La Ciudad Barroca. Análises Regionales 1573/1750. Madrid: Testimonio, 1990, Tomo II, cap.6 e REIS, Nestor Goulart. “A cidade e a independência (1750-1850)” In: SOLANO, Francisco (coord.) História Urbana de Iberoamérica. Madrid: Testimonio, 1990, Tomo III, 10 - Este Tratado foi assinado entre Grã-Bretanha e Portugal, determinando que os*

portugueses se comprometiam a consumir os têxteis britânicos e, em contrapartida, os britânicos, os vinhos de Portugal. Também conhecido como *Tratado dos Panos e Vinhos*. 11 - FAORO, R. Existe um Pensamento Político Brasileiro? São Paulo: Ática, 1994, p.40. 12 - PINTO, Virgílio Noya. "Balanço das transformações econômicas no século XIX", in: MOTA, Carlos Guilherme (org.) Brasil em Perspectiva. 5ª. ed. São Paulo: DIFEL, 1974, p.128. 13 - ARAÚJO, Renata Malcher de, As Cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão. Op.cit. p.327. 14 - TORRÃO FILHO, Amílcar. "Festa e espaço simbólico: uma luzida corte na São Paulo do século XVIII". In: Designio: Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo. São Paulo: Annablume, 2005, n.4, setembro de 2005, p.14.

## A ENGENHARIA MILITAR NO GRÃO PARÁ E MARANHÃO

A segunda metade de setecentos abre-se para o território sul-americano com uma ação conjunta entre as coroas portuguesa e espanhola. A fixação das fronteiras entre os dois países ibéricos foi acordada no Tratado de Madri (1750) e passa a ser prioridade na administração pombalina. Esse acontecimento indubitavelmente vinculado às questões estratégicas e de segurança estava inserido num plano maior em que vigoravam interesses das coroas balizados pelos critérios demarcatórios.

Essas "ações precursoras" instrumentalizaram ainda mais os diplomatas lusitanos no que diz respeito às convicções políticas e interesses da metrópole nas áreas limites da América portuguesa.

A política de colonização adquire nos tempos de Pombal um contorno de base científica mais objetiva, sendo que essa cientificidade no quadro da política urbanizadora foi expressa pelos profissionais que vão pensar o urbanismo no Brasil, ou seja, os engenheiros militares que encontram seu apogeu na segunda metade do século XVIII.

Um aspecto importante que precisa ser considerado diz respeito à presença, na Amazônia, da Comissão Demarcadora, composta por capitães-engenheiros, naturalistas, geógrafos, astrônomos, funcionários da coroa, que deixaria, enquanto difusora de um conhecimento científico, um legado cultural balizado em procedimentos técnicos e científicos. A arquitetura, a rica iconografia, os diários e descrições de viagens que foram executados documentam esse "visar novo" sobre a colônia.

Associando o projeto pombalino ao trabalho feito pelos engenheiros militares na Amazônia nessa segunda metade do século XVIII, Renata Araújo defende que:

"a terra medida e escrita pelos cartógrafos e engenheiros transformar-se-ia em outra terra, que era a apregoada pela reforma. Do conhecimento do território, decodificado em mapas, cartas e plantas, adviria a real possibilidade de domínio e intervenção sobre estes. É a partir dessa noção que trabalha a idéia transformadora de Pombal na Amazônia. Assim os homens de expedição não pararam de fazer levanta-

mentos cartográficos, de desenhar mapas de rios e de fazer relatos descritos de roteiros de navegação e de trajectos terrestres”. [15]

A cidade de Belém não saiu incólume a um processo de inegáveis mudanças. A passagem desses profissionais deixou uma herança inconteste à cidade, tanto do ponto de vista da concretização dos projetos, como pelos registros fornecidos através dos levantamentos, desenhos e plantas, nos quais foram registradas as sucessivas etapas de seu crescimento urbano.

Foram muitos os profissionais que passaram pelo Pará e que tiveram seus nomes ligados a projetos condizentes com os anseios da administração pombalina; projetos audaciosos e que, talvez até por isso, em alguns casos, nem chegaram a ser construídos. As intervenções urbanísticas realizadas na cidade comprovam o elevado estágio de capacitação técnica do quadro de engenheiros militares, que foi posto a serviço da montagem do cenário urbano, como representação do poder da metrópole.

