

CADERNOS

DO IEB

13

PESQUISA E DIÁLOGO SOBRE O BRASIL CONTEMPORÂNEO



Instituto de
Estudos
Brasileiros

USP

Flávia Camargo Toni
Danilo Ávila
Raphael Guilherme de Carvalho
Organizadores

Flávia Camargo Toni

Danilo Ávila

Raphael Guilherme de Carvalho

Organizadores

**PESQUISA E DIÁLOGO SOBRE
O BRASIL CONTEMPORÂNEO**

1ª edição

São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP
2020

DOI : 10.11606/9786599274404





UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez



INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Diretora Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal
Vice-diretora Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

CADERNOS DO IEB

Título Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo

Organizadores Flávia Camargo Toni
Danilo Ávila
Raphael Guilherme de Carvalho

Editor Marcos Antonio de Moraes

Editor-executivo Pedro B. de Meneses Bolle

Projeto gráfico Eduardo Junqueira e Karine Tressler

DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO

Chefe técnico de divisão Pedro B. de Meneses Bolle

DIFUSÃO CULTURAL

Supervisora técnica de serviço Maria Izilda Claro do Nascimento Fonseca Leitão

Diagramação Flavio Alves Machado

Preparação e revisão de textos Cleusa Conte Machado

Capa Flavio Alves Machado

CADERNOS DO IEB 13

PESQUISA E DIÁLOGO SOBRE O BRASIL CONTEMPORÂNEO



Flávia Camargo Toni
Danilo Ávila
Raphael Guilherme de Carvalho
Organizadores

Copyright © 2020 by Instituto de Estudos Brasileiros - USP

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citadas a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

P474

Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo / Flávia Camargo Toni,
Danilo Ávila, Raphael Guilherme de Carvalho, organizadores - São Paulo:
Instituto de Estudos Brasileiros, 2020
167 p. (Cadernos do IEB, ISSN 2525-5959 ; v. 13, 2020)

Bibliografia
ISBN 978-65-992744-0-4
DOI: 10.11606/9786599274404

1. Brasil - Estudo e pesquisa. 2. Literatura. 3. Música. 4. Cultura I. Título. II. Toni, Flávia
Camargo III. Ávila, Danilo. Carvalho, Raphael Guilherme de.

CDD 981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola (CRB-8/9171)

DIREITOS RESERVADOS AO

Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP
Espaço Brasiliana
Avenida Professor Luciano Gualberto, 78
Cidade Universitária - CEP: 05508-115
São Paulo - SP, Brasil
Difusão Cultural: tel. (11) 3091-1149
difusieb@usp.br

SUMÁRIO

CADERNOS DO IEB <i>Marcos Antonio de Moraes</i>	9
APRESENTAÇÃO <i>Danilo Ávila</i> <i>Flávia Camargo Toni</i> <i>Raphael Guilherme de Carvalho</i>	10
COLABORADORES DESTA EDIÇÃO	13
A MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS: EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE BRUXELAS DE 1910 E O ANO DO BRASIL NA FRANÇA DE 2005 <i>Camila Fresca</i>	17
ESTUDOS BRASILEIROS NOS PROJETOS DE HISTÓRIA DA HUMANIDADE DA UNESCO EM MEADOS DO SÉCULO XX: ASPECTOS GERAIS <i>Raphael Guilherme de Carvalho</i>	27
O LEGADO TEÓRICO DE WALDISA RÚSSIO CAMARGO GUARNIERI PARA A MUSEOLOGIA INTERNACIONAL <i>Viviane Panelli Sarraf</i>	38
PERSEGUIÇÃO BUROCRÁTICA E PARANOIA NA MÚSICA DE CONCERTO DURANTE A DITADURA MILITAR <i>Danilo Ávila</i>	50
LITERATURA E ENGAJAMENTO NAS CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE E CARLOS LACERDA <i>Rodrigo Jorge Ribeiro Neves</i>	62
A BRASILIDADE NA SAÚDE: CIÊNCIAS E TERAPÊUTICAS ESPIRITUAIS – CONTROVÉRSIAS E AFINIDADES <i>Tania Cristina de Oliveira Valente</i>	72

O ESPETÁCULO SONORO E PÚBLICO DAS “MACHINAS FALANTES”. FONOGRAFIA PAULISTA (1878-1902) <i>Juliana Pérez González</i>	79
MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DO TEATRO MUSICADO EM SÃO PAULO <i>Virgínia de Almeida Bessa</i>	91
UM QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA O ESTUDO DOS OBJETOS EDITORIAIS: CONTRIBUIÇÕES DA GEOGRAFIA DE MILTON SANTOS <i>Luciana Salazar Salgado</i>	101
MANUSCRITO DO CURSO DE FILOSOFIA E HISTÓRIA DA ARTE DE MÁRIO DE ANDRADE: PERSPECTIVAS DE ESTUDO <i>Luciana Barongeno</i>	113
RUMORES DA MORTE DE KLAXON NA REDE EPISTOLAR MODERNISTA <i>Ana Maria Formoso Cardoso e Silva</i>	123
FILOSOFIA DA MALEITA: O IMAGINÁRIO AMAZÔNICO DE MÁRIO DE ANDRADE <i>Caion Meneguello Natal</i>	135
RAP E INDÚSTRIA CULTURAL: NOTAS DE PESQUISA <i>Daniela Vieira dos Santos</i>	145
MÁRIO DE ANDRADE, MOÇAMBIQUE E A SANTA CRUZ <i>Enrique Valarelli Menezes</i>	155
ANEXO I – CRONOGRAMA DO EVENTO	166

CADERNOS DO IEB

Série editorial concebida em 1997 pelo prof. dr. Murillo Marx, na época diretor do Instituto de Estudos Brasileiros, para a divulgação de “Cursos & conferências” e de “Instrumentos de pesquisa” produzidos em âmbito institucional, os *Cadernos do IEB*, a partir de 2015, ampliaram o seu raio de abrangência, difundindo também estudos monográficos e documentação inédita resultante de investigações. Nesse mesmo ano, na sequência do sexto número, a coleção passou a integrar, no formato *on-line*, o Portal de Livros Abertos da USP, obtendo expressiva visibilidade, considerando-se o número de acessos verificados.

A substancial matéria estampada nos *Cadernos do IEB*, em sintonia com a perspectiva científica inter, multi e transdisciplinar do espaço acadêmico de integração idealizado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda, exhibe a assinatura de docentes e técnicos do IEB, como também de especialistas das demais unidades da USP e de outras universidades. Tendo em vista as linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em “Culturas e identidades brasileiras” e as indagações teórico-metodológicas propostas pelo LabIEB – Laboratório Interdisciplinar do IEB, os livros da coleção tencionam colocar em pauta, em perspectiva crítica, aspectos da complexa realidade do Brasil, dos tempos coloniais à atualidade, na sua abrangente geografia e em seus vínculos, para além de suas fronteiras. Cultura erudita e popular, história, ciências sociais, economia, educação, artes visuais e música, literatura, educação, em complexas conexões, instigam debates e desdobramentos reflexivos, inclusive almejando diálogos com as ciências da natureza.

Os estudos, inventários e textos de fonte primária inéditos propostos aos *Cadernos do IEB* para publicação escudam-se, no processo avaliativo previsto, em pareceres de mérito da Câmara Científica (CaC) da instituição, colegiado que congrega docentes de diversas áreas do conhecimento nas ciências humanas, literatura e nas artes. Os *Cadernos do IEB*, assim como a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)*, afirmam-se como importantes instrumentos de propagação de saber produzido nas universidades.

Marcos Antonio de Moraes
Editor

APRESENTAÇÃO

Entre 7 e 9 de novembro de 2018 ocorreu o Simpósio “Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo” no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Organizado pelo Programa de Pós-Doutorado e pelo Grupo “Música e Ciências Humanas” do Laboratório Interdisciplinar do IEB (LabIEB)², teve por mote o fato da instituição ser reconhecida no meio acadêmico por sua atuação nas pesquisas sobre a história e a cultura do país em diferentes áreas das humanidades. Na chamada para o evento, no entanto, questionávamos o alcance social e intelectual dos diversos trabalhos – sobretudo as pesquisas recentes – perguntando quais suas especificidades temáticas, cronológicas e teóricas e se elas ajudavam a refletir sobre o Brasil contemporâneo. Além disso, nos preocupava saber como torná-las acessíveis a estudiosos de outras áreas e à sociedade brasileira, propiciando o diálogo entre os pesquisadores do próprio IEB e destes com o público em geral.

Tendo em vista todas estas questões, o Simpósio foi organizado para divulgar os estudos realizados por pós-doutorandos e grupos de pesquisa do IEB a fim de refletir sobre a função social da pesquisa e estabelecer diálogos não só entre os pesquisadores, mas também com a sociedade em geral. Os participantes inscritos apresentaram os resultados de seus trabalhos em comunicações orais de 20 minutos, no formato de mesas compostas de três ou quatro pessoas, com um mediador.

Na ocasião, 21 trabalhos foram inscritos, somando os pós-doutorados e os dos membros do Grupo “Música e Ciências Humanas”, num total de sete mesas³. Desses, 14 aceitaram o convite para publicar, nos *Cadernos do IEB*, os textos apresentados no Simpósio.

-
1. Organizadores: Flávia Camargo Toni, Camila Fresca, Danilo Ávila, Fernando Binder, Caion M. Natal, Raphael Guilherme e Virgínia Bessa.
 2. O Grupo Música e Ciências Humanas era então formado por Caion Meneguello Natal, Camila Fresca, Danilo Ávila, Eduardo Sato, Enrique Menezes, Fernando Binder, Juliana Pérez González, Pedro Coelho Fragelli e Virgínia Bessa.
 3. Ver a respeito o Anexo I, página 166.

- Camila Fresca – A música como instrumento de relações internacionais: Exposição Universal de Bruxelas de 1910 e o Ano do Brasil na França de 2005
- Raphael Guilherme de Carvalho – Estudos brasileiros nos projetos de História da Humanidade da Unesco em meados do século XX: aspectos gerais
- Viviane Panelli Sarraf – O legado teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri para a museologia internacional
- Danilo Ávila – Paranoia, perseguição e austeridade: o papel da censura na música de concerto durante a ditadura
- Rodrigo Jorge Ribeiro Neves – Literatura e engajamento em Carlos Lacerda e Mário de Andrade
- Tania Cristina de Oliveira Valente – A brasilidade na saúde: ciências e terapêuticas espirituais – controvérsias e afinidades
- Juliana Pérez González – O espetáculo sonoro das “machinas falantes”. Fonografia paulista (1878-1902)
- Virgínia de Almeida Bessa – Memória e esquecimento do teatro musicado em São Paulo
- Luciana Salazar Salgado – Um quadro teórico-metodológico para o estudo dos objetos editoriais: contribuições da geografia de Milton Santos
- Luciana Barongeno – Introdução ao *Curso de Filosofia e História da Arte* de Mário de Andrade
- Ana Maria Formoso Cardoso e Silva – Rumores da morte de *Klaxon* na rede epistolar modernista
- Caion Meneguello Natal – Filosofia da maleita: o imaginário amazônico de Mário de Andrade
- Daniela Vieira dos Santos – Rap e indústria cultural: notas de pesquisa
- Enrique Valarelli Menezes – Mário de Andrade, moçambique e a Santa Cruz

Com algumas modificações nos títulos, os textos aqui seguem na mesma sequência da apresentação nas mesas do Simpósio. Os professores Jaime Oliva, Paulo Iumatti, Marcos Antonio de Moraes, Ana Paula Simioni, Flávia Camargo Toni, Telê Ancona Lopez e Walter Garcia da Silveira Junior participaram como debatedores nas sete mesas temáticas.

E não foi só, pois se contou com duas falas especiais, para a abertura e para o fechamento do Simpósio. A fala inicial coube a Renato Janine Ribeiro, que discorreu a respeito de sua experiência à frente do Ministério da Educação, com a palestra “A pátria educadora em colapso: perspectivas da educação brasileira ontem e hoje”. Na conclusão do Simpósio, André Singer, que, como no caso anterior, também foi ministro, apresentou a palestra “O lulismo e o Brasil contemporâneo”.

Ao preparar estes textos para a série *Cadernos do IEB* os organizadores reforçam impressões que permearam os diálogos em torno das pesquisas apresentadas em novembro de 2018, sentimentos pertinentes ao projeto de Sérgio Buarque de Holanda ao fundar a instituição: os diálogos são ricos e produtivos

onde a diversidade de temas e disciplinas encontra espaços férteis para auxiliar na democratização da universidade e dos modos de pensar e participar da vida pública brasileira.

Danilo Ávila

<https://orcid.org/0000-0002-3881-6043>

Flávia Camargo Toni

<https://orcid.org/0000-0001-8255-2869>

Raphael Guilherme de Carvalho

<https://orcid.org/0000-0002-8905-5491>

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO



Ana Maria Formoso Cardoso e Silva é mestre (2003) e doutora (2010) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Na USP, desenvolve atualmente o projeto de pós-doutorado intitulado “De *Klaxon* a *Revista Nova*: figurações de grupo nas cartas sobre periódicos modernistas (1922-1932)”.



Caion Meneguello Natal é doutor em história pela Unicamp. Pesquisa questões relativas a patrimônio, memória e identidade nacional. Atualmente, participa do programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), onde desenvolve trabalhos sobre o pensamento estético de Mário de Andrade



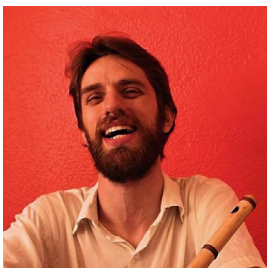
Camila Fresca é jornalista e doutora em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), onde trabalhou sob orientação da profa. Flávia Camargo Toni. É autora de *Uma extraordinária revelação de arte”: Flausino Vale e o violino brasileiro* (Annablume, 2010)



Daniela Vieira dos Santos é pós-doutoranda em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).



Danilo Ávila é doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp) em Franca. No mestrado defendeu a dissertação *Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos (1937-1951)*.



