

- MELLO, A. F. de. *Marx e a globalização*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- NORA, P. (Org.) *Les lieux de mémoire II: la Nation*. Paris: Gallimard, 1986.
- OLIVEN, R. G. "Mitologias da nação". In: FELIX, L. O.; ELMIR, C. P. *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SUSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VICO, G. *Uma ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- WEHLING, A. *Estado, história memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- WILSON, E. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

## TEATRO, REBELIÃO E POLÍTICA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Silvia Cristina Martins de Souza  
Universidade Estadual de Londrina/UEL

Começemos por um episódio. Em setembro de 1831, o teatro Constitucional Fluminense, o mais importante da capital do Império do Brasil na ocasião, levou à cena uma peça intitulada *O Estatuário*. De acordo com o relato de um espectador, o alemão Carl Seidler, tal encenação deu origem a uma rebelião no interior do teatro. Tudo começou quando alguém na platéia gritou um "Viva a República!", logo repetido por várias vozes simultaneamente. Em resposta, ouviram-se gritos de "Viva D. Pedro II" e, de repente,

Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mais do que baionetas: estabelecera-se o tumulto. Na primeira fila, um juiz de paz ergueu sua alentada figura [...] [e] reclamou silêncio. Em resposta, o mesmo jovem que primeiro dera viva à república exibiu de suspensório arriado e indecentemente aquilo que aqui não posso exibir e comentou com breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para imediatamente mandar carregar às armas, e ocupar triplicemente as portas do teatro, de modo que não pudesse escapar um só dos desordeiros (pois um responsável único não era possível descobrir). Mas no momento em que apareceram às portas inteiramente abertas os soldados de baioneta armada, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da platéia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como maré tempestuosa (SEIDLER, 1976, p. 47).

Final da história: ao ser debelada a rebelião, restavam no teatro, segundo o relato de Seidler, trinta mortos e vários feridos. Mercenário alemão que aportou no Brasil para se engajar nas lutas do império, Carl Seidler aqui permaneceu por dez anos. Durante este período, não lhe escapou o significado peculiar que dominava a cena teatral da época e isto

torna-se perceptível no seu relato acima reproduzido que, exagerado ou não, expressa a crítica negativa de um “civilizado” europeu, que via com maus olhos um evento de tal ordem no recinto supostamente “polido” do teatro, ao mesmo tempo que nos dá conta das particularidades de um momento no qual a politização do campo artístico era algo exacerbado. Assumindo paulatinamente, no decorrer da década de 1830, o papel de arena em que se altercava sobre política, digladiavam-se partidos e emitiam-se gritos sediciosos, não tardaria para que o teatro começasse a se tornar motivo de inquietação para os poderes instituídos, na medida em que a representação muitas vezes acabava por transbordar para a platéia.

O episódio relatado é, sem dúvida, repleto de teatralidade e exibe um enorme vigor cênico. Mas o mais impressionante nele é a maneira como nos permite visualizar a determinação de uma audiência de exercer uma certa autoridade no espaço do teatro, não se furtando a enfrentar a polícia de maneira “furiosa” e avançando sobre a mesma “como maré tempestuosa”. E isto não passou despercebido a Seidler, tanto que arrematária seu relato sobre o incidente afirmando que, naquele ano de 1831, as salas de espetáculos do Rio de Janeiro assumiram um papel político peculiar e vigoroso, transformando-se “teatro do novo drama nacional” [grifo meu]. Toda gente participava na representação, no palco, nos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias [onde] todos se sentiam artistas natos (SEIDLER, 1976, p. 47).

Na ocasião em que teve lugar este episódio – meses após a abdicação de Pedro I -, uma série de rebeliões estourava em todo o país, transformando o período em ocasião propícia a conturbações generalizadas e a capital do império em um dos palcos de tais episódios nos quais o protagonista estava sendo o povo. Dentro deste contexto, pode-se dizer que Seidler percebeu com arguta precisão que o “drama nacional” era o julgamento popular que dava corpo a um tipo de espetáculo moldado e que, ao mesmo tempo, refletia o papel central desempenhado pelas platéias nos teatros, que então passavam a se constituir em espaços verdadeiramente políticos.