O mais notável desses profissionais foi o arquiteto bolonhês Antônio Landi, que chegou ao Pará em 1753, como membro da expedição para Demarcação dos Limites. Entre as obras públicas que desenhou estão a Planta do Armazém de Armas no Colégio dos Jesuítas (1761), o Palácio dos Governadores (1767-1771) e as Frontarias da casa da administração da Companhia Geral do Grão Pará (1773). Entretanto, sua contribuição profissional não parou aí, estendendo-se também aos edifícios religiosos e residências particulares.

#### RESIDÊNCIAS URBANAS: UMA ARQUITETURA MONUMENTAL

Alexandre Rodrigues Ferreira, naturalista que percorreu parte da Amazônia em fins do século XVIII, comentando sobre alguns tipos de residências que encontraria em Belém, disse o seguinte:

“O comum das casas em hum e outro bairro, he serem terreas, porque supposto se levantão algum pouco de nível da terra, poucas são assoalhadas, e muito poucas se guarnecem de parêdes de pedra e cal. A maior parte das paredes he de frontal, e o methodo

15 - ARAÚJO, Renata Malcher de. *Op. cit.*, p.192. Sobre esse tema ver também: REIS, Nestor Goulart. “Notas sobre história da arquitetura e aparência das vilas e cidades”, de 1997. Cadernos de Pesquisa do LAP, n.20, julho-agosto, 1997, p.46. O autor quis se referir às urupemas que são: “painéis formados com lâminas de taquara trançada, que protegiam os interiores das vistas dos passantes, reduzindo a iluminação e permitindo a livre circulação do ar”.

de as levantar consiste em levantarem esteyos, que de ordinario são de uacapú, ou de sepipira (...) Cayase depois, ou com cal, a que reduzem as conxas, que chamão sirmambis (...)"

"Muito poucas são no dia de hoje as casas cobertas de palha dentro da cidade, mas o comum das que tem telha, he o serem de telha vã. Sendo a terra tão humida, como he, vê-se bem que em vez de lavantarem as casas, e resguardarem da humidade as paredes, e o chão, os mazombos os fazem baixas, e rentes com a terra ajudando a encarcerar mais o ar as chamadas gurupemas [urupemas\* ] de hum tecido de palha tão miudo, que apenas se distingue o vulto de quem está detraz dellas; para isso mesmo as tecem, e uzão dellas os mazombos, como os rotulas em Portugal (...)."

"Há contudo bastantes moradas de casas levantadas, humas com hobreiras e mais ornatos nas portas, e janelas feitas de madeira pintada, e outras de tijolo coberto de areia e cal, que finge pedra. O Palacio he grande e forte, e bem repartido, das casas modernas são as melhores, a de **Manoel Raymundo Alves da Cunha** a esquina do largo das Mercês. A de **Antônio de Souza de Azevêdo**, vulgarmente chamada de Palacinho, a de **João Manoel Rodrigues**, a de **Feliciano José Gonçalves** no principio da rua da Cadeya, e no fim della do mesmo lado a de **João Ferreira de Matos**. Das mais antigas são sofríveis a de Ambrósio Henriques, a do vigário geral, e a do coronel Manoel Joaquim Pereira de Souza Feyo (...). [16]

16 - FERREIRA,  
Alexandre Rodrigues  
"Miscelânea histórica  
para servir de  
explicação ao  
prospecto da cidade  
do Pará...". Belém:  
Biblioteca Municipal  
de Belém,  
[provavelmente  
escrito em 1784],  
texto datilografado,  
sem referências  
bibliográficas e s/  
paginação.

Sobre esta última categoria de edificações, destinada apenas à residência, mostram os desenhos da Expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira que se constituíam em geral de dois pavimentos. Com o andar térreo, geralmente destinado às portas e às janelas, diferenciavam-se das construções situadas de frente para o rio, onde no andar térreo ficavam somente as portas, o que caracterizava tipos de sobrados que dividiam as funções de residência e comércio.