Enrique Menezes é flautista, pós-doutor em Etnomusicologia na Unicamp, doutor e mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo, graduado em Composição pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Tem atuado em palco e gravações com, entre outros, Gian Correa, Dona Inah, Fabiana Cozza e Alexandre Ribeiro.



Juliana Pérez González é historiadora colombiana. Autora dos livros *Las historias de la música en Hispanoamérica* (2010) e *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular* (2015). Doutora em História Social pela USP.



Luciana Barongeno possui mestrado em Artes (2008) e doutorado em Música (2014) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Dedicar-se ao estudo do pensamento estético de Mário de Andrade a partir da história intelectual da Europa na transição entre os séculos XIX e XX.



Luciana Salazar Salgado é professora associada no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), nos programas de pós em Linguística e em Estudos de Literatura. Membro do Centro de Pesquisa Fórmulas e Estereótipos: Teoria e Análise (FEsTA) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp). Coordena o Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição (Labeppé – UFSCar/Cefet-MG). Com *Ritos genéticos editoriais* (Margem da Palavra), participa numa frente de pesquisa nascente: mediação editorial.



Raphael Guilherme de Carvalho é pós-doutorando no IEB/USP. Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), estágio doutoral no Institut d’Histoire du Temps Présent do Centre National de la Recherche Scientifique (IHTP/CNRS), França, com a tese *Sérgio Buarque de Holanda, do mesmo ao outro: escrita de si e memória (1969-1986)*, uma das vencedoras do prêmio Capes de Tese 2018, com menção honrosa.



Rodrigo Jorge Ribeiro Neves é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, como pesquisador de pós-doutorado do IEB/USP, desenvolve o projeto “Entre letras e lutas: edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda”, subvencionado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).



Tania Cristina de Oliveira Valente é doutoranda em Medicina pela Universidade Estadual Paulista (Unicamp) e pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).



Virgínia de Almeida Bessa é doutora em História e Música pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas (FFLCH/USP), em cotutela com a Universidade Paris-Nanterre. Atualmente, é pós-doutoranda na área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros, com bolsa Fapesp.



Viviane Panelli Sarraf é pesquisadora colaboradora no IEB/USP, pesquisadora responsável e principal do Auxílio Jovem Pesquisadora Fapesp e pós-doutora em Museologia pela USP. É coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa de Acessibilidade em Museus (Gepam), fundadora e consultora da empresa social Museus Acessíveis. Foi a criadora e curadora do Centro de Memória Dorina Nowill da Fundação Dorina Nowill para Cegos.

A MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS: EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE BRUXELAS DE 1910 E O ANO DO BRASIL NA FRANÇA DE 2005

Camila Fresca

Doutora em Artes/Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Jornalista e pesquisadora especializada em música clássica. Autora de *Festival de Inverno de Campos do Jordão – 50 anos* (Editora da Osesp, 2019) e *“Uma extraordinária revelação de arte”: Flausino Vale e o violino brasileiro* (Annablume, 2010).
camilafresca@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5979-1279>

Resumo . Em 2005, durante o primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, aconteceu o Ano do Brasil na França, no qual a música ocupou papel central. Quase um século antes, em 1910, a música também desempenhava papel decisivo no pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Bruxelas. Recém-empossado presidente do Brasil, o marechal Hermes da Fonseca desejava mostrar a imagem de uma jovem república moderna e cheia de potencialidades. Obras de Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno figuraram nos concertos. Este artigo pretende discutir de que forma a escolha da música a ser apresentada nesses eventos espelhou a imagem que se procurava passar do Brasil em cada um desses momentos.

Palavras-chave . Música e relações internacionais; Exposição Universal de Bruxelas; Ano do Brasil na França; música brasileira

Os estudos sobre a importância da dimensão cultural das relações internacionais¹ são recentes no Brasil, mas nos mostram quão cedo o país percebeu a efetividade dessa ferramenta, que remonta ao menos à segunda metade do século XIX, com as delegações brasileiras nas exposições universais. Com o advento da República, há um esforço deliberado em mostrar aos parceiros internacionais que o Brasil era uma jovem e moderna nação, cheia de potencialidades, e a cultura sempre foi utilizada como ferramenta primordial para a construção de tal imagem. Vale lembrar ainda a ativa participação do Brasil, nas primeiras décadas do século XX, no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI), uma espécie de antecessor da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), vinculado à Sociedade das Nações². Por tudo isso, não se pode analisar as ações culturais do Brasil no exterior como um conjunto de movimentos que não correspondam a uma lógica específica, dando-se ao sabor das oportunidades (CRESPO, 2012, p. 120). Segundo Dumont e Fléchet (2014, p. 216), precocidade, continuidade e pragmatismo são três características da diplomacia cultural brasileira.

O BRASIL E A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE BRUXELAS DE 1910

É certo que na virada do século e nas primeiras décadas do século XX o sentimento de afirmação nacional – e, no caso da música, de criação de uma música de caráter nacional – estava em alta, e isso só se acentuaria até 1922, quando se comemorou o centenário da Independência e quando eclodiu o movimento modernista com a Semana de Arte Moderna. Essa “construção” de um novo país passava igualmente por aspectos políticos e econômicos. É nesse contexto que devem ser entendidas duas iniciativas político-culturais do governo brasileiro em Bruxelas em 1910: uma palestra de Oliveira Lima – que foi entremeada por música brasileira – e a suntuosidade do pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas.

1 Um dos trabalhos mais importantes na área, uma vez que reúne artigos recentes de pesquisadores nacionais e estrangeiros que se dedicam ao tema, é o livro *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*, organizado pelos professores Hugo Rogelio Suppo e Mônica Leite Lessa, ambos docentes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e que possuem pesquisas dedicadas ao tema, dentro dos programas de Pós-Graduação em Relações Internacionais e em História, respectivamente.

2 Um exemplo dessa participação está no artigo “A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928)”, de Flávia Camargo Toni. Nele a pesquisadora expõe um pouco da intensa atuação do Brasil nos institutos fundados pela Sociedade das Nações logo após o final da Primeira Guerra Mundial ao analisar a delegação brasileira no referido Congresso de Praga, em 1928. É na Unesco, aliás, que se encontra atualmente a documentação do IICI.

Antes mesmo da abertura do pavilhão brasileiro (que só ocorreria em junho) e da própria Exposição Universal, o Brasil já promovia eventos de cunho propagandístico. No dia 28 de março, a matéria “Grande soirée scientifique à Bruxelles”, do jornal *Le Soir*, dava notícia de uma palestra do embaixador brasileiro em Bruxelas, Oliveira Lima, que aconteceria no dia 14 de abril (a menos de dez dias da abertura da Exposição). Intitulada “O Brasil antigo – a conquista do Brasil”, aconteceria no Teatro La Monnaie, organizada pela Sociedade Belga de Geografia, e contaria com a presença de diversas autoridades, incluindo o rei Alberto I. O evento contaria com a participação de uma orquestra, cujo destaque seria a apresentação de trechos de uma obra inédita, *Tiradentes*, de Manoel Joaquim de Macedo. A palestra de Oliveira Lima ganhou destaque na imprensa local sobretudo pela presença do rei Alberto. Dois dias após o evento, o jornal *L’Indépendance Belge*³ repercutia o acontecimento, contando detalhes de sua realização e dos convidados, incluindo uma longa lista de personalidades belgas, e algumas brasileiras, que estiveram presentes ao evento. A noite tinha se iniciado com a fala de Georges Lecoq, presidente da Sociedade Belga de Geografia, tratando dos recentes avanços da Bélgica. Depois, Lecoq introduz o “jovem diplomata” Oliveira Lima citando seu currículo e dedicando-lhe diversos elogios. Então, é a vez de Georgette, vice-cônsul do Brasil em Antuérpia, fazer “uma interessante conferência sobre o Brasil moderno”, exaltando o “maravilhoso desenvolvimento” do país e suas capacidades econômicas. Finalmente, toma a palavra Oliveira Lima, que realiza “uma eloquente exposição na qual tratou da ‘conquista’ do Brasil pelos brasileiros”. Segundo a matéria, “esse exame histórico, acompanhado de considerações elevadas sobre o estado atual e sobre o futuro desse belo país, foi fortemente aplaudido”.

No final do artigo ainda são feitas considerações sobre a música tocada no evento:

[...] Trechos de música brasileira preencheram os intervalos desta noite. As do Sr. Nepomuceno, diretor do Conservatório do Rio, atestam que não há no Brasil uma compreensão mais aprofundada sobre as produções de Massenet, e como o compositor francês é familiar a diletantes brasileiros ... Também ouvimos o prelúdio de um drama lírico de MJ de Macedo, *Tiradentes*, música inédita dando a impressão de polifonia moderna. É verdade que foi orquestrada pelo Sr. De Greef, que foi professor de Macedo no Conservatório de Bruxelas: a versão original foi escrita para piano.

Antes da exposição de 1910, a Bélgica já havia sediado outras três Exposições Universais: na Antuérpia, em 1885, em Bruxelas, em 1897, e em Liège, em 1905. De qualquer forma, esse era o maior evento do gênero que o país realizava até então.

- 3 O rei Alberto I (1875-1934) havia assumido o trono em dezembro de 1909, aos 34 anos, após a morte de seu tio, Leopoldo II. Em 1920, Alberto I visitou o Brasil, e um dos resultados foi a criação da Companhia Belgo-Mineira.
- 4 *L’Indépendance Belge* foi fundado em Bruxelas em 1831, um ano após a independência do país. Foi nesse órgão de tendência liberal que o governo belga publicou seus atos oficiais até a criação do *Moniteur Belge*. Seu último número saiu às ruas em 13 de maio de 1940.
- 5 A tradução dos excertos das notícias estrangeiras é de minha responsabilidade.

Inaugurada pelo rei Alberto no dia 23 de abril, a Exposição se estendeu até novembro de 1910. Nos jornais as notícias eram diárias, em colunas fixas dedicadas ao evento.

O Brasil construiu seu próprio pavilhão e teve 1.445 expositores, sendo um dos maiores destaques dessa edição⁶. Tal iniciativa se inseria num conjunto de atividades que buscavam dar visibilidade internacional ao país, visando, entre outros objetivos, a parcerias comerciais.

Após os concertos de abril, *L'Indépendance Belge* publica, em 18 de junho, notícia sobre a iminente inauguração do pavilhão oficial do Brasil na Exposição Universal, no dia 24, às 20h. “O pavilhão brasileiro será maravilhosamente iluminado e repleto de vegetação. Uma orquestra se fará ouvir. Será uma das mais belas inaugurações da temporada”, alertava a nota. Dois dias após a inauguração uma nova matéria do mesmo jornal relata como havia sido a suntuosa inauguração brasileira:

A abertura oficial do pavilhão do Brasil resultou em uma festa brilhante e bem-sucedida na noite de sexta-feira, na Exposição. Esta é a primeira inauguração que acontece à noite – e a ideia certamente foi muito original – mas ela se explica pelo fato do pavilhão brasileiro ter uma iluminação maravilhosa, amarela e verde – as cores nacionais – e, graças a essa iluminação, foi possível dar a essa festa um verdadeiro cenário de contos de fadas.

O artigo segue descrevendo minúcias do imponente pavilhão, idealizado pelo arquiteto belga Franz Van Ophem e construído em apenas 100 dias, velocidade que havia “despertado a admiração de especialistas”. Com uma área de 1,500 metros quadrados e uma cúpula situada a 52 metros de altura, tinha decoração do francês François Cogné. As salas do entorno da parte central eram “altas e espaçosas” e expunham produtos brasileiros, como cafés, minerais, madeiras, óleos, licores, tabacos e pedras preciosas – “com destaque para uma água-marinha que não pesa menos de 12 quilos”. Após a minuciosa descrição do pavilhão, cuja “impressão é verdadeiramente grandiosa”, a matéria segue com outras informações do evento, incluindo a elegante multidão que lá esteve, a chegada do marechal Hermes da Fonseca, cercado de amigos e familiares, e a música do evento: “Durante toda a noite, uma excelente orquestra foi ouvida, sob a direção do sr. François Gaillard, que colocou uma bela nota de arte neste festival, que estará entre as mais belas da Exposição”.

No dia 28 de junho, dois dias após o banquete de inauguração do pavilhão brasileiro, uma nova matéria em *L'Indépendance Belge* vem narrar aos leitores como se deu o evento. Quase 200 pessoas estiveram presentes, sentando-se em três mesas dispostas em forma de “ferradura de cavalo”. A do meio foi presidida por Vieira Souto, “comissário-geral do Brasil”, enquanto a mesa “B” era comandada por Hermes da Fonseca, e a “C”, por Oliveira Lima. Uma extensa lista, com nome e ocupação dos presentes mais célebres, ocupa o corpo do artigo. Tanto Vieira Souto quanto Oliveira Lima, entre outros, fizeram discursos, nos quais saudaram os reis belgas e

6 A título de comparação, vale notar que os países com mais expositores que o Brasil foram apenas a Alemanha (com 3.957), a própria Bélgica (5.942), a Grã-Bretanha e a Irlanda (juntas, 1.525) e a França e suas colônias (10.241) (EXPOSITION..., s. d.).

falaram sobre os avanços do Brasil. O artigo ainda revela que havia uma orquestra no banquete, que a certa altura tocara o *Hino nacional*.

Outra publicação belga deu destaque aos concertos realizados após os festejos de inauguração do pavilhão brasileiro (mas ainda durante a Exposição). A revista *Le Guide Musical – Revue internationale de la musique et des théâtres lyriques* era à época publicada com uma periodicidade que se alternava entre semanal e quinzenal (nesse caso reunia dois números). No volume LVI, n. 31 e 32, dos dias 31 de julho e 7 de agosto, uma pequena nota relata um concerto brasileiro durante a exposição: “Sábado, 6 de agosto, às 2h, na exposição, primeiro concerto brasileiro sob a direção do sr. Alberto Napomuceno [sic], diretor do Conservatório do Rio de Janeiro, e sr. Francisco Chiaffitelli, violinista”.