O incidente, por fim, pode ser considerado paradigmático para a compreensão do comportamento ora hostil, ora paternalista, do governo em relação ao teatro a partir de então. Exemplar, neste sentido, é um outro

episódio ocorrido no dia 3 de maio de 1831, ocasião em que o teatro São Pedro de Alcântara foi preparado para a encenação de um espetáculo em comemoração ao dia da abertura das Câmaras Legislativas. O espetáculo daquela noite contou inclusive com a presença dos Regentes, “recebidos com o mais vivo acatamento, e no meio das mais vivas aclamações do imenso Povo”.<sup>1</sup> O drama escolhido para compor a récita foi *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade*, do dramaturgo português Camilo José de Soares Guedes. Provavelmente porque aqueles eram tempos de emoções à flor da pele, o ator responsável por desempenhar o papel do tirano apressou-se em declarar pelos jornais que “para bem do drama é que se prontificara a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos ao que se via obrigado a fazer sobre a cena” (SOUSA, 1960, p. 156).

Todavia, e diferentemente do que havia sido anunciado pelos jornais, a peça representada foi *A queda da tirania*, que foi vivamente aplaudida “pelas recordações que despertava em todos os peitos”. Na hora prevista para o início do espetáculo, tocou-se o hino de 7 de abril de 1831, que foi recebido com muitos aplausos. Tanto entusiasmo tinha lá seus motivos, já que a letra do hino dizia em alguns dos seus versos: “Os bronzes da tirania/já no Brasil não rouquejam;/os monstros que o escravizavam,/já entre nós não vicejam./Homens bárbaros gerados/De sangue judaico e mouro,/Desenganai-vos: a Pátria/Já não é vosso tesouro./Uma prudente regência//Um monarca brasileiro/Nos prometem venturoso/O porvir mais lisonjeiro”.<sup>2</sup>

Levando-se em consideração o clima de exaltação vivenciado pelos habitantes da cidade nos primeiros meses daquele ano, pode-se entender porque estes versos agradaram tanto. Afinal, o tirano do título da peça estava sendo associado ao dos versos do hino e ambos à figura de Pedro I. O mais interessante de tudo isto, porém, é que a recepção calorosa ao drama deu origem a um fato significativo: a mudança do nome daquela sala para teatro Constitucional Fluminense. Visto deste ângulo, pode-se perceber que a mudança do nome do teatro é repleta de significado, uma vez que foi fruto da boa recepção das platéias à comemoração do evento político ao qual a representação da peça estava associada, além de também expressar, de maneira implícita, o reconhecimento público de uma jurisdição popular sobre o teatro e do papel do povo como agente social.

Após o motim de 1831, o teatro Constitucional Fluminense foi fechado por dois meses, só reabrindo para as comemorações do sexto aniversário de Pedro II. Todavia, um fato ocorrido após o seu fechamento já aponta para um teor restritivo das atitudes que então passaram a ser tomadas em relação aos teatros. No dia 29 de setembro de 1831, foi baixado um decreto determinando que “ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas ou palavras ou gritos a quem for, exceto aos atores os de – bravo, *caput* ou fora –, e neste mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranqüilidade do espetáculo os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no art. 7 da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a atingir este caráter”<sup>3</sup>.

Da forma como elaborado, o texto deste decreto descortina a idéia de que as autoridades estavam reconhecendo publicamente a existência de um poder de irrupção nos teatros, que residia não apenas no conteúdo das peças encenadas mas, sobretudo, na possibilidade de mútua eletrificação dos membros das audiências que tais ocasiões poderiam originar. Assim, pouco a pouco as platéias viram-se proibidas de manifestar-se espontaneamente, ao mesmo tempo em que tiveram de defrontar-se com dispositivos legais cada vez mais cerceadores, baixados por autoridades temerosas das conseqüências que as sensações rápidas, ardentes e unânimes poderiam provocar nas pessoas reunidas nas salas de espetáculos.