O aspecto dessas obras não era de sobriedade. Ao contrário, essas obras eram dotadas de portais elaborados e ornatos arquitetônicos tais como, colunas, frontões, pórticos, que se apresentavam de maneira monumental e enriquecida de detalhes. Geralmente estavam situadas nas ruas posteriores às quadras localizadas em frente ao porto (onde a arquitetura, embora simplificada, se impunha como um cenário, uma espécie de fachada composta por edificações padronizadas) [17]

Exemplares dessas residências, visíveis na iconografia, foram construídos por Antônio Landi (entre os clientes de Landi estavam ricos latifundiários senhores de engenho, como Ambrósio Henriques, João Manuel Rodrigues, João Antônio Rodrigues Martins e Felipe Correia de Sá).

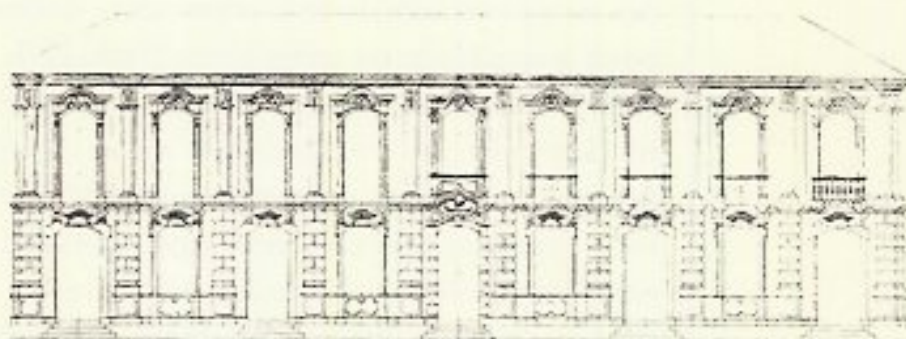
O acervo de Alexandre Rodrigues Ferreira contém os desenhos das frontarias de três residências urbanas. Propriedades de Manoel Raimundo Alves da Cunha, situada na esquina do largo das Mercês; de João Manoel Rodrigues e de Antônio de Souza e Azevêdo, vulgarmente chamada de Palacinho, na esquina da Rua da Cadeia com a travessa do Passinho.

Passaremos à descrição de algumas dessas residências.

#### RESIDÊNCIA DE MANOEL RAIMUNDO ALVES DA CUNHA (ver fig.1)

Uma dessas edificações, diz a legenda do desenho, pertencia a Manoel Raimundo Alves da Cunha e segundo o naturalista, situava-se na esquina do largo das Mercês.

Trata-se de uma edificação composta de dois pavimentos, sendo que o pavimento térreo apresenta cinco portas e quatro janelas, dispostas de maneira simétrica e intercaladas entre as portas. Sua fachada principal possui dez colunas. No andar térreo, essas colunas e a moldura da porta princi-



**Figura 1:** Frontaria das casas de Manoel Raimundo Alves da Cunha.

**Autor:** J.J Codina.

**Fonte:** FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica pelas Capitânias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho de Cultura, 1971. Original do Arquivo Público do Pará.

17 - REIS, Yara Felicidade de Souza. *Op.cit., cap. 4.*



**Figura 1A:** Fotografia atual da residência projetada por Antônio Landi, situada na Rua João Alfredo (antiga dos Mercadores) com a Travessa Frutuoso Guimarães (antiga Travessa da Mercês).  
**Autora:** Yara Reis (2005)

pal apresentam revestimento em bossagem. O 2º pavimento é formado por nove janelas com balaústres e as colunas apresentam revestimento canelado na parte superior.

Essa residência foi identificada como uma das edificações particulares desenhadas durante a viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira. Não há dúvidas de que a construção que se encontra no local é a mesma feita por Joaquim Codina, desenhador da expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira, sendo possível reconhecê-la, ainda que

diante de sua fachada alterada e descaracterizada, sobretudo no andar térreo (*ver fig. 1A*).