Tratava-se apenas de uma nota informativa, já que o concerto aconteceria apenas no dia 6 de agosto, após o lançamento do exemplar. Assim, a edição seguinte (números 33 e 34, de 14 e 21 de agosto) descrevia o concerto:

Na Exposição Universal – Constatamos o grande sucesso obtido pelo primeiro dos quatro concertos brasileiros que acontecerão na exposição, sob a direção de Alberto Nepomuceno, diretor do Conservatório do Rio de Janeiro. No programa figuraram: a profonia da ópera *Guarany* de Carlos Gomes; a *Sinfonia em sol menor* e o prelúdio da comédia lírica *O garatuja* de Alberto Nepomuceno; *Ave, libertas!*, poema sinfônico de Leopoldo Miguez. Nessa primeira sessão, o excelente violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli, ex-aluno do sr. Eugène Ysaye e primeiro prêmio do Conservatório de Bruxelas, realizou magistralmente um concerto que lhe rendeu aplausos unânimes⁷.

Infelizmente, os números seguintes não trazem mais notícias sobre os outros concertos programados. No entanto, Avelino Romeiro Pereira informa que das quatro apresentações apenas duas foram realizadas, “pois o incêndio da Exposição impediu os outros” (PEREIRA, 2007, p. 219). De fato, no catálogo geral de obras de Alberto Nepomuceno constam os programas de dois concertos realizados durante a Exposição de Bruxelas, um datado de 30 de agosto de 1910 e o outro apenas com a indicação de 1910. Poderíamos presumir então que esse segundo concerto, sem datação exata, corresponderia ao concerto do dia 6 de agosto (no entanto, os repertórios não conferem).

Assim, se, até onde pudemos levantar, a programação musical do pavilhão brasileiro durante a Exposição universal de Bruxelas, em 1910, foi um tanto tímida, ela foi majoritariamente (se não exclusivamente) dedicada à música orquestral e, sempre que o repertório foi identificado, tratava-se de música brasileira erudita. Tal revelação não chega a surpreender. Anaís Fléchet, ao analisar a presença da música popular brasileira em Paris, afirma que:

7 Trata-se do *Concerto para violino e orquestra* de Henrique Oswald, que a dupla Chiaffitelli-Nepomuceno apresentaria dias depois (17 de agosto) na Salle Gaveau, em Paris. Sobre esse concerto, aliás, Julian Torchet escreveu a *Le Guide Musical*, falando bem de Nepomuceno e fazendo uma análise, em geral elogiosa, das obras apresentadas. Já sobre o concerto para violino de Henrique Oswald, afirma: “*compositeur assez intéressante mais dénué d'originalité*” (*LE GUIDE MUSICAL*, 1910, p. 636).

No início dos anos de 1920, aos olhos da maioria dos políticos brasileiros, os ritmos afro-brasileiros ainda eram considerados demasiado “bárbaros” para representarem o país no exterior. O escritor Gilberto Amado (1887-1963) expôs publicamente esse ponto de vista no contexto das discussões levantadas pelo pedido de bolsa de Villa-Lobos à Câmara dos Deputados: “Negar a Villa-Lobos o direito de ir à Europa mostrar que não somos apenas os Oito Batutas que lá sambeiam é negar que pensamos musicalmente, é uma atitude não digna da Câmara dos Deputados brasileiros”. (FLÉCHET, 2017, p. 79).

O ANO DO BRASIL NA FRANÇA DE 2005

Em 2005 – quase um século depois da projeção internacional brasileira na Exposição de Bruxelas –, durante o primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, aconteceu o Ano do Brasil na França, no qual a música ocupou papel central. “Ano do Brasil na França vem com sotaque baiano”, era o título da matéria da *Folha de S. Paulo* no dia 26 de janeiro de 2005.

Divulgada ontem durante o Midem, maior feira mundial de negócios da indústria fonográfica, a programação de shows de artistas brasileiros em território francês em 2005 veio com um forte sotaque baiano.

Gilberto Gil e Caetano fazem, em 13/7, “um grande show na praça da Bastilha”, em Paris. Com convidados: Ivete Sangalo, Ilê Aiyê e Lenine (pernambucano). Em 17/7, Brown faz um concerto “com mais de cem tambores” no parque La Villette. E tome mais Bahia: durante quatro semanas, entre 23/7 e 13/8, Daniela Mercury e Carlinhos Brown botam o trio elétrico nas ruas da Côte d’Azur.

As apresentações destacadas, no entanto, fazem parte apenas do projeto Sons e Sabores do Brasil na França, parceria do Pão de Açúcar com o grupo francês Casino. Os outros quase 50 nomes já confirmados dentro da escalação musical do Ano do Brasil na França, que começa em março – entre eles Nação Zumbi, DJ Marlboro, Marcelo D2, Marcos Suzano e Instituto – ficaram restritos a uma lista entregue aos jornalistas sem maiores explicações.

[...] Para André Midani, representante (franco)brasileiro da comissão encarregada de sugerir e selecionar os artistas participantes do Ano do Brasil na França, “a programação está aberta”.

[...] Sobre o rap, uma das principais manifestações da cultura popular urbana no Brasil hoje, Midani diz que “tudo ainda está meio ‘cru’”. Além de D2 e Instituto, divulgados na lista, Midani acrescentou apenas o nome de MV Bill.

“Eu queria que viesse mais gente, mas é uma costura complicada, com certos conservadorismos”, assumiu. “Só estamos tentando fazer um trabalho do qual a gente não tenha vergonha”, completou Midani. [...]

Além de dois estandes no evento, o país foi destaque na programação de ontem – Seu Jorge, Cordel do Fogo Encantado e Hamilton de Hollanda fizeram shows em Cannes. (ASSIS, 2005).

Foi do Itamaraty a iniciativa de propor ao governo francês a realização de uma temporada cultural do Brasil na França, que teria por núcleo central a “Mostra do Redescobrimto: Brasil + 500”, segundo estudo de 2008 de Ruy Amaral (2008, p. 52).

Com o tema “Brésil, Brésils”, o evento buscou divulgar a diversidade e a modernidade do Brasil em diversas áreas – cultural, econômica, social e turística. O comissariado brasileiro responsável pela programação tinha Antonieta Maria Coimbra de Andrade respondendo pelos projetos de música, artes cênicas e pelas publicações. O Ano do Brasil na França foi dividido em três etapas: “Raízes do Brasil”, “Verdades tropicais” e “Galáxias”. “Raízes do Brasil”, referência a Sérgio Buarque de Holanda e apresentado durante a primavera, “estava focado nas matrizes culturais que forjaram o país e convidava à descoberta das identidades indígenas, das fontes africanas, dos tesouros do barroco e das inspirações da música popular”. O segundo, “Verdades tropicais”, organizado durante o verão, evocava Caetano Veloso e incitava o público “a mergulhar na música brasileira em Paris, no litoral, e em festivais realizados em toda a França, bem como a participar de numerosos encontros e seminários sobre meio ambiente, diversidade cultural e cidadania”. Finalmente, durante o outono, realizou-se “Galáxias”, numa referência a Haroldo de Campos, “que ilustrava a exploração da criação contemporânea brasileira em todas as disciplinas: teatro, dança, fotografia, artes plásticas, cinema” (AMARAL, 2008, p. 57).

Tanto a matéria jornalística – que se refere ao evento a partir de sua programação musical – quanto a divisão estrutural do “Ano” demonstram o papel central que a música desempenharia no evento. Vale ainda notar que Ruy Pacheco Amaral, ao descrever o eixo “Galáxias”, voltado “à criação contemporânea em todas as disciplinas”, deixa de fora a área musical.

Uma parte dos projetos apresentados no Ano do Brasil na França foi escolhida a partir da submissão de propostas pela sociedade civil. Das mais de 2.500 apresentadas, 332 foram selecionadas para comporem a programação. Os números finais foram grandiosos: mais de 2.500 artistas, intelectuais e operadores culturais deslocaram-se à França ao longo de 2005, 54 para participar das manifestações inscritas na programação oficial, que reuniu 104 exposições; 28 projetos de teatro, dança e circo, que se desdobraram em 492 espetáculos, apresentados em 86 cidades francesas; 60 projetos musicais com 318 apresentações em 67 cidades; 64 colóquios e eventos literários; 37 projetos na área do cinema e do audiovisual envolvendo 429 filmes em 1.298 projeções; e 40 projetos multidisciplinares que envolveram 64 exposições, 197 espetáculos musicais, 34 de dança e teatro, 31 projeções de filmes e 42 seminários e eventos literários, bem como oito eventos esportivos, três de gastronomia e um educativo. Isso sem mencionar toda a parte comercial que correu paralelamente, muitas vezes pela iniciativa privada (AMARAL, 2008, p. 58).

Ruy Amaral faz um bom resumo do que foi a programação musical:

A programação musical, sobretudo em sua dimensão popular, foi organizada com atenção. Desde 2003, muitos foram os diretores de festivais convidados pela AFAA para conhecer *in loco* cantores e grupos brasileiros. Nelson Motta e Hermano Viana foram chamados pelo

Comissariado brasileiro para orientar na seleção. Buscaram-se estimular programadores franceses a apresentar nomes menos conhecidos pelo público e maximizar o número de apresentações e, assim, multiplicá-las pelos mais importantes festivais do país. O Festival “Rio Loco”, de Toulouse, concentrou todas suas apresentações na música brasileira com mais de trinta grupos convidados. Na abertura da temporada, na Cité de la Musique, em Paris, estiveram Maria Rita, Rappa e Marcelo D2. Gilberto Gil cantou em Nantes no Parque de la Beaujoire com a Orquestra Nacional des Pays de la Loire.

A Ópera de Paris abriu suas portas para Mônica Salmaso, Elza Soares e Seu Jorge. Lenine cantou com coro de 1.300 crianças. O projeto “Villette Brésil(s)” apresentou shows ao ar livre de Fernanda Abreu e Tom Zé. Milton Nascimento apresentou-se no Teatro Champs Élysées. A tradicional Festa da Música, na Bastilha, no dia 13 de julho, reuniu oitenta mil pessoas para ouvir Gilberto Gil, Gal Costa, Lenine, Seu Jorge, Jorge Ben Jor, Daniela Mercury e Ilê Ayê. Os Festivais d’Ile-de-France, Estivales de Perpignan e Musiques Metis, de Saint Denis, tiveram suas programações de 2005 em torno do Brasil. Estiveram presentes também artistas da nova geração, interpretando músicas que vão do choro ao samba e à bossa-nova, do *funk* à música eletrônica, da velha guarda das escolas de samba à MPB tradicional. Foram, também, organizadas manifestações folclóricas como cirandas, cocos, maracatus, frevos, além da apresentação de música erudita clássica e contemporânea.

O 5º Festival do Mês Nacional do Barroco consagrou sua programação à música brasileira do século XVIII, e as missas de Nunes Garcia e Lobo de Mesquita foram ouvidas em dezenas de igrejas francesas, inclusive na Catedral de Notre Dame de Paris.

A programação de música popular brasileira atraiu público numeroso e gerou críticas muito positivas na imprensa francesa. Pesquisa de opinião pública, no entanto, demonstra que a música não teve, como esperavam os organizadores, repercussão maior que outras atividades [...]. Raphaël Bello, Comissário-Geral Adjunto francês, atribui o fato à familiaridade do público francês com a música popular brasileira, que, segundo ele, está de tal forma incorporada a seu cotidiano, que ele teve dificuldade de relacioná-la à temporada cultural estrangeira. (AMARAL, 2008, p. 62-63).

O ponto culminante do Ano do Brasil foi marcado pelas comemorações do 14 de julho, durante as quais tropas brasileiras desfilaram na Avenida Champs Élysées, em cerimônia copresidida pelos presidentes Jacques Chirac e Luiz Inácio Lula da Silva, e pelos fogos de artifício que naquela noite iluminaram a Torre Eiffel em verde e amarelo, ao som de música brasileira, diante de 500 mil pessoas (AMARAL, 2008, p. 73). O sucinto Relatório Final produzido pelo Itamaraty anuncia de forma exultante: “Ano do Brasil na França / Números comprovam o sucesso do evento: 15 milhões de visitantes em mais de 430 eventos”.

O Ano do Brasil na França não foi um evento *sui generis* dentro da política cultural francesa. O país possui, desde a década de 1980, programas de temporadas culturais estrangeiras como parte da política de intercâmbio cultural francês. O próprio Brasil já havia sido tema de uma iniciativa do gênero, o Projeto França-Brasil, realizado entre 1986 e 1989. O evento foi aberto, no Olympia, em Paris, por quatro espetáculos musicais que reuniram Baden Powell, Maria Bethânia, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Djavan, Gal Costa, Paulo Moura, Fafá de Belém, Moraes Moreira, Luiz Gonzaga e Alceu Valença. Entre outras iniciativas destacam-se o ciclo Le Cinéma Brésilien, no Centro Georges Pompidou; uma exposição de 350 peças de arte popular no Grand Palais; o colóquio Imagens Recíprocas

do Brasil e da França, realizado na sede do Senado francês; concertos comemorativos do centenário de Villa-Lobos; a mostra “Jean Baptiste Debret – um pintor filósofo no Brasil”; uma exposição de Cícero Dias; a presença de 19 escritores brasileiros no Salão do Livro de Paris; e a mostra “Modernidade – art brésilienne du 20ème siècle”. No âmbito do Projeto França-Brasil é que foi criada, em 1988, a Cátedra de História do Brasil da Sorbonne – Universidade Paris IV.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde ao menos meados do século XIX, os músicos brasileiros começaram a ser considerados um modelo de representação do país no exterior. Os músicos eruditos e populares recebiam frequentemente o título oficioso de “embaixadores” quando faziam sucesso no exterior. A lista desses “músicos diplomatas” é longa: “depois da estreia de Carlos Gomes em Milão nos tempos do Império, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri participaram, dentre outros, da divulgação da música erudita brasileira pelo mundo” (FLÉCHET, 2012, p. 227). Num artigo em que recupera, de forma geral, a atuação cultural do Itamaraty entre 1945 e 1964, Flávia Crespo revela:

A música brasileira é o centro das atenções da Divisão de Cooperação Intelectual/ Divisão Cultural em 1946. Seu sucesso no exterior já havia suscitado nos diplomatas da DCI o desejo de torná-la instrumento das ações culturais da política externa. Com efeito, Osório Dutra e seus sucessores desenvolvem, de 1945 a 1949, uma série de ações nesse sentido: partituras de Villa-Lobos são enviadas para o Festival de Música Brasileira em Nova Iorque e para o QG do exército norte-americano no mediterrâneo; biografias de compositores são publicadas; discos são editados. Em que pese a importância de outras atividades culturais, a instrumentalização da música como objetivo de difusão da cultura brasileira, bem como o planejamento estratégico que protagoniza, é um dos marcos deste novo momento da política do Itamaraty, e também o primeiro processo de concepção e ação cultural que pode ser inteiramente identificado no período 1945-1964. (CRESPO, 2012, p. 117).