Foi, sem dúvida, com o olhar voltado para esse caráter de imediatismo, emocionalidade e coletividade que todo um aparato legal passou a ser posto em prática, tornando-se o traço distintivo de uma política que tinha em vista o controle sobre as manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que cada vez mais foram delegadas à polícia prerrogativas de fazê-la ser respeitada pelas audiências.

Para coroar esta série de medidas cerceadoras, que aos poucos foram postas em funcionamento, cabe ainda ressaltar a criação de uma comissão de censura, em 1839, composta por homens de letras, com o fim de examinar previamente as peças a serem encenadas nos teatros, não permitindo que aparecessem em “cena assuntos, nem mesmo expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções, que em todas

as ocasiões devem guardar, e maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a sua presença o espetáculo”<sup>4</sup>. Com a criação desta comissão, portanto, o governo imperial passava a contar com a ajuda dos homens de letras numa área de seu particular interesse, fechando um conjunto de medidas que traduzem um envolvimento direto do Estado na área da cultura, dando corpo a um conjunto significativo de ações político-culturais que denotam um nítido esforço no sentido de manter o palco sob controle.

Meu objetivo neste texto é examinar como, nas primeiras décadas do séc. XIX, as platéias freqüentadoras dos teatros do Rio de Janeiro viram ser cerceadas suas práticas de manifestar-se de maneira ardente e entusiasmada nos teatros, na medida em que tais atitudes passaram cada vez mais a ser associadas a uma atitude de defesa do seu direito de exercer censura. Os dispositivos legais que foram baixados visando o controle das representações teatrais ressaltam, a meu ver, uma idéia essencial para a compreensão de um certo imaginário que tomara corpo ao longo daquele século: a busca de deslegitimação das ações de determinados sujeitos históricos e do simultâneo enraizamento de uma concepção a respeito do teatro baseada na noção de que seria ele uma potencial “escola de rebelião”, na medida em que propiciava a explicitação da expressão de opinião pública e a participação social ativa.

Desde os primórdios da colonização, o teatro foi considerado um forte traço de ligação entre o poder e o povo no Brasil (PRADO, 1993), mas foi após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro que estes laços foram progressivamente sendo estreitados. Dentre as deliberações tomadas por D. João, visando dotar a nova sede da monarquia portuguesa de símbolos de civilidade e de uma infra-estrutura compatível com seu novo *status*, entrou em discussão a necessidade de criação de um teatro à semelhança dos existentes nas grandes capitais européias. Foi respaldado em tal idéia que Fernando José de Almeida conseguiu junto ao Ministro do Reino a liberação de direitos alfandegários de tudo o que fosse necessário para a construção do primeiro teatro da cidade.<sup>5</sup> Além disso, o governo auxiliou-o com o pagamento de uma certa quantia pela tribuna real e pelos camarotes do Ministro do Reino, do encarregado do governo das armas e do intendente geral de polícia.<sup>6</sup>

Uma outra forma de subvenção inaugurada no período, que vigorou durante todo o século, foi a da concessão de loterias para alguns teatros da Corte. Pelo decreto de 25 de maio de 1810, foram concedidas a Fernando José de Almeida seis loterias anuais, logo que seu teatro foi inaugurado, garantindo-lhe uma renda mensal capaz de sustentar os contratos assinados com atores, cenógrafos, diretores de cena e, com isto, uma certa regularidade no andamento dos trabalhos da empresa.<sup>7</sup> Esta política de subvenção, contudo, tinha sua contrapartida. Ao financiar a cultura do país, ajudando a edificar teatros, contratando artistas no exterior ou empregando artistas da terra, o Estado foi impulsionando seu crescimento e, ao mesmo tempo, ocupando a posição de mediador entre autor, obra e público, na medida em que garantia para si um espaço para intervir na recepção da obra. E tanto esta foi uma questão tratada com cuidado pelos poderes instituídos que desde logo cuidou-se de garantir o controle ideológico de tudo o que subisse à cena no Real Teatro de São João. Quando em 10 de maio de 1808 criou-se o cargo de Intendente Geral de Polícia<sup>8</sup>, foram baixadas uma série de normas determinando as diretrizes a serem tomadas em relação aos teatros. Uma delas previa que logo fosse designado “O espetáculo que se pretenda oferecer ao público, se participará circunstancialmente ao Intendente de Polícia, remetendo-lhe as peças originais, para que este antes de qualquer ensaio ou publicação, possa proibi-lo quando seja contrário aos bons costumes e às leis do Império” (SOUSA, 1960, p. 337)