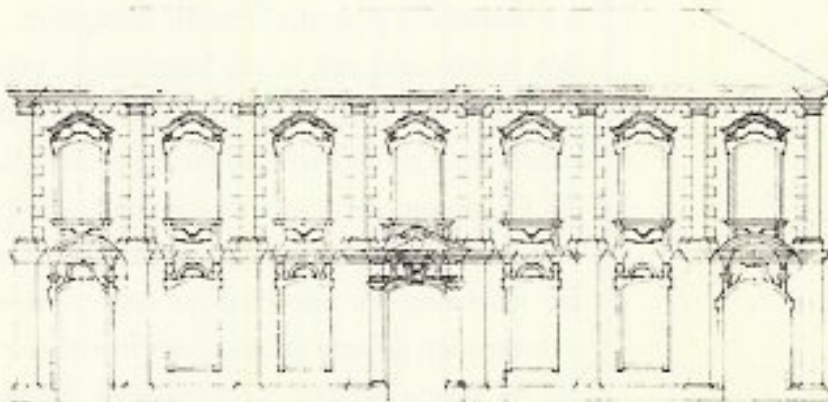
Nas visitas realizadas ao prédio, constatou-se que a construção atual não corresponde ao desenho feito no século XVIII. Esse desenho mostra que a residência de dois andares possuía, originalmente, na parte superior, nove janelas. No andar térreo eram cinco portas intercaladas por quatro janelas (*ver fig. 1*). Confrontando o desenho de Joaquim Codina com fotografias feitas recentemente (*ver figs. 1A*), percebe-se que a construção perdeu na extremidade do lado direito duas janelas do andar superior e uma porta e uma janela do andar térreo (fachada de frente para a Rua Conselheiro João Alfredo, primitiva Rua dos Mercadores, depois da Cadeia), onde foi construído um prédio de três andares, geminado ao sobrado. Atualmente, a antiga residência está subdividida, formando três espaços distintos e adaptadas para comércio, sendo que no maior deles, onde funciona uma loja de móveis e eletrodomésticos, houve uma fusão entre as partes posteriores desta edificação e a de um sobrado vizinho pela Rua Frutuoso Guimarães, antiga Travessa das Mercês.

Cartões-postais antigos mostram que a residência foi construída conforme a ilustração do desenho de Joaquim Codina. A alteração da fachada

ocorreu posteriormente e em época recente.

*RESIDÊNCIA DE JOÃO MANUEL RODRIGUES (ver fig. 2)*

Trata-se de uma casa opulenta, com dois pavimentos. Segue uma composição simétrica. O andar térreo é composto de quatro janelas e três portas, sendo uma na parte central (com frontão triangular arrematando o vão) e as outras duas nas extremidades (frontões curvilíneos). No pavimento superior são sete janelas com molduras e vãos adornados por arcos. A fachada é composta de oito pilastras, cada uma delas separando, de forma equidistante e modulada, os vãos de janelas e portas. A verticalidade das pilastras é quebrada pelas cornijas que, com suas molduras, demarcam o primeiro piso.



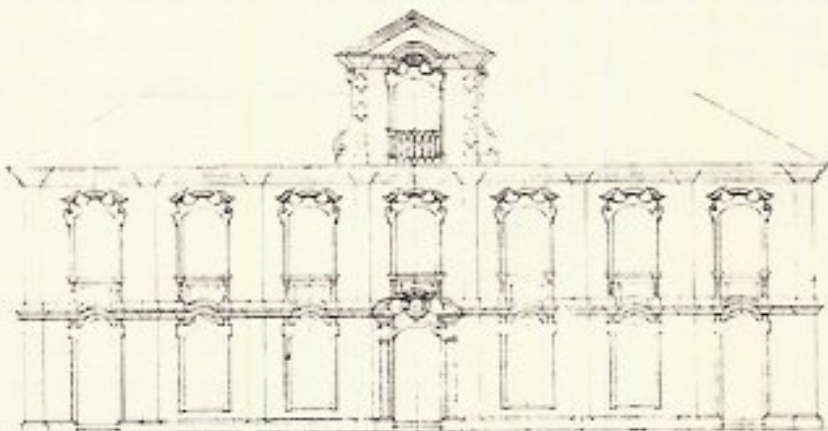
**Figura 2:** Frontaria das casas do Capitão João Manuel Rodrigues.

**Autor:** J.J Codina

**Fonte:** FERREIRA, Alexandre Rodrigues - *Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho de Cultura, 1971. Original do Arquivo Público do Pará.