O ano 1945 pode ser considerado um “marco” na história da diplomacia cultural brasileira por conta da reforma do Ministério das Relações Exteriores e da reestruturação radical da Divisão de Cooperação Intelectual (DCI), o que permitiu o desenvolvimento de diversas políticas musicais durante a segunda metade do século XX. Essa reestruturação, no entanto, é acompanhada quase que simultaneamente por uma mudança de paradigma: até o final dos anos 1950, o Itamaraty privilegiou a divulgação da música erudita, o que correspondia à proposta musical de organizações internacionais como a Unesco (e o que, por sua vez, estava em divergência com o governo de Getúlio Vargas, que promoveu o samba como exaltação ufanista interna).

A partir de então, uma nova orientação passa a privilegiar a música popular brasileira – que já era vista internamente como um forte fator de identificação nacional – como a imagem musical do Brasil no exterior.

Nas últimas décadas, pesquisadores brasileiros de diferentes áreas têm se atido à dimensão cultural das relações internacionais e nos mostrado a política do país nesse campo. No entanto, estudos ainda mais específicos, sobre a questão musical dentro da dimensão cultural – numa linha que poderia ser chamada de “diplomacia musical” –, são muito poucos ou inexistentes em nosso país. Estudar os significados dessa mudança de paradigma, suas motivações e consequências é algo que ainda está para ser feito.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ruy Pacheco de Azevedo. *O ano do Brasil na França: um modelo de intercâmbio cultural*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.
- ASSIS, Diego. Ano do Brasil na França vem com sotaque baiano. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 26 de janeiro de 2005, p. E2.
- CRESPO, Flávia Ribeiro. O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964. In: LESSA, Mônica Leite; SUPPO, Hugo Rogélio (Org.). *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2012, p. 11-138.
- DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.
- EXPOSITION universelle de Bruxelles 1910. Les pays présents à l'exposition de 1910. s. d. Disponível em: <<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html>>. Acesso em: maio 2019.
- FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música no século XX. *Escritos*, ano 5, n. 5, p. 227-256, 2012.
- FLÉCHET, Anaïs *Madureira chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*. São Paulo: Edusp, 2017.
- FRESCA, Camila. *Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.
- LE GUIDE Musical* – Revue internationale de la musique et des théâtres lyriques, v. LVI, n. 38-40, 25 de setembro a 3 de outubro de 1910.
- LESSA, Mônica Leite; SUPPO, Hugo Rogélio (Org.). *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2012.
- PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.
- TONI, Flávia Camargo. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). *Debates* (UniRio), n. 17, p. 172-196, nov. 2016.

ESTUDOS BRASILEIROS NOS PROJETOS DE HISTÓRIA DA HUMANIDADE DA UNESCO EM MEADOS DO SÉCULO XX: ASPECTOS GERAIS

Raphael Guilherme de Carvalho

Pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) em período de estágio no Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP). Bolsista Fapesp (BEPE, n. 2019/03088-2).
raphaelguilherme83@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8905-5491>

Resumo . Este trabalho apresenta um panorama do projeto de pesquisa em curso (desde seu ponto de partida) no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, com apoio da Fapesp, sobre a participação de historiadores e outros intelectuais brasileiros no desenvolvimento de uma história da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) a partir de meados do século XX. O objetivo da comunicação foi colocá-lo em debate a fim de testar suas hipóteses centrais.

Palavras-chave . Estudos brasileiros; Unesco; histórias cruzadas

“Mais dans ce monde d’Amérique, nous historiens de France, nous serons des intrus? Laissons-le à ses propres forces. Laissons ses historiens recréer son histoire. Ont-ils besoin de nous?” – Oui, besoin de nous, comme nous avons besoin d’eux, et de leurs pays, et des leçons qu’ils nous donnent” (Lucien Febvre, 1948, p. 389).

Este trabalho, lido no Seminário “Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo”, em novembro de 2018, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), teve por objetivo apresentar e debater as linhas gerais do projeto de pós-doutorado que está em curso no mesmo Instituto, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), sobre a presença da história e da historiografia brasileiras nos projetos de “História da humanidade” da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Na ocasião, optou-se por uma exposição, por assim dizer, reflexiva da pesquisa, isto é, em torno de seu objeto, das fontes de que se constitui, dos quadros teóricos pelos quais procura se orientar, e de suas potencialidades e dificuldades – isso em função de que, para cotejar as fontes e concatenar melhor algumas peças, faltava ainda o acesso decisivo a alguns arquivos a serem visitados na França, mas que já representa um desenvolvimento em relação ao projeto original. Apesar dos avanços na pesquisa realizados a partir do contato com tais arquivos e da mudança de estratégia de desenvolvê-la não mais em forma de unidade, com pretensão de totalidade – o que foi, aliás, sugerido pelos diálogos ocorridos no encontro –, mas, pelo menos de início, de forma mais pontual e fragmentária¹, mantém-se aqui a forma de apresentação geral e a proposta de debate, que constituía o objetivo central da exposição. O título procura dar conta da diversidade disciplinar e de posições dos atores no campo intelectual que ambicionava pensar o Brasil contemporaneamente ao período de concepção dos projetos da Unesco em torno da história mundial, anos 1940 e 1950.

1 Como no caso da apresentação “Sérgio Buarque de Holanda e Lucien Febvre na Unesco: encontros em direção a uma história mundial”, no II Colóquio da Associação de Brazilianistas na Europa, ocorrido em julho de 2019, na École des Hautes Études em Sciences Humaines et Sociales, em Paris; ou da apresentação “Gilberto Freyre nos projetos de História da Humanidade da Unesco: contribuições para uma historiografia brasileira dos cruzamentos culturais”, no Congresso Internacional de Ciências Sociais e Humanas – A obra de Gilberto Freyre nas Ciências Sociais e Humanas Contemporâneas, na Universidade de Salamanca, em fevereiro de 2020; ou, ainda, para o XXII Encontro Regional de História, em outubro de 2020 (on-line), sobre “Francisco Iglésias na História da Humanidade da Unesco (1980-2000)”.

A ideia desse projeto surgiu ainda durante o trabalho de doutorado sobre “Sérgio Buarque de Holanda, escrita de si e memória”. Ciente da participação desse historiador em alguns encontros da Unesco, ao visitar os arquivos dessa instituição durante o “doutorado-sanduiche” em Paris, pude perceber, além disso, que alguns outros historiadores brasileiros participaram desses encontros e, desde então – de fins dos anos 1940 –, colaboraram diretamente no projeto de escrita de uma História Científica e Cultural da Humanidade (em detalhes a seguir). Pareceu-me então uma boa aposta, em função, primeiro, do ineditismo de boa parte dessas fontes, muito pouco exploradas na história da disciplina histórica no Brasil; segundo, do desenvolvimento mais intenso nas últimas décadas dos estudos de circulação de ideias e de pessoas, das transferências culturais, das histórias cruzadas ou, ainda, da mais ambiciosa história global; e, por fim, em função não apenas da inserção da historiografia brasileira, mas também da reivindicação de sua singularidade e de suas contribuições nesse processo de mundialização da história da disciplina histórica. Aliás, a ideia original se inspirava de um momento de afirmação e de maior autonomia buscadas pelo país no plano internacional, que, a partir de novas relações multilaterais, apostava na difusão dos valores da sua diversidade cultural no exterior, coerentemente com as políticas sociais adotadas internamente, a bem de valorizar a mesma diversificação, tanto das atividades econômicas quanto culturais e de comportamento.

HISTÓRIAS CRUZADAS DA HISTORIOGRAFIA

O projeto de pesquisa consiste, basicamente, em analisar a presença da história e dos historiadores brasileiros nos projetos em torno de uma história mundial pela Unesco. São eles os *Cahiers d’Histoire Mondiale/Journal of World History* (1953-1972), periódico concebido na Unesco, sediado em Paris, e sob a direção inicial de Lucien Febvre (1878-1956), mais tarde de Charles Morazé (1913-2003), que por sua vez fazia parte do objetivo maior de escrita de uma *Histoire Scientifique et Culturelle de l’Humanité/History of Mankind: Cultural and Scientific Development* (1963-1969), dirigida esta, a seu turno, pelo representante brasileiro na Unesco e embaixador Paulo Berredo Carneiro (1901-1982). Em razão da centralidade desses dois atores – Febvre e Carneiro – dos projetos na plataforma de intercâmbios da Unesco, e de seus vínculos com o campo historiográfico, em particular, no Brasil e na França, é que a pesquisa procura contribuir com os já tradicionais estudos, mas em processo de renovação, sobre esse espaço de trocas culturais entre os países – muito embora nem os projetos e nem a Unesco, evidentemente, se limitem a eles.

A Unesco, enquanto instituição intergovernamental, tinha por missão, em seus anos iniciais, promover o diálogo intercultural com vistas à superação dos nacionalismos. Tal ideal, apesar de permeado por certa visão social humanista, permanecia,

contudo, acentuadamente ocidental, pautado pelos valores iluministas das democracias liberais, quando não de um positivismo cientificista visando ao progresso – de qualquer maneira, opunha-se aos nacionalismos e etnocentrismos que haviam embasado as catástrofes então recentes (MAUREL, 2010). Não tardaria o surgimento de tensões entre as aspirações de autonomia e criticidade da cooperação internacional promovida pela Unesco e os interesses pragmáticos dos Estados-membros e suas coalizões (ELZINGA, 2004, p. 133).

Entre fins de 1940 e início dos anos 1950, Lucien Febvre assumiu o papel de delegado da França na Unesco em diversas reuniões. Em 1950, em companhia de seu aluno e assistente François Crouzet (1922-2010), Febvre escreveu *Nous sommes des sang-mêlés*, um manual de história da civilização francesa como reflexão subsidiária de uma concepção de “civilização mundial”. Tendo sido, porém, derrotado no seio da Unesco para coordenar o projeto por uma *Histoire Scientifique et Culturelle de l’Humanité*², Lucien Febvre foi encarregado em 1953, talvez de forma compensatória, e não sem demonstrar profunda insatisfação, da tarefa de conduzir os *Cahiers d’Histoire Mondiale*⁴. Ganhou preferência, afinal, um esquema mais conservador, montado sobre a ideia de progresso, que fora proposto em 1949 pelo fisiologista e representante brasileiro na Unesco Miguel Osório de Almeida (1890-1953). A propostas de Febvre (1954) e de Almeida (1954) foram publicadas nos *CHM*, em seções de “documentação oficial” da própria história desses projetos. Denis e Élisabeth Crouzet, editores do original de Febvre, sugerem que seu insucesso se deveu ao caráter por demais pioneiro de uma proposta “civilização mundial”, enquanto boa parte dos demais membros da Comissão apostava na centralidade da Europa, desde a Grécia Antiga, como protagonista das transformações que se irradiariam pelo globo (CROUZET; CROUZET, 2012, p. 343). É provável que isso se associe a tensões ideológicas do período da Guerra Fria, evidentemente não ausentes da Unesco, sobretudo em sua primeira década, em que se disputavam também diferentes concepções de ciência, como o pragmatismo da escola analítica anglo-saxã e o culturalismo à francesa. O biólogo Julian Huxley (1887-1975), primeiro diretor-geral da Unesco e membro da Comissão Internacional para a HSCH, assumiu, desde uma postura cientificista e evolucionista, supostamente neutra, “o papel de mediador entre as forças liberais pragmáticas e as forças esquerdistas em embate no campo da política científica” (ELZINGA, 2004, p. 96). Havia na Unesco, sob influência do bioquímico Joseph Needham, diretor da Divisão de Ciências Naturais entre 1946 e 1948, um “princípio da periferia”, isto é a crença no projeto de irradiação da ciência a partir do centro (MAIO, 2004, p. 148).

Em paralelo às discussões preparatórias da HSCH, Febvre e alguns historiadores brasileiros estiveram próximos em diversas ocasiões. Sérgio Buarque de Holanda

2 O manuscrito de 1950, que é contemporâneo de *Race et Histoire* (1952), feito sob encomenda da Unesco pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), permaneceu na obscuridade dos arquivos da Unesco até 2012, quando ganhou publicação elaborada por Denis e Élisabeth Crouzet.

3 Doravante HSCH.

4 Doravante *CHM*.

(1902-1982) e Febvre participaram dos encontros de *experts* reunidos pela Unesco sobre o diálogo entre as culturas em 1948, sendo que foi publicado em seguida o livro dos encontros e o manifesto “O humanismo de amanhã e a diversidade das culturas”, assinado por ambos, entre outros (MCKEON, 1952). Buarque de Holanda, que era então crítico cultural do *Diário Carioca* e diretor do Museu Paulista, publicou entre 1948 e 1950 na imprensa alguns textos sobre esses encontros (HOLANDA, 2011a) assim como sobre a historiografia de Marc Bloch (1886-1944) e Febvre, pela profissionalização dos estudos históricos entre nós (HOLANDA, 2011c; 2011d). Em 1949, Febvre deixava o Collège de France, substituído na cátedra de história da civilização moderna por Fernand Braudel, mas permanecia à frente dos *Annales* e da nova VI seção da École Pratique des Hautes Études, e se dedicava à representação da França na Unesco. No mesmo ano, esteve no Brasil entre julho e setembro de 1949, quando deu uma conferência na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP) e, segundo o diário dessa viagem, estabeleceu contato mais pessoal com alguns historiadores brasileiros que visitou, como Octavio Tarquinio de Souza (1889-1959), Buarque de Holanda e Gilberto Freyre (1900-1987), além, na FFCL, de Eurípedes Simões de Paula (1910-1977). No ano seguinte, aliás, foi fundada a *Revista de História*, inaugurada pela conferência de Febvre sobre “O homem do século XVI” (FEBVRE, 1949; PELOSI, 1999). Febvre, pouco depois, publicou o prefácio, intitulado “Brésil, terre d’histoire” (FEBVRE, 1974), da tradução francesa de *Casa grande e senzala* (*Maitres et esclaves*, 1952). Fez uma crítica dessa obra nos *Annales* em 1953, aproveitando a ocasião para realizar um balanço da historiografia brasileira desde os anos 1930 (FEBVRE, 1953). A obra de Freyre foi pivô da renovação do olhar sobre a história e as ciências sociais brasileiras na França (BARBOSA, 2018), enquanto por aqui decrescia o prestígio de sua obra, que se distanciava do meio universitário e rivalizava com a chamada “Escola Paulista de Sociologia”, que redefinia o campo disciplinar da sociologia (MEUCCI, 2006).