Por meio dos termos do artigo do edital baixado por Francisco Teixeira de Aragão, primeiro Intendente de Polícia, percebe-se que a justificativa de preocupação com a segurança pública fornecia o suporte necessário para a polícia intervir nas questões relativas ao teatro, instaurando uma tradição que se reforçou e perdurou durante todo o séc. XIX. Em nome de um certo zelo pelos “bons costumes”, as atribuições conferidas à polícia foram pouco a pouco sendo dilatadas de tal forma que, ao adentrar a década de 1830, a ela cabia o exame prévio de todas as peças a serem encenadas nos teatros da Corte, fosse particular ou público, a fim de

prevenir e evitar [...] que tão úteis estabelecimentos não degenerem [...] pela introdução de doutrinas umas opostas aos bons costumes e à moral pública, e outras tendentes a inflamar as paixões exaltadas, e a destruir por qualquer maneira o sistema constitucional que felizmente nos rege.<sup>9</sup>

Desta maneira, por meio de uma série de decretos, avisos e editais foi tomando corpo um aparato legal que tinha em vista colocar o palco a serviço da propagação de certas idéias e valores, e salvaguardar a ordem política vigente. Por outro lado, é sintomático que o endurecimento da ação da polícia em relação aos teatros tenha ocorrido ao longo da década de 1830. Afinal, aquele foi um momento no qual ela assumiu em todo o país, e sobretudo na Corte, a função de instrumento de prevenção de agitações políticas particularmente disseminadas durante o período regencial, sobretudo as envolvendo brasileiros natos e portugueses residentes, polarizados por uma política de nacionalização que punha em suspeição todos os estrangeiros domiciliados na cidade. Dentro deste contexto, nada mais natural que o teatro estivesse na mira das autoridades governamentais tementes de que seu espaço fosse utilizado com o fim de propagação de idéias que inflammassem paixões exaltadas e subvertessem a ordem.

À medida que ia avançando o século, a idéia de que os espectadores dos teatros deveriam controlar seus sentimentos, bem como a associação progressiva da idéia de espontaneidade de manifestação com a de comportamento “bárbaro”, cada vez mais foram sendo identificadas com a noção de que o silêncio e o comedimento eram uma prova de que os espectadores haviam feito contato com a Arte, e que tal postura denotava um grau mais “elevado” de civilidade.

Dentre os assuntos prediletos dos folhetinistas dramáticos,<sup>10</sup> as situações envolvendo comportamentos exaltados das platéias não lhes poupou muita dor de cabeça. Em relação às pateadas<sup>11</sup>, particularmente, não faltou folhetinista que procurasse “conscientizar” os espectadores de que aquele não era um comportamento “civilizado” e que deveria ser banido dos teatros. Afirmava-se com insistência que, além de um desrespeito à lei, as pateadas depunham contra as feições do país perante a Europa, ao invés de enaltecê-las. E tal argumento calava fundo, pelo menos nos segmentos letrados, dos quais estes folhetinistas faziam parte, por acreditar-se efetivamente na necessidade de imprimir marcas próprias de origem a uma nação recém saída da condição colonial.

O comportamento idealizado para as platéias, no entanto, encobria uma outra idéia: a de que o silêncio era ordem porque ausência de interação

social. Assim, e se levarmos em conta a legislação elaborada pelas autoridades governamentais, visando policiá-lo o comportamento das pessoas em locais de divertimento público, poderemos considerar tal postura a indicação de uma forma de submissão que partia do pressuposto de que a platéia poderia ver, mas não responder (MASLAN, 1995, p. 21). E ao assim proceder, deixava-se transparecer a noção de perigo que então se atribuía a este espaço de manifestação pública direta, tal como claramente sentido pelas autoridades.