*RESIDÊNCIA DO ALFERES ANTÔNIO DE SOUZA AZEVEDO (ver fig. 3)*

Também projetada por Antônio Landi, essa residência forma, juntamente com as outras duas, exemplares de propriedades de famílias abastadas da cidade. Possuía dois pavimentos, sendo que apenas no corpo central da fachada principal elevava-se um terceiro piso. Esse piso é composto na fachada por uma janela com frontão curvilíneo, sendo que todo o corpo central



**Figura 3:** Frontaria da casa do Alferes Antônio de Souza Azevedo.

**Autor:** J.J Codina

**Fonte:** FERREIRA, Alexandre Rodrigues - *Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho de Cultura, 1971. Original do Arquivo Público do Pará.



é arrematado por um frontão triangular. A janela deste piso diferencia-se dos outros andares, tendo balaústres e colunas sustentando seu frontão.

No pavimento térreo estão distribuídas quatro janelas e três portas, sendo uma ao centro e, as outras duas, uma em cada extremidade da fachada. O vão da porta central é arrematado por duas pilastras, que sustentam o frontão arredondado. Os vãos das portas situadas nas extremidades têm frontões simples, curvilíneos e sem colunas de sustentação. O 2º pavimento é composto de sete janelas com frontões curvilíneos. Oito pilastras dispostas de forma simétrica compõem a fachada. Estas pilastras percorrem os dois andares e são cortadas na sua verticalidade por cornijas molduradas, que dividem o 1º do 2º pavimento.

Desses três exemplares de residências urbanas construídas em fins do século XVIII, somente a casa de Manuel Raimundo Alves da Cunha, na esquina da Rua João Alfredo (antiga Rua dos Mercadores) com a Travessa Frutuoso Guimarães (antiga Travessa das Mercês) ainda resiste ao tempo. Quanto às outras duas, acredita-se que podem ter sido demolidas ou foram tão descaracterizadas a ponto de comprometer sua identificação.

#### UMA ARQUITETURA PECULIAR: “CAPELA – RESIDÊNCIA”

Numa pesquisa que realizou em Belém, entre as décadas de 1960 e 70, sobre as obras de Antonio Landi, o professor Donato Mello Jr. [18] fez um estudo sobre a capela do Senhor dos Passos e o sobrado vizinho a ela, ambos situados na atual Travessa Campos Sales, antiga Travessa do Passinho e descobriu a existência de uma comunicação entre o sobrado e o coro da capela.

Suas observações sobre o sobrado e a capela, resumidamente, foram as seguintes:

- 1) a capela particular, mandada construir por Ambrósio Henriques, Capitão e mais tarde Coronel do 2o. Regimento de Milícias, “estaria pronta em 1790” e pela “linha classicizante e paladiana” de sua fachada não seria “despropósito” ligá-la ao arquiteto Landi; 2) a casa que vai até a esquina da atual rua Manoel Barata “é um sobrado luso-brasileiro, típi-

18 - MELLO Jr.  
Donato, “Antonio  
José Landi - Arquiteto  
de Belém”. Belém:  
Grafisa, 1973.

co, portas no térreo, janelas de sacada no segundo andar. Cimalha e beiral horizontalizam o remate da elevação. Os vãos embaixo são terminados em arco e, nas janelas de sacada, em pleno cintro, ambos se repetindo modulados. Fachada revestida de azulejos”; 3) o arco pleno das sacadas e os azulejos na fachada do sobrado remetem a uma construção do século XIX. Entretanto, não descarta a possibilidade de se tratar de uma construção mais antiga, que pode ter sofrido reformas através das gerações; 4) sobre o “desprazer” de ver, numa visita ao local em dezembro de 1970, uma adulteração no térreo do sobrado, quando se reformava uma loja com cerâmica vermelha; 5) sobre a necessidade de ser realizada uma pesquisa para datar a construção, determinar suas modificações e relacionar o binômio casa - capela; e por último, 6) do não tombamento pelos órgãos públicos da Capela do Senhor dos Passos e do sobrado. [19]



**Figura 4:** Fotografia da Capela do Senhor dos Passos, situada à Rua Campos Sales (antiga Rua do Passinho).  
**Autora:** Yara Reis (2005)

Ao referir-se às capelas particulares existentes em Belém ao findar o século XVIII, Alexandre Rodrigues Ferreira [20] menciona a do capitão Ambrósio Henriques, a do mestre de campo Pedro de Sequeira, a do capitão Luiz Pereira da Cunha e a de Manuel da Costa Leitão. Seriam, portanto, quatro capelas, das quais apenas a de Ambrósio Henriques ainda existe. Sobre as outras três nada mais se sabe, sendo pouco provável que se encontre ainda algum vestígio dessas construções.