Esses intelectuais haviam elaborado as ditas “interpretações do Brasil” dos anos 1930. Entre os anos 1930 e 1950, tivemos um período de preeminência do campo chamado de “estudos brasileiros”, com as coleções bibliográficas e interdisciplinares “Documentos Brasileiros”, da casa editora de José Olympio, ou a “Brasília”, da Companhia Editora Nacional, uma época, entre o ensaio histórico e os primeiros frutos da universidade, em que as fronteiras disciplinares não estavam bem delimitadas. O ensaio histórico, em particular, estava centrado na decifração da identidade brasileira em termos culturais (FRANZINI, 2010, p. 269). Em contexto de relações internacionais crescentes, a França descobriu-os graças aos historiadores franceses que estiveram por aqui em missões de desenvolvimento da universidade brasileira e publicaram naquele país resenhas e balanços de nossa historiografia (COORNAERT, 1936; HAUSER, 1937; BRAUDEL, 1943; FEBVRE, 1952; 1953). Nesse período, foram produzidas também, como se sabe, algumas importantes “interpretações do Brasil” pelos intelectuais franceses (TRONCHON, 1938; MORAZÉ, 1952; LÉVI-STRAUSS, 1955; BASTIDE, 1957). É conhecido o interesse da Unesco pelo Brasil. No início dos anos 1950, suas políticas humanitárias levaram o organismo a

encampar o chamado “Projeto Unesco” sobre as relações raciais conduzido pelo antropólogo Alfred Métraux (1902-1963), um projeto de grande importância no processo de institucionalização das ciências sociais no Brasil, e por isso mesmo, inspirado inicialmente em um mito criado nos anos 1930, o da democracia racial, não tardaria a encontrar suas discrepâncias na realidade social e buscar outros encaminhamentos (MAIO, 1999, p. 152-153). Se nada parece indicar que a *HSCH* e os *CHM* da Unesco tenham tido influência direta sobre a disciplinarização da história no Brasil em meados do século XX – disciplina mais antiga ancorada antes em outras instituições que não a universidade (NOVAIS, 1994, p. 165) –, eles se integram, como vimos acima, em um conjunto de relações tecidas entre a historiografia brasileira e francesa, especialmente desde os anos 1930.

Em nosso projeto, procuramos colocar em evidência a contracorrente do fluxo de circulações que normalmente se irradia suposta e assimetricamente do centro para a periferia, ou seja, pretendemos sublinhar o fluxo no sentido Brasil-França (ALMEIDA; COMPAGNON; FLÉCHET, 2017, p. 16)⁵. Os projetos da Unesco representam uma plataforma para estudo dessas circulações, vistos como espaço e suporte da convergência de múltiplas historicidades. Vemos, portanto, circular uma historiografia propriamente brasileira, e nos interessam as representações (escrituras) de Brasil que ela mesma, por si, oferece ao estrangeiro. A interpretação das noções de historicidade nos textos de historiadores brasileiros ficaria em primeiro plano. Nosso intento, portanto, consiste na possibilidade de, a partir dos *CHM* e da *HSCH*, observar a historiografia brasileira em escala transnacional⁶ nesses meados do século XX, quando o país apostava em uma agenda nacional-desenvolvimentista que ajustasse o compasso com a nova ordem internacional que se desenhava no pós-guerra.

5 Para um balanço crítico dos estudos sobre essas relações, ver a introdução de *Como era fabuloso o meu francês! Imagens e imaginários da França no Brasil (séculos XIX-XXI)*. Em linhas grossas, os autores assinalam uma evolução recente nesses estudos, da “metáfora amorosa” das relações entre os dois países, que prevaleceu até 2009, ano da França no Brasil, para um apoio concreto nas noções de transferências culturais e circulação de ideias, procurando superar uma “dissimetria estrutural de longa data”, limitada esta às noções de centro e periferia, e destacando, inclusive, as circulações no sentido Brasil-França (ALMEIDA; COMPAGNON; FLÉCHET, 2017, p. 10-11).

6 Recentemente, tem ganhado impulso essa ambição relativa à história da historiografia brasileira. Nicodemo, Santos e Pereira, que haviam publicado em 2015 na *History & Theory* sobre a emergência, entre nós, da categoria “historiografia”, mas em perspectiva global comparada, ampliaram suas bases, a partir da mesma ideia, no livro *Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870-1970)*. Consta um subcapítulo sobre “A emergência dos estudos brasileiros: circulação internacional no pós-guerra”, onde se lê: “A concepção do trabalho intelectual e dos sentidos da profissão certamente deve algo ao crescente interesse sobre o Brasil no século XX e sobretudo ao crescente intercâmbio internacional de intelectuais brasileiros, especialmente durante a década de 1940” (NICODEMO; SANTOS; PEREIRA, 2018, p. 102). Ver, ainda, recente dossiê sobre história da historiografia brasileira na revista grega *Historiein* (v. 17, n. 1, de 2018) ou, de Paulo Iumatti (2017), na *Storia della Storiografia*, sobre as trocas (desiguais) entre Fernand Braudel (1902-1985) e Caio Prado Jr. no plano historiográfico (1907-1990).

A tentativa de reorientação dos estudos históricos no pós-guerra fica clara, entre outras evocações possíveis do mesmo autor (ver epígrafe), na abertura mesmo dos *CHM*, tal como seu diretor, Lucien Febvre, a concebia:

Non, l'histoire n'est pas la guerre, répondons-nous ici. L'histoire, non point de ces prétendus Héros, de ces «fléaux de Dieu» qui depuis les millénaires ne semblent mis au monde que pour convoiter, tuer, piller, brûler. L'histoire des efforts que, depuis que l'homme est homme, il ne cesse de tenter pour marquer la planète de son empreinte, et dans ce labeur, pour se surpasser, se dépasser lui-même héroïquement, se rapprocher de plus en plus d'un idéal de libération et de concorde humaine. Cette histoire n'engendre pas la haine. Elle ne tend point à écraser les prétendues «petites nations» sous les poids des grandes. Elle les considère toutes comme autant de collaboratrices d'un grand œuvre solidaire. [...] Et de particulières devenues universelles. (FEBVRE, 1953b).

Se aqui fazemos referência mais às intervenções de Lucien Febvre, isso acontece, em parte, pela impossibilidade de tratar nesta comunicação de todos os vieses em concorrência pela figuração nos projetos da Unesco, mas também porque boa parte dos historiadores brasileiros que aí colaboraram possuíam maiores afinidades com tais concepções da moderna historiografia francesa do que propriamente com a matriz positivista fixada por Paulo Carneiro à frente da *HSCH*. Havia, evidentemente, uma discrepância de concepções à base mesmo dos projetos, a qual Febvre não poupou das críticas. Como, afinal, os historiadores brasileiros se posicionam nesses debates? Que imagens de Brasil estão sendo veiculadas, que sentidos para nossa história estão sendo propostos? De que maneiras esses textos e outras intervenções estão ou não inseridos na obra em andamento dos autores, se meros apêndices (isso está quase descartado) ou se cumprem alguma função de conjunto? Como se relacionam com seus compromissos ou engajamentos político-intelectuais: pelo crivo de políticas de Estado (em parte parece que sim) ou de forma mais autônoma (também uma resposta) e, desse modo, com seu tempo?

Há, em alguma medida, certa convergência entre essas concepções e a historiografia brasileira que aí se exprime. As reflexões, por exemplo, de um Sérgio Buarque de Holanda a propósito das reuniões da Unesco sobre a diversidade das culturas, ao lado de Lucien Febvre e outros, publicadas no Brasil e no exterior, podem nos oferecer aqui uma breve orientação sobre as questões levantadas acima. Em “Le Brésil dans la vie américaine”, conferência de 1954 nos *Rencontres Internationales de Genève*, cujo tema eram as relações entre o Velho e o Novo Mundo, Buarque de Holanda trabalhou temas desenvolvidos já nos anos 1940, quando passou uma temporada nos EUA, próximo de Lewis Hanke (1905-1993), e publicou na imprensa o ensaio “Considerações sobre o americanismo” (1941), relatando os dilemas entre tradição e modernização no continente americano, cioso de uma atenuação das dicotomias entre América Latina e Estados Unidos. Em Genebra, e este seria o ponto de interesse, Buarque de Holanda sublinhava a diferença e o pluralismo, um necessário “nuançamento” da oposição de blocos monolíticos, assim como da simples continuidade histórica que aí se esconderia: “*C’est surtout à travers l’histoire, non une histoire périmée et*

stérile, mais, au contraire, une histoire toujours agissante et riche en conséquences, que nous pourrions plus facilement communiquer entre nous et nous comprendre” (HOLANDA, 1955). Febvre, abrindo o encontro com “Les lumières de Clío”, procurava ganhar distância de um discurso universalista limitado ao enunciado de boas intenções, e encontrar uma saída para suas teses humanistas pela estreiteza rigorosa da via disciplinar pela qual combateu ao longo da vida (FEBVRE, 1954).

DESAFIOS

Charles Morazé, segundo editor dos *CHM*, publicou na *Revista de História* (USP) informações detalhadas dos trabalhos, apelando, de forma quase mística⁷, para o surgimento de uma grande história do Brasil que reunisse os historiadores brasileiros e se inspirasse nessa história da humanidade da Unesco (MORAZÉ, 1952). Esses tempos que pareciam convergir não demorariam, pois, a se embaralhar e se complexificar com os novos eventos em escala mundial – sobretudo a descolonização e a acolhida no seio da Unesco do então chamado Terceiro Mundo, a crescente politização e dependência da instituição quanto às demandas da *realpolitik* dos países-membros (MAUREL, 2010). Assim, não deixa de transparecer certo conflito de temporalidades quando Gilberto Freyre, que havia pouco tinha sido recebido entusiasmamente na França em função, entre outros fatores, de sua abordagem original da mestiçagem (FREYRE, [1952] 1974; BARBOSA, 2018), o mesmo Freyre publica ensaio – a rigor, trata-se do primeiro texto de um brasileiro nos *CHM* (FREYRE, 1958) – já relacionado à sua afinidade com o tardio imperialismo português em suas teorias do “lusotropicalismo”. O desafio que se apresenta, pois, é o de concatenar os materiais encontrados nos arquivos pessoais de diversos autores envolvidos nesses projetos, que dão pistas sobre as relações sociais, os bastidores e a trajetória dos textos publicados nesses suportes (*HSCH* e *CHM*), e uma leitura dos textos eles mesmos⁸, que problemas estes observam e que sentidos propõem quanto à história do Brasil para um público estrangeiro, tudo isso disposto em uma narrativa diacrônica que possa se aproximar das contradições e dessintonias que foram dissipando as possibilidades de êxito de uma história da humanidade que se quisesse impor como obra de referência.

7 Como diz Bourdieu (2002, p. 3) ao tentar delimitar criticamente as condições sociais da circulação internacional de ideias: “*ces échanges internationaux que nous décrivons d’ordinaire dans un langage qui doit plus à la mystique qu’ à la raison*”.

8 Os demais textos brasileiros publicados, além de José Honório Rodrigues (1969), Antonio Candido (1970), Américo Jacobina Lacombe (1964) e Francisco Iglésias (2008), são de acadêmicos (refiro-me à Associação Brasileira de Letras – ABL) distanciados da universidade, como Alberto Venâncio Filho (1960) e Ivan Lins (1969).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel Osório de. (1949). Rapport sur l'histoire scientifique et culturelle de l'humanité. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. I, n. 4, 1954, p. 962-986.
- ALMEIDA, Silvia Capanema; COMPAGNON, Olivier; FLÉCHET, Anaïs (Org.). *Como era fabuloso o meu francês!* Imagens e imaginários da França no Brasil (séculos XIX-XX). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2017.
- BARBOSA, Cibele. *Casa grande & senzala: a questão racial e o "colonialismo esclarecido" na França do pós-Segunda Guerra Mundial*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, 2018, p. 1-16.
- BASTIDE, Roger. *Brésil, terre de contrastes*. Paris : Hachette, 1957.
- BOURDIEU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 145, décembre 2002, p. 3-8.
- BRAUDEL, Fernand. À travers un continent d'histoire. Le Brésil et l'œuvre de Gilberto Freyre. *Mélanges d'histoire sociale*, n. 4, 1943, p. 3-20.
- CANDIDO, Antonio. Sous-développement et littérature en Amérique latine. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. XII, n. 4, 1970, p. 618-640.
- COORNAERT, Émile. Aperçu de la production historique récente au Brésil. *Revue d'histoire moderne*, tome 11, n. 21, 1936, p. 44-60.
- CROUZET, François; FEBVRE, Lucien. (1950). Nous sommes des sang-mêlés: manuel d'histoire de la civilisation française. Paris: Albin Michel, 2012.
- CROUZET, Denis; CROUZET, Élisabeth. (1950). Postface. In: FEBVRE, Lucien; CROUZET, François. Nous sommes des sang-mêlés: manuel d'histoire de la civilisation française. Paris: Albin Michel, 2012, p. 295-392.
- ELZINGA, Aant. A Unesco e a política de cooperação internacional no campo da ciência. In: MAIO, Marcos Chor (Org.). *Ciência, política e relações internacionais: ensaios sobre Paulo Carneiro*. Rio de Janeiro: Editora FioCruz e Unesco, 2004, p. 89-143.
- FEBVRE, Lucien. Introduction: l'Amérique du Sud devant l'Histoire. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 3 année, n. 4, 1948, p. 385-392.
- _____. Carnet de voyage au Brésil, 1949, manuscrit, p. 82-83. [EHESS, Service d'archives, fonds Lucien Febvre].
- _____. O homem do século XVI. *Revista de História (USP)*, v. 1, n. 1, 1950, p. 3-1.
- _____. Un grand livre sur le Brésil. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 8 année, n. 3, 1953a, p. 409-410.
- _____. Avant-Propos. (1949). *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. I, n. 1, 1953b, p. 7.
- _____. Rapport de M. Lucien Febvre devant le Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. I, n. 4, 1954, p. 954-961.
- _____. Les lumières de Clio. In: BABEL, Antony et al. *Le nouveau monde et l'Europe*. Genève: Éditions La Bacconière, 1955, p. 161-175.
- _____. Brésil, terre d'histoire [Préface]. In: FREYRE, Gilberto. *Maîtres et esclaves: la formation de la société brésilienne*. Traduit du portugais par Roger Bastide. Préface de Lucien Febvre. Paris: Tel Gallimard, 1974 [Première édition 1952], p. 11-22.