O ideal de um teatro que reunisse centenas de pessoas, mas não propiciasse intercâmbio social, todavia, enfrentou obstáculos reais criados pelas próprias platéias. A frequência com que continuaram a aparecer nos jornais as reprovações e lamentações dos críticos sobre o comportamento das audiências; a elaboração de editais, leis e decretos cada vez mais rigorosos visando a disciplina nos teatros, bem como a permanência dos conflitos no interior dos teatros<sup>12</sup> denotam que, mesmo tentando anular a voz deste público, as tentativas de conformá-lo dentro de um modelo idealizado foram infrutíferas.

Os episódios relatados neste texto, por fim, explicitam alguns pontos que merecem ser sublinhados. Em primeiro lugar, que o teatro constituiu-se - e foi percebido -, como local de personificação do direito democrático de participação e, em decorrência, como um rival potencial das instituições políticas. Em segundo lugar, que o que fazia do teatro uma ameaça eram não apenas as próprias peças, mas também a presença das platéias. Em terceiro lugar, que os conflitos deflagrados entre as platéias e as autoridades remetem a uma concepção que é comum a ambos e que passa necessariamente pelo conteúdo do espetáculo do qual emerge a disputa sobre a função de proibir ou liberar. E, finalmente, que a permanência das práticas de manifestação das platéias nos leva a sugerir que elas insistiram em construir sua própria identidade como participantes e defenderam seu direito de exercer julgamento, mostrando, de uma maneira muito singular, que nenhum código de conduta ou censor poderia evitar isto. Acima de tudo, pode-se dizer que a permanência destas práticas, ainda em uso na primeira década do séc. XX, sugere que as audiências fluminenses foram bem sucedidas e forçaram os críticos, polícia e autoridades governamentais a capitular, ainda que parcialmente, a seus desejos.

## NOTAS

- 1 *Jornal do Comércio*, 5 de maio de 1831.
- 2 O chamado Hino ao Grande e Heróico dia 7 de abril de 1831 teve sua letra escrita pelo desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva e foi musicado por Francisco Manuel da Silva.
- 3 *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1831. Este decreto é o de número 400.
- 4 Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I – 46,5,7 – 0011. Esta comissão de censura deu origem, em 1843, ao Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura do reinado de Pedro II. Ver maiores detalhes para o assunto em Souza (2002).
- 5 Fernando José de Almeida chegou ao Rio, em 1801, na qualidade de cabeleireiro do vice-rei.
- 6 Os três camarotes custavam 50 mil réis cada um e a tribuna real, 100 mil réis. Uma das funções da polícia da Corte no século XIX era assistir aos espetáculos teatrais para coibir qualquer incidente que pusesse em risco a segurança pública, bem como a ela estava atribuída a função de censura prévia das peças a serem encenadas.
- 7 A história deste teatro é, sem dúvida, um dos maiores testemunhos da ligação que vimos sublinhando. Nascido o Real Teatro de São João, foi do seu terraço que a 26 de fevereiro de 1821 Pedro I leu, em nome de D. João VI, o decreto sancionando a constituição que estava sendo elaborada em Portugal. Em uma de suas salas, no dia 5 de junho de 1821, o mesmo Pedro I jurou as bases da constituição portuguesa, e foi ainda nele que Pedro I se apresentou ao povo fluminense, após proclamar a Independência. Por outro lado, as denominações que este teatro recebeu no decorrer de sua existência são também exemplares desta ligação entre teatro, poder e povo. Tendo recebido inicialmente o nome de Real Teatro de São João, em homenagem a D. João VI, esta sala passou a chamar-se teatro São Pedro de Alcântara, em 1824; em 1831, teatro Constitucional Fluminense e, mais tarde, com a maioria de Pedro, voltou a chamar-se São Pedro de Alcântara (cf. também CANO, 2001).
- 8 Ver para o assunto Holloway (1997).
- 9 Aviso n. 141 de 21 de julho de 1860, *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1830.
- 10 O folhetim apareceu no Brasil com características semelhantes às do *feuilleton* francês, isto é, um artigo no qual assuntos como literatura, ciências e crítica se acotovelavam no mesmo espaço, e que aparecia com regularidade num jornal, geralmente no rodapé da primeira página, quase sempre aos domingos. A palavra “folhetim” era também designada para a publicação de romance “aos pedaços” ou uma coluna propriamente dita. Assim, folhetim poderia

ser crônica, romance ou a coluna propriamente dita. O folhetim dramático era uma revisão semanal dos espetáculos teatrais, na qual se apresentava um resumo da peça e considerações sobre encenação, performance dos atores, acolhida do público etc. Ver para o assunto Meyer (1996).