Torna-se oportuno retomar aqui a questão levantada pelo professor Donato Mello Jr. já que numa visita ao local foi possível conhecer internamente o sobrado e a capela e fotografar seu coro, onde se encontra a porta de comunicação entre as duas construções (ver figs. 4 e 5).

O que chama a atenção na edificação “sobrado-capela” (ver fig. 6) é que se trata de um caso com pouca incidência nas edificações urbanas colo-

19 - *Idem, Ibidem, p. 272-273.*

20 - FERREIRA, Alexandre Rodrigues “Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Pará...”. Belém: Biblioteca Municipal de Belém, [provavelmente escrito em 1784], texto datilografado, sem referências bibliográficas e s/ paginação.



**Figura 5:** Fotografia da capela do Senhor dos Passos, pela parte interna. Observar porta ao alto, à direita, que pelo coro da capela faz ligação com o sobrado ao lado.  
**Autora:** Yara Reis (2005)

mente faziam parte das propriedades.

Um outro dado significativo da singularidade desse conjunto é o fato da capela ser particular, mas com acesso ao público. A comunicação com o sobrado é feita apenas pelo coro, sendo que sua porta principal tem acesso para a Rua Campos Sales. Essa característica a diferencia, de certa maneira, de oratórios urbanos coloniais construídos para os passos

da via sacra, e aos quais Murillo Marx assim se reportou:



**Figura 6:** Fotografia da Capela do Senhor dos Passos e do sobrado com a qual está ligada através do coro.  
**Autora:** Yara Reis (2005)

“Ao longo das vielas e das ruas antigas eram frequentes os nichos e os oratórios que, cavados nos alçados do casario, se voltavam para os transeuntes (...). Os ‘passos’ ilustram melhor esse íntimo contato entre as igrejas e a cidade. São capelinhas, que se abrem nas festas da Paixão, representando os passos da Via Sacra”. [21]

No caso da Capela do Senhor dos Passos, como o próprio nome lembra, devia marcar uma estação da Via Sacra, abrindo suas portas para as procissões religiosas da cidade. Entretanto, pela riqueza dos adornos que apresenta e por ser propriedade de família abastada, por certo foi edificada para o conforto familiar, não devendo ser permitido o acesso do público fora dos dias dedicados aos rituais religiosos.

21 - MARX, Murillo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos e ed. Universidade de São Paulo, 1980. pp. 95-96.

### **BIBLIOGRAFIA**

- ARAÚJO, Renata Malcher de. "As cidades da Amazônia no século XVIII. Belém, Macapá e Mazagão". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: vol. I, II, e III, 1992.
- FAORO, R. *Existe um Pensamento Político Brasileiro?*. São Paulo: Ática, 1994.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues "Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Pará..." Belém: Biblioteca Municipal de Belém, [provavelmente escrito em 1784], texto datilografado, sem referências bibliográficas e s/ paginação.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Semeador e o Ladrilhador*. In: *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MELLO Jr., Donato, "*Antonio José Landi - Arquiteto de Belém*". Belém: Grafisa, 1973
- PINTO, Virgílio Noya. "Balanço das transformações econômicas no século XIX". In: MOTA, Carlos Guilherme (org.) *Brasil em Perspectiva*. 5ª. ed. São Paulo: DIFEL, 1974.
- MARX, Murillo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Universidade de São Paulo, 1980, pp. 95-96.
- REIS, Nestor Goulart. *Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana do Brasil (1500/1720)*. São Paulo: Pioneira, 1968.
- . "Notas sobre história da arquitetura e aparência das vilas e cidades. *Cadernos de Pesquisa do LAP*, n.20, julho-agosto. São Paulo: FAU-USP, 1997.
- REIS, Yara Felicidade de Souza. "Urbanismo em Belém na segunda meta-

de do século XVIII". Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

TORRÃO FILHO, Amílcar. "Festa e espaço simbólico: uma luzida corte na São Paulo do século XVIII". In: *Designio: Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo* n.4. São Paulo: Annablume, 2005.