FRANZINI, Fabio. À sombra das palmeiras: a coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2010.

FREYRE, Gilberto. Impact of the Portuguese on the American tropics. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. IV, n. 3, 1958, p. 582-602.

_____. *Maîtres et esclaves*. La formation de la société brésilienne. Trad. du portugais par Roger Bastide. Préf. de Lucien Febvre. Paris: Gallimard, 1974. (Bibliothèque des Histoires).

HAUSER, Henri. Notes et réflexions sur le travail historique au Brésil. *Revue Historique*, n. 181, jan.-mar. 1937, p. 85-98.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1949). Os problemas da democracia mundial. *Escritos Coligidos*: livro II, 1950-1979. Organização de Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp/ Fundação Perseu Abramo, 2011a, p. 550-554.

_____. A democracia e a tradição humanista. (1949). In: COSTA, Marcos (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos – livro II – 1950-1979*. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011b, p. 555-559.

_____. Apologia da história. (1950). In: COSTA, Marcos (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos – livro II – 1950-1979*. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011c, p. 18-21.

_____. Para uma nova história. (1950). In: COSTA, Marcos (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos – livro II – 1950-1979*. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011d, p. 22-26.

_____. Le Brésil dans la vie américaine. In : BABEL, Antony et al. *Le nouveau monde et l'Europe*. Genève: Éditions La Bacconière, 1955, p. 201-218.

IGLÉSIAS, Francisco. Le Brésil. In: *Histoire de l'humanité*. V. VI – 1789-1914. Réalisation éditoriale: Ali Moussa Iye avec la collaboration de Khadija Touré. Paris, Unesco-Edicef, 2008, p. 1003-1028. (Collection Histoire plurielle).

IUMATTI, Paulo. Historiographical and conceptual exchange between Fernand Braudel and Caio Prado Jr. in the 1930s and 1940s: a case of unequal positions in the intellectual space between Brazil and France. *Storia della Storiografia*, v. 71, 2017, p. 89-110.

LACOMBE, Américo Jacobina. L'évolution politique du Brésil au XXe siècle. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. VIII, n. 2, 1964, p. 255-278.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.

MAIO, Marcos Chor. Demandas globais, respostas locais: a experiência da Unesco na periferia no pós-guerra (1946-1952). In: _____ (Org.). *Ciência, política e relações internacionais: ensaios sobre Paulo Carneiro*. Rio de Janeiro: Editora FioCruz e Unesco, 2004, p. 145-168.

_____. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.14, n. 41, 1999, p.141-158.

MAUREL, Chloé. *Histoire de l'Unesco: les trente premières années (1945-1974)*. Paris: L'Harmattan, 2010.

McKEON, Richard et al. *L'originalité des cultures*. Son rôle dans la compréhension internationale. Paris: Unesco, 1952.

MEUCCL, Simone. Gilberto Freyre e a sociologia no Brasil: da sistematização à constituição do campo científico. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.

MORAZÉ, Charles. Elaboração internacional duma história científica e cultural da humanidade. *Revista de História (USP)*, v. 4, n. 9, 1952, p. 179-185.

NICODEMO, T.L.; SANTOS, P.A. C. dos; PEREIRA, M. H. de F. *Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870-1970)*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

NOVAIS, Fernando. Braudel e a “missão francesa”. Depoimentos. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, p. 161-166.

PELOSI, Hebe Carmen. Lucien Febvre y Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 160, n. 402, p. 113-129, jan.-mar. 1999.

RODRIGUES, José Honório. Le Brésil. In: MORAZÉ, Charles (Dir.) *Histoire du développement culturel et scientifique de l'humanité*. Volume V, tome I: Le XIXe siècle (1775-1905). Paris: Robert Laffont/Unesco, 1969, p. 876-890.

TRONCHON, Henri. *Huit mois au Brésil*. Paris: Les Belles Lettres, 1938.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. L'évolution politique du Brésil. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. V, n. 3, 1960, p. 734-747.

O LEGADO TEÓRICO DE WALDISA RÚSSIO CAMARGO GUARNIERI PARA A MUSEOLOGIA INTERNACIONAL

Viviane Panelli Sarraf

Pesquisadora colaboradora do IEB/USP, pesquisadora responsável e principal do Auxílio Jovem Pesquisadora Fapesp (Processo n. 2016/1522-4), pós-doutora em Museologia pela USP, coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa de Acessibilidade em Museus (Gepam), fundadora e consultora da empresa social Museus Acessíveis.

vsarraf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7748-0052>

Resumo . Este artigo apresenta um apanhado geral sobre a breve trajetória profissional de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) no cenário cultural brasileiro e sua influência na fundamentação da museologia como disciplina científica em âmbito internacional. A pesquisa docente que resulta na organização e sistematização das informações sobre o legado teórico de Waldisa para a museologia internacional está sendo realizada no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde está salvaguardado o Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, que contém aproximadamente 25 mil documentos. Também estão sendo investigados documentos provenientes de outras instituições nas quais Guarnieri atuou, como a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo. **Palavras-chave** . Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; museologia; participação; patrimônio cultural, acesso

PROJETO DE PESQUISA “O LEGADO TEÓRICO DE WALDISA RÚSSIO PARA A MUSEOLOGIA INTERNACIONAL”

O projeto de pesquisa “O legado teórico de Waldisa Rússio para a museologia internacional”, realizado sob minha coordenação no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), propõe a investigação, análise, sistematização e o desenvolvimento de estratégias de reconhecimento da contribuição teórica e empírica da museóloga.

O principal objetivo da investigação é a sistematização da produção da autora, bem como o seu impacto em diferentes contextos: regional, nacional e internacional. Também consideramos de grande importância a difusão de seu legado em diferentes ações, como na participação e organização de eventos acadêmicos, intercâmbios de docência, participação e organização de publicações e realização de oficinas criativas.

Nas ações cotidianas eu e minha equipe de bolsistas de treinamento técnico, iniciação científica, estagiários e voluntários, com supervisão técnica da equipe de colaboradores do Arquivo do IEB, trabalhamos na organização, descrição e conservação preventiva do Fundo Waldisa Rússio – composto de aproximadamente 25 mil documentos acondicionados em aproximadamente 400 caixas –, na pesquisa bibliográfica e empírica sobre a produção teórica e empírica da autora, nas ações de difusão e nas colaborações em parceria com instituições que participaram da trajetória profissional de Waldisa.

ORGANIZAÇÃO/SISTEMATIZAÇÃO DO FUNDO WALDISA RÚSSIO E DOCUMENTAÇÃO COMPLEMENTAR – METODOLOGIA DE ARQUIVOS PESSOAIS

Para alcançar os objetivos propostos e resultados esperados na pesquisa é necessário realizar uma série de procedimentos para que as dimensões de preservação e difusão do legado de Rússio se tornem acessíveis e conhecidas pelas comunidades de interesse.

A investigação sobre seu legado teórico, que também considera toda sua trajetória empírica desenvolvida em órgãos públicos, instituições museológicas brasileiras e internacionais e em conselhos e comitês da área de museologia e preservação do patrimônio, tem como principal fonte o Fundo Waldisa Rússio (coleção de documentos) salvaguardada no Arquivo do IEB, que por sua vez é a instituição sede da pesquisa.

A equipe do projeto trabalha diariamente no processamento técnico e na pesquisa dos documentos do Fundo de arquivo e na coleção especial de livros que pertenceram a Waldisa e se encontram na Biblioteca do mesmo instituto. Além da organização e descrição dos documentos sob guarda do IEB, também são realizadas investigações em outras instituições que contaram com a colaboração da museóloga e em gravação de depoimentos de diferentes atores que tiveram relações profissionais e pessoais com ela – familiares, colegas de trabalho, ex-alunos, ex-estagiários e parceiros de conselhos e comitês nacionais e internacionais.

A metodologia adotada para a organização do Fundo Waldisa Rússio e a descrição dos documentos segue as diretrizes da área de ciência da informação, arquivística, museologia e estudos para obra em arquivos pessoais. Essa metodologia é adotada para todos os fundos organizados ou em fase de organização no Arquivo do IEB, com a supervisão técnica de colaboradores e pesquisadores especializados.

O quadro de arranjo é uma das principais ferramentas dessa metodologia, que tem como objetivo sistematizar a organização do acervo por grupos que definem a atuação ou vocação do fundo em questão. O quadro de arranjo do Fundo Waldisa Rússio está em fase de consolidação desde o início do projeto, levando em consideração sua produção teórica, as frentes de atuação profissional, os referenciais bibliográficos e empíricos de sua obra, além da documentação relacionada à vida pessoal e familiar e universos de interesse da museóloga.

Até o presente momento se convencionaram cinco grupos, organizados de forma hierárquica. Esses grupos buscam refletir, organizar e classificar os documentos do Fundo. Esse quadro é inserido no Sistema de Gerenciamento de Acervo (SGA) do Arquivo do IEB, e nele os documentos são individualmente descritos e indexados nos grupos de arranjo existentes no quadro.

Cada grupo e seus respectivos subgrupos foram descritos e definidos segundo o diagrama apresentado abaixo. Para orientar a classificação temática dos documentos criamos um manual que pode ser consultado no *drive* do projeto e tornamos possível o acesso à definição de cada grupo ao clicar sobre seus títulos no SGA.

QUADRO DE ARRANJO: WALDISA RÚSSIO (IEB-USP)

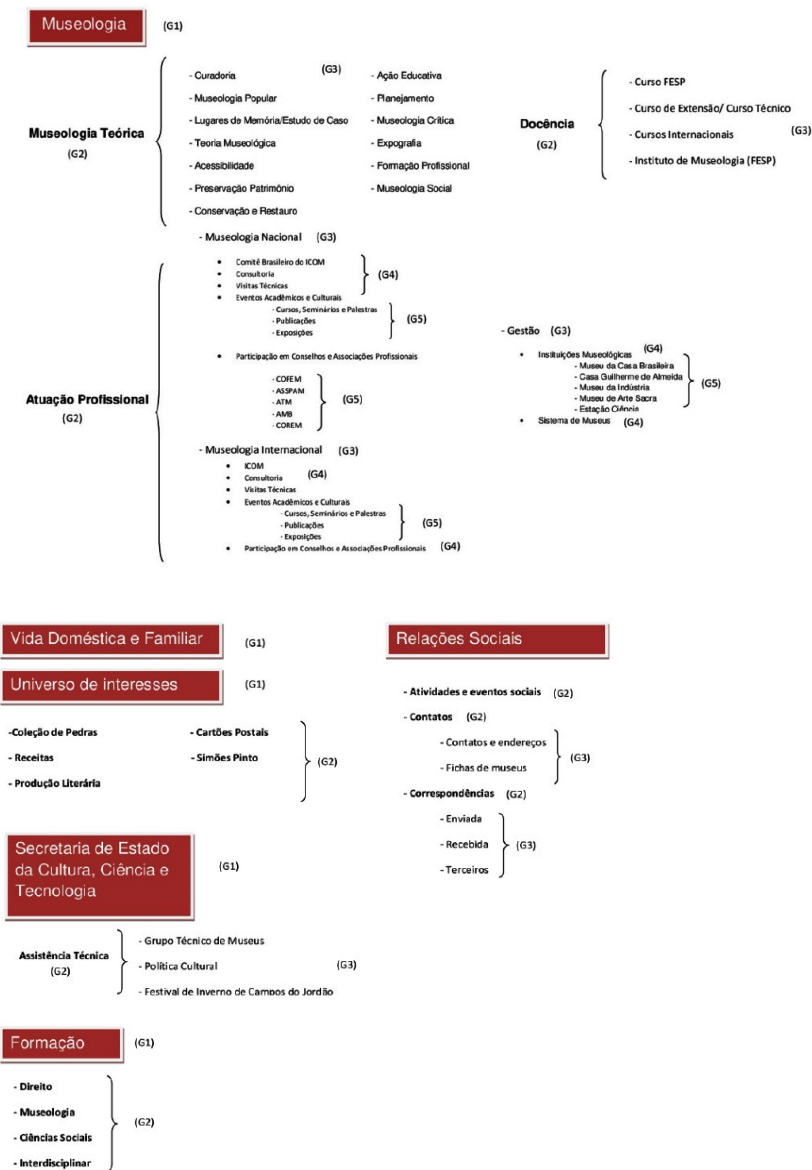


Figura 1 – Quadro de arranjo do Fundo Waldisa Rússio até maio de 2019, que passa, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, por pequenas alterações. Fonte: Projeto Jovem Pesquisador “O legado teórico de Waldisa Rússio para a museologia internacional”

Outra atividade constante da pesquisa é o inventário do Fundo que está sendo realizado desde o início do projeto, de forma periódica, considerando o grande volume de documentos, aproximadamente 25 mil, e as características de acondicionamento dos mesmos: uma parte separada em caixas por tipologias de suporte (fotografias, cadernos, documentos em papel, cartões-postais), que não estava organizada de forma sistematizada para facilitar o acesso a temáticas específicas, e outra parte sem uma lógica coerente de organização, com diferentes tipologias de documentos agrupadas por atividades ou períodos não especificados.