- 11 Pateadas era o nome dado ao ato de bater com os pés no chão quando as representações desagradavam ao público. A série de folhetins intitulada “Ao Correr da Pena”, publicada no *Correio Mercantil* entre setembro de 1854 e outubro de 1855 está repleta de observações sobre o assunto.
- 12 Até o final do século, os jornais de maior circulação na Corte continuaram a trazer notícias em relação às manifestações exaltadas do público, que iam desde as vaias e assobios até pequenos distúrbios ou incidentes mais graves, envolvendo facadas. Na mesma proporção, proliferaram as notas publicadas por espectadores revoltados com a atuação da polícia em tais ocasiões, quase sempre considerada exagerada e extremamente severa.

#### REFERÊNCIAS

- CANO, J. *O Fardo dos Homens de Letras: o órbe literário” e a construção do império no Brasil*. Tese (Doutorado). Universidade de Campina/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001.
- HOLLOWAY, T. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- MASLAN, S. “Resisting Representation: theater and democracy in Revolutionary France”. *Representations*. n. 52, 1995, p. 25-51.
- MEYER, M. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia as letras, 1996.
- PRADO, D. de A. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SEIDLER, C. S. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins, 1976.
- SENETT, R. *O Delírio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.
- SOUZA, S. C. M. de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na Corte – 1832/1868*. Campinas: Unicamp, 2002.
- SOUZA, J.G. de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- VENTURA, Dayse. *Quem Ri Consente: a construção da sociedade imperial no riso de Martins Pena*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1993.

## A ‘CRISE’ DA HISTÓRIA E OS DILEMAS DA REPRESENTAÇÃO

Henrique Espada Lima

*Universidade Federal de Santa Catarina*

“115. Quem tentasse duvidar de tudo, não iria tão longe como se duvidasse de qualquer coisa. O próprio jogo da dúvida pressupõe a certeza.” (WITTGENSTEIN, 1990, p. 45-6).

“Quando eu uso uma palavra – disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso – ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos.

A questão é – disse Alice – se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes. A questão – disse Humpty Dumpty – é saber quem vai mandar, só isto” (CARROL, 2002, p. 204).”

A crise de certezas parece ser uma das chaves por meio das quais, com mais constância, vários comentaristas vêm propondo ler o panorama das discussões teóricas no campo da história e das ciências sociais nos últimos anos (FALCON, 1998, p. 9; CHARTIER, 1998; APPLEBY; HUNT; JACOB, 1995; CHARLE, 1993; BOUTIER; JULIA, 1998). O diagnóstico traz, com frequência, uma proposta de solução. Assim, o estado atual das ciências humanas seria definido, de acordo com cada versão, pela sua condição “pós-moderna” marcada por sua vez por uma “virada cultural”, uma “virada lingüística”, uma “virada interpretativa e pragmática” ou ainda, como na chamada de uma famosa revista histórica francesa, uma “virada crítica” (JAMESON, 1998; JAY, 1982, p. 86-110; DOSSE, 1995; LES ANNALES, 1988). Essa proliferação de proposições nos ajuda a lembrar que jamais o campo da discussão teórica é feito de unanimidades (NOIRIEL, 1996, p. 10) e que qualquer tentativa de estabelecer contornos precisos para definir e explicar nosso “momento” historiográfico está necessariamente fadada – sob pena de criar apenas mais uma caricatura – a situar-se dentro de um campo de forças e declarar sua posição dentro de um conflito de perspectivas muitas vezes inconciliáveis.