PESQUISA DE CAMPO

A pesquisa de campo realizada pela equipe do projeto tem três frentes de atuação: gravação de depoimentos com pessoas físicas, que pode ser complementada pelo empréstimo de documentos para digitalização; pesquisa em centros de documentação, arquivos e bibliotecas de outras instituições; e visitas técnicas em instituições de interesse.

Desde o início do projeto foi possível realizar um conjunto significativo de ações de pesquisa de campo que compõe atualmente a Documentação Complementar da pesquisa, que recebe o mesmo tratamento documental dos materiais do Fundo Waldisa Rússio do IEB/USP e nos auxilia a compreender a trajetória de Waldisa em seus diferentes contextos de atuação.

A etapa de Gravação de Depoimentos com pessoas físicas e o empréstimo de documentos para digitalização se iniciam com a preparação prévia da equipe. Foi elaborado um roteiro de entrevista de acordo com a relação que a pessoa teve com Waldisa, realizada no Arquivo do IEB/USP, na residência ou na instituição onde o entrevistado atua.

Os resultados das pesquisas realizadas em centros de documentação, arquivos e bibliotecas de outras instituições contribuem para a coleta de Documentação Complementar ao Fundo Waldisa Rússio. Esses documentos estão sendo descritos e sistematizados dentro do grupo Documentação Complementar no SGA.

As visitas técnicas realizadas pela equipe do projeto nas instituições e lugares relacionados à atuação de Waldisa são organizadas de acordo com o interesse mútuo da instituição e do projeto.

AÇÕES DE DIFUSÃO

As ações de difusão do projeto vêm ocorrendo desde o início de 2018 com o objetivo de divulgar os resultados preliminares da pesquisa e aproximar as proposições teóricas de Waldisa Rússio com diferentes públicos: profissionais e pesquisadores interessados em temas correlatos, estudantes e demais beneficiários de ações culturais e de preservação do patrimônio.

Nessas ações incentivamos que os bolsistas e demais membros da equipe do projeto proponham atividades e se envolvam na elaboração das propostas, sejam elas de caráter teórico ou criativo. Nesse sentido é possível afirmar que essa oportunidade mostrou resultados positivos, uma vez que o legado de Waldisa pode ser compartilhado com diferentes beneficiários em situações de caráter informativo e criativo, ampliando o alcance do projeto para além das fronteiras científicas.

WALDISA RÚSSIO E SEU LEGADO TEÓRICO

Waldisa Rússio (1935-1990) se graduou em Direito pela Universidade de São Paulo. Obteve os títulos de mestre e doutora em Ciências Sociais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, sendo a primeira pesquisadora no Brasil a defender dissertação e tese de pós-graduação na área de Museologia. Atuou profissionalmente como funcionária pública concursada do governo do estado de São Paulo, onde ocupou cargos de documentação, administração, assistência técnica administrativa e diretoria técnica na Secretaria Estadual da Cultura e na Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia. Recebeu o título de museóloga pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (Icom-BR) após a defesa de sua dissertação de mestrado. Foi a criadora, coordenadora e professora do Curso de Especialização em Museologia, que ocorreu inicialmente com convênio entre a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e o Museu de Arte de São Paulo (Masp) a convite de Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, e após a conclusão da primeira turma foi integrado entre os cursos de pós-graduação *lato sensu* da FESPSP.

Concentrou sua atuação profissional como museóloga em atribuições de gestão de museus, coordenação de curso e professora na área de museologia. Durante o desenvolvimento de sua carreira conquistou um lugar de destaque para a produção intelectual brasileira nas áreas de museologia, preservação do patrimônio cultural e políticas culturais.

Sua contribuição teórica teve grande importância no desenvolvimento de conceitos sobre a museologia como disciplina científica, principalmente junto ao

grupo fundador do Comitê Internacional para Museologia do Icom (Icofom), do qual também foi membro da direção entre os anos de 1983 e 1986. Os esforços empenhados pelos membros e associados desse comitê, advindos das mais diversas nacionalidades, no início de sua instituição no final da década de 1970, tinham como objetivo comum posicionar a produção teórica da museologia entre as ciências humanas e sociais para garantir que os estudos, pesquisas e iniciativas na área ganhassem *status* científico e relevância profissional, possibilitando o desenvolvimento da área. As oportunidades acadêmicas, científicas e profissionais que podem ser usufruídas hoje pelos profissionais de áreas diversas que atuam no âmbito profissional ou de pesquisa no universo dos museus são devidas a esses atores responsáveis pela formação do Icofom e pelo fomento das discussões teóricas acerca do campo. Nosso cenário atual, graças a esse passado recente, é composto de programas de pós-graduação, mestrados profissionais, cursos de graduação, cursos técnicos, linhas de atuação e pesquisa, reconhecimento profissional e relevância na sociedade de forma geral.

Considerando as contribuições de Waldisa nesse movimento fundador, podemos destacar dois artigos de sua autoria: “Methodologie de la museologie et la formation professionnelle/système de la museologie”, publicado no *Icofom Study Series* em 1983, e “Interdisciplinarity in museology”, publicado no *MuWoP 2 (Museological Working Papers)* de 1981, que apresentaram conceitos que influenciaram textos, reflexões e publicações inerentes ao período de reconhecimento da museologia como ciência de caráter interdisciplinar, contrariando a concepção de que se tratava apenas de uma área técnica e que carecia de proposições teóricas.

Confirmando sua contribuição para o campo, encontramos referências a seus conceitos e proposições teóricas em publicações brasileiras e estrangeiras. Podemos ilustrar essa afirmação a partir de publicações como a nona edição da revista *Muzeologické Sesity* do Moravske Museum da University Purkyne em Brno, Tchecoslováquia. Organizada pelo prof. Zbynek Stransky, um dos membros fundadores do Icofom e que posteriormente se consolidou como um dos principais teóricos da museologia do Leste Europeu, essa publicação apresenta uma citação completa do texto “Museologia e interdisciplinaridade” publicado em inglês no *MuWoP*.

Uma importante referência que deflagra a influência da autora na apresentação de novos conceitos e fundamentos para a teoria museológica é a citação sobre sua definição de “fato museal” apresentada por Mairesse e Desvallées, autores fundamentais da Escola Francesa, que participaram de encontros e publicações internacionais com Rússia nas décadas de 1970 e 1980 e que se dedicaram na década de 2000 a propor reflexões sobre a atuação do movimento fundador da museologia como ciência interdisciplinar e seus desdobramentos temáticos:

Cette nouvelle approche de la muséologie trouve pour des années son ciseleur sous la plume d'Anna Gregorova: «La muséologie est une science qui examine le rapport spécifique de l'homme avec la réalité et consiste dans la collection et la conservation, consciente et systématique, et dans l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets inanimés, matériels, mobiles (surtout tridimensionnels) qui documentent le développement de la

nature et de la société» et «le musée est une institution qui applique et réalise le rapport spécifique homme-réalité.» (Gregorova, 1980: 20-21.) Les autres membres du comité comprennent très vite qu'un vrai tournant est pris et, à des nuances près, adoptent le même point de vue. Cette relation spécifique qui sous-tend la muséalisation du monde par l'homme est décrite par Waldisa Russio comme «fait muséal» ou par Friedrich Waidacher comme «muséalité» et se présente comme l'objet principal de l'étude de la muséologie: «Même les plus anciennes traces d'activités humaines nous permettent de présumer que nos ancêtres voulaient préserver des témoins matériels de leur monde et les transmettre à la postérité. [...]». (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2005, p. 140-141).

Outra contribuição fundamental de Waldisa foi sua participação como autora dos verbetes em língua portuguesa da terceira edição do *Dictionarium Museologicum*, publicação criada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Nessa edição a publicação ampliou seu escopo anterior incluindo novos idiomas como o espanhol e o português. O trabalho de pesquisa, análise, revisão e redação dos verbetes em língua portuguesa foi feito por Maria Teresa Gomes Ferreira, diretora dos Museus Gulbenkian de Lisboa, e Waldisa Rússio, convidadas pelos organizadores da publicação, István Éri e Béla Végh. Esse dicionário tinha como objetivo produzir um vocabulário controlado para a área de museologia em 17 línguas, incluindo o esperanto.

Nessa colaboração, Gomes Ferreira e Rússio estreitaram suas relações profissionais, que resultaram também na consultoria e acompanhamento de projetos educativos e de ação cultural nos Museus Gulbenkian submetidos à avaliação e experiência de Waldisa para ampliar seu caráter social e inclusivo. Durante gravação do depoimento de Maria Teresa Gomes Ferreira em dezembro de 2018 em sua residência em Lisboa para o repositório de memória oral do projeto “O legado teórico de Waldisa Rússio para a museologia internacional”, a atuação de Waldisa como consultora e colaboradora das ações sociais dos Museus Gulbenkian foi reconhecida, assim como a qualidade da pesquisa desenvolvida para a redação da versão em língua portuguesa dos verbetes do *Dictionarium Museologicum*.

Entre os anos de 1984 e 1987, período concomitante à produção, ao lançamento e à distribuição do *Dictionarium Museologicum*, Waldisa passa a empenhar esforços na interlocução com profissionais e teóricos das áreas de museologia e de preservação do patrimônio de países latino-americanos participando do movimento de criação do Comitê Regional do Icofom na América Latina. Nesse período ministra cursos e disciplinas específicas para profissionais de museus do Peru, Equador, Venezuela e México. Integra a comissão organizadora e científica do Simpósio Patrimonio y Política Cultural para el Siglo XXI com Antonio Augusto Arantes (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Brasil/Icomos, Unesco) e Néstor García Canclini (Universidad Autónoma Metropolitana no México) realizado pelo Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) do México. Nesse âmbito estabeleceu relações profissionais com teóricos da América Latina como Yani Herreman (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía – México), Marta Arjona (representante de Cuba na Convención sobre la Protección del Patrimonio

Mundial, Cultural e Natural/Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología – Cencrem), Felipe Lacouture (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía – México) e Nestor García Canclini (Universidad Autónoma Metropolitana de Mexico).

No Brasil, a partir de 1985, passa também a atuar como professora convidada em diversos cursos de especialização e extensão em instituições de ensino e órgãos públicos: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal de Goiás (UFG), Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais, Prefeitura de Ribeirão Preto e Secretaria de Cultura do Pará.

Em âmbito internacional colaborou com a formação de profissionais em cursos ministrados junto ao Ecomusée le Creusot Montceau Les Mines na França e aos Museus Gulbenkian em Lisboa (Portugal), instituições nas quais também auxiliou analisando e realizando assessoria de projetos educativos e de ação cultural, com pleno apoio de suas então diretoras Maria Teresa Gomes Ferreira (Museus Gulbenkian) e Mathilde Bellaigue (Ecomusée le Creusot Montceau Les Mines).

Os principais temas de seus cursos e disciplinas foram: museologia social, teoria museológica, administração de museus, museologia popular, preservação do patrimônio industrial, educação em museus, acesso aos museus e formação profissional.

Mesmo tendo uma agenda repleta de compromissos acadêmicos fora da cidade de São Paulo, continuou sua atuação, de forma intensa, na coordenação do Curso de Especialização em Museologia (FESPSP/Instituto de Museologia de São Paulo), na diretoria do Instituto de Museologia, na docência de disciplinas do curso, na orientação de dissertações de mestrado e outras atribuições inerentes a sua atuação docente. Os alunos do curso se beneficiaram das interlocuções nacionais e internacionais de Waldisa, podendo ter aulas teóricas e práticas com profissionais de grande relevância como Nise da Silveira, Maurício Segall, Mathilde Bellaigue, Vinos Sofka (presidente do Icofom e diretor do Museu Histórico de Estocolmo), Gael de Guichen (presidente do Iccrom e responsável pelas escavações e abertura ao público da Gruta de Lascaux e da Caverna de Altamira), sendo que na parceria estabelecida com o Iccrom obtinha anualmente o empréstimo de equipamentos de controle de luminosidade, umidade e agentes de deterioração de coleções de última geração, e formava agentes multiplicadores para supervisionar trabalhos técnicos dos alunos em museus de São Paulo e de outras cidades brasileiras.

Entre os resultados preliminares da pesquisa teórica e bibliográfica nos documentos do Fundo Waldisa Rússio, está sendo possível estabelecer uma listagem de conceitos originais criados por Rússio ao longo de sua trajetória e de novas tendências da área de museologia apresentados no universo cultural brasileiro com a devida contextualização e interpretação, considerando questões sociais e culturais do país. Esses conceitos têm sido debatidos com outros pesquisadores e estudantes em ações de intercâmbio acadêmico, aulas e publicações como as conferências e palestras ministradas em universidades parceiras¹ para que seja possível realizar uma análise

1 UniRio – Escola de Museologia, Rio de Janeiro, Brasil; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal; e Universidade do Porto, Porto, Portugal

imparcial e ampla de sua atuação na criação de novas teorias para a museologia em âmbito internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: NOVOS CONCEITOS DE RÚSSIO PARA A MUSEOLOGIA

Conforme afirmado no início deste texto, Waldisa Rússio foi uma das autoras responsáveis pela consolidação da museologia como disciplina científica interdisciplinar no movimento empreendido pelos membros do Icofom no período compreendido entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980. Além da conceituação de “fato museal” e de sua afirmação sobre ser ele o objeto de estudo da museologia em textos que apresentam reflexões sobre a relação dos visitantes nos museus e territórios culturais musealizados com o patrimônio cultural, Rússio desenvolveu outras reflexões em linhas de pensamento complementares e aproximou tendências da nova museologia e da museologia social para a realidade dos museus brasileiros, realizando assim uma espécie de antropofagia científica².

O fato museal permanece ainda como a principal contribuição da autora para a teoria museológica. O conceito apresentado inicialmente em artigos publicados pelo Icofom no *MuWoP* 2 e em algumas edições do *Icofom Study Series* passa a ser um objeto de estudo independente a partir de seu texto inédito “O objeto da museologia” do ano de 1983, redigido para ser publicado na terceira edição do *MuWoP – Museological Working Papers* do Comitê Internacional, mas que por circunstâncias diversas nunca chegou a ser lançado. O texto permaneceu guardado entre os documentos de trabalho da autora, em um caderno de estudos, sendo somente encontrado e analisado no início da presente pesquisa em 2018.

Nos anos seguintes Waldisa reapresenta o conceito de fato museal em trabalhos e palestras proferidas em contextos regionais no âmbito do movimento de preservação do patrimônio imaterial e museologia social no Brasil e no Simposio Patrimonio y Política Cultural para el Siglo XXI, no México, que reunia figuras de referência na área de países latino-americanos.

Os resultados da pesquisa relacionados à produção teórica de Rússio nos mostraram outros conceitos originais de sua autoria ou coautoria. São eles: “museologia popular”; “museologia como ciência interdisciplinar”; “museólogo como trabalhador social”; “acessibilidade em museus – adequações para inclusão de novos públicos”; “museologia participatória”. No entanto ainda estamos trabalhando na

2 Essa afirmação toma como referência o movimento modernista dos artistas e intelectuais brasileiros no início do século XX, que usava o termo “antropofagia” para se referir à apropriação das tendências estrangeiras na arte, na produção cultural e intelectual, para a realidade social de nosso país.

gênese de seu processo de criação e nos estudos para obra para que seja possível confirmar se se trata de criação ou colaboração.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Léa Blezer. *A tecitura de uma museologia paulista: tramas do ensino pós-graduado em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa Interunidades em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2017.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- CURY, Marília Xavier. Museologia – marcos referenciais. *Cadernos do Ceom*, v. 18, n. 21 – Museus: pesquisa, acervo, comunicação. Chapecó: UnoChapecó, 2008.
- CARVALHO, Luciana Menezes de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner – dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e museologia. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS UniRio | MAST*, v. 4, n. 2, 2011, p. 147-158.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2013.
- GOUVEIA, Inês. *Waldisa Rússio e a política no campo museológico*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast, Rio de Janeiro, 2018.
- INSTITUTO DE MUSEOLOGIA DE SÃO PAULO. *Jornal do Instituto de Museologia de São Paulo – Edição em Homenagem a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. São Paulo, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1991
- LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002. (Como Fazer v. 6).
- MUSEU DA INDÚSTRIA COMÉRCIO E TECNOLOGIA – Centro Social Mario França de Azevedo. *Percepção e criação*. São Paulo, 1980. Texto Waldisa Rússio Camargo Guarnieri.
- RÚSSIO, Waldisa. Interdisciplinarity in museology. *Museological Working Papers – MuWoP*, n. 2, 1981, p. 56-57.
- RÚSSIO, Waldisa. Methodology of museology and professional training. *Icofom Study Series – ISS 1*, 1983a, p. 114-125.
- RÚSSIO, Waldisa. La muséologie et la formation: une seule méthode. *Icofom Study Series – ISS 5*, 1983b, p. 32-39.

SARRAF, Viviane Panelli; BRUNO, Maria Cristina Oliveira de. Cultural heritage, participation and access. *Museum International* n. 257-260 – Museum Collections make Connections. Paris: Icom and Blackwell Publishing Ltd., 2015.

RÚSSIO, Waldisa. *Um Museu de Indústria em São Paulo*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980. 28p (Coleção Museu e Técnicas n. 6).

SARRAF, Viviane Panelli. Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, 2018, p. 304-324.

SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp, 2011

PERSEGUIÇÃO BUROCRÁTICA E PARANOIA NA MÚSICA DE CONCERTO DURANTE A DITADURA MILITAR

Daniilo Ávila

Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). No mestrado defendeu a dissertação *Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos (1937-1951)*.

danilo.avila@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3881-6043>

Uma versão deste texto, expandida e atenta às nuances de ideologia entre os atores, foi aprovada para a publicação na *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*.

Resumo . Se a censura na música popular tem como foco principal a letra das canções, na música de concerto a censura assume ares mais codificados, se envereda pela burocracia. A ideia deste texto é explorar o modo como se criou um temor na burocracia através de um relatório redigido por uma representante do DSIEC/MEC, o qual afirma: “a música de concerto sofria um processo crescente e avassalante de tutela e liderança comunista” (ABREU, 1969, p. 1). A articulação de figuras importantes desse campo obtém êxito no poder, e seu mando, construído por uma série de infiltrados, se estende até o alto escalão do judiciário. Em tempos de reavivamento da paranoia comunista, o documento esclarece quais são os seus métodos.

Palavras-chave . DSIEC/MEC; ditadura militar; paranoia comunista; burocracia

Uma dimensão moral e uma dimensão política conviveram na perseguição política e na censura praticadas no Brasil durante o período da ditadura militar. A música de concerto, no entanto, impunha alguns obstáculos para sua avaliação política e moral, uma vez que é complicado inferir um conteúdo supostamente amoral a partir de informações puramente musicais. Normalmente a prescrição se apoiava na dimensão lírica, teatral ou coreográfica para justificar alguma suposta impropriedade.

O clima de vigilância e de alerta gerado por essas posturas oficiais encontrava ressonância na sociedade. Para não cairmos na descrição abstrata, ou clichê, do todo-mundo-vigia-todo-mundo, vale a pena contar duas histórias. Em entrevista concedida em julho de 2019, em seu apartamento no Rio de Janeiro, o compositor Ricardo Tacuchian narrou o caso, ou o caso, da estreia de sua *Cantata dos mortos*, composta em 1965, mas apenas executada em 1975 em um teatro de Ouro Preto. Os dez anos de música entalada na garganta, segundo o compositor, se deram em razão de uma “autocensura”, responsabilidade de Ayres de Andrade, respeitado catedrático da Academia Brasileira de Música (ABM) e diretor da Sala Cecília Meireles entre 1966 e 1971. Na época (1967), Andrade vetou a peça para coro acompanhado do então jovem compositor carioca devido a menções à guerra e ao nazismo. “Não vai passar na censura”, foi o alerta que diz ter ouvido do respeitado acadêmico. A *Cantata* de Tacuchian é uma adaptação livre do poema “Balada dos mortos nos campos de concentração”, uma tentativa de descrição dos corpos de Auschwitz: “flácidos cadáveres”, “occos”, “desfibrados na pancada”, “húmus da terra”, “sorrisos de giocondas”, “ascetas siderados”, “necrosados”. A palavra “guerra” é mencionada apenas uma vez, a última palavra do poema. Não era um poema sobre fazer uma insurgência, liderar uma contrarrevolta, era um poema sobre as misérias da guerra, um lamento. Tacuchian acredita, hoje, que essa é a pior das censuras, denominando-a de “autocensura”, pois a obra nem chega a ser colocada à prova da burocracia militar, morta no nascedouro.

As razões de Ayres de Andrade não são o objeto desta reflexão, e não há qualquer interesse neste trabalho em levantar qualquer julgamento, sendo preciso ainda muita pesquisa documental para poder se afirmar qualquer coisa. Essa história interessa, sobretudo, pelo contraste com uma outra, dessa vez contada pelo compositor Edino Krieger, veterano de Tacuchian. Segundo o compositor de origem catarinense contou em entrevista para a pesquisa, também em julho de 2019, em 1969, quando já era experimentado no meio musical – suas primeiras composições datam de 1946 –, durante a organização do primeiro Festival Internacional de Música da Guanabara, houve um episódio que o intrigou, e achou que iria colocá-lo em encrenca. O então jovem compositor Aylton Escobar, hoje ocupante da mesma cadeira 25 que pertenceu a Ayres de Andrade na ABM, entregou a Krieger a peça, também para coro acompanhado, *Poemas do cárcere*, que, baseada em poemas de Ho Chi Min, estadista vietnamita durante o período comunista, narra, poema a poema, a trajetória de um preso em Tsing Si – como é recebido, quem os recebe, como vive os dias. Diante do mesmo impasse (“não vai passar na censura”), Krieger optou pela coragem: deixou o nome do estadista sem tradução (Nguyễn Sinh Cung) para não alertar a censura.

Devido aos casos com diversos colegas, já sabia como a censura agia e acreditou que aquela manobra os dobrasse. E dobrou. A peça foi apresentada no Festival sem qualquer corte. Escobar, por sua vez, apresentou um outro relato, não contrastante, no qual a sua peça, durante a apresentação, “deu o que falar”, inclusive foi conduzido a se explicar sobre a peça depois da apresentação. Aquela foi a única execução, seguida imediata e eternamente para a “escuridão das gavetas”, pois, de acordo com o compositor paulista radicado no Rio de Janeiro, a obra foi um sucesso, vencendo o Prêmio de Público do Festival, mas impedida de ser reproduzida e retida no Museu da Imagem e do Som – quando foi buscá-la, anos depois, haviam jogado fora (DEL POZZO, 2001, p. 57).

As duas peças foram censuradas de alguma maneira, uma no gérmen, a outra no primeiro broto. Difícil estabelecer qualquer comparação, o contraste é explícito, diz por si só, e mostra diferentes comportamentos em um Estado ditatorial de vigilância constante. Nessa vereda, percebe-se que a ingenuidade era uma boa via de imiscuir-se nas brechas da “segurança institucional”, colocar a música lá “como quem não quer nada”. Atenção, a censura recaiu, principalmente, sobre o conteúdo literário das peças, ambas para coro acompanhado, apresentadas por compositores de mesma idade, grupo e localidade – o que confirma a tese de que é difícil apoiar qualquer improcedência em dados puramente musicais. A diferença principal, no entanto, é o contraste entre os administradores na hora do impasse. Essas duas histórias mostram os efeitos da censura na música de concerto.

No âmbito da sociedade essas duas histórias nos dão uma pista sobre como agiam determinados atores, acuados por temerem o funcionamento da máquina colocada em campo pela ditadura, a “segurança institucional”. Mas como funcionavam esses mecanismos de Estado? Na burocracia estatal para a educação e cultura, relativamente ocupada pela classe musical, a perseguição política era adotada com certa frequência – como mostra o estudo de Rodrigo Patto Sá Motta – e condenava figuras relevantes. Um documento encontrado pela pesquisa no acervo digital do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro revela parte do problema ao iluminar um movimento específico desse aparato: a divisão de segurança institucional do MEC monitorava boa parcela dos compositores, intérpretes e críticos nacionais e fazia uma atuação sistemática de perseguição a uma personagem importante da política brasileira através de um diagnóstico de crescente avanço do comunismo na música (“erudita”, clássica ou como quer que seja) brasileira no final dos anos 1960.

O ofício de número 033/69, protocolado no dia 25 de setembro de 1969 na seção brasiliense da Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Educação e Cultura (DSIEC/MEC), é enviado, em segredo, ao chefe da Agência Central do Serviço Nacional de Inteligência (SNI). O documento se apresenta como um “Informe especial sobre a subversão da música, especialmente no Distrito Federal”. A expressão “Informe especial” é vaga o suficiente para não conseguirmos inferir nada. O documento é assinado pela representante da DSIEC, Anna Edy Hecker Abreu de Andrade. A ideia deste artigo, resultado da palestra apresentada no evento “Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo”, é analisar esse documento de modo

imane, isto é, procurar na descrição da trama que é concebida pela funcionária um modo de agir dos mecanismos de perseguição política da burocracia estatal, em específico o setor de segurança institucional do MEC (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 2).

Para o documento, “a música, no Brasil, sofre processo crescente e avassalante de tutela e liderança comunista” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 2). Se pensarmos nos acordos e consensos tácitos da historiografia sobre a música de concerto no Brasil, a cronologia histórica da música comunista no país defendida pela representante da DSIEC fará corar seus pares mais heterodoxos. Em meio a uma burocracia progressivamente militarizada havia, pelo menos, cinco anos em 1969, o documento evidencia uma apropriação do modo de organização do pensamento dos militares, que, trocando em miúdos, é sistemático e não abre uma brecha para dúvidas. Com esses elementos, a narrativa histórica é construída em torno de momentos históricos em tópicos e uma sucessão de líderes.

No primeiro tópico do documento, bastante breve, Mário de Andrade é apresentado como o “primeiro líder da música no Brasil, comandado e orientado pela União Soviética com a finalidade de fazer a penetração do comunismo no Brasil por intermédio da arte” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 2), mas ao falecer não deixou sucessor. Tendo ciência disso, a matriz comunista elaborou o Congresso de Praga, que exigiu o “chamamento do povo” através do folclore, instrumento fortuito na “tração das massas”.

No segundo tópico, o documento afirma que, pela sua liderança, a organização comunista de músicos no Brasil se solidifica e procura um novo substituto, “teleguiado pelas esquerdas para o Brasil”. Permaneceram irmanados Heitor e Arminda Villa-Lobos, “irmãos Mignone”, Lorenzo e Helena Fernandez, Camargo, Edoardo e Francesco Guarneri. Essa é a primeira geração de músicos comunistas tutelados no Brasil, praticamente todos os compositores enquadrados no que a musicologia e a historiografia denominaram, grosseiramente, como “modernismo nacionalista” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 2).

O pianista Arnaldo Estrela, visto como um candidato “inferior” pela delatora, “foi lançado como líder da música no Brasil” por um “golpe da União Soviética” nos pretendentes da época. Acontece que em 1940 Arnaldo Estrela ganhou o primeiro prêmio no Columbia Concerts (EUA) e, mesmo passados quase 20 anos, a autora do informe especificou que foi um prêmio “imerecido” e continha interesse político evidente, pois o pianista poderia ter utilizado o dinheiro dos países capitalistas para enviar às centrais comunistas, relatando inclusive a morte não explicada do verdadeiro merecedor do prêmio, Adolfo Tabacow (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 2-3). A morte não é imputada a ninguém diretamente, mas a construção textual leva a crer que tem mão de comunista ali.

O documento sugere que, uma vez que a segunda geração está consolidada, ela tem maior penetração nacional e internacional; o concertista também se alia com Luís Carlos Prestes – o qual frequenta sua casa – e, por fim, inicia-se uma vinculação interna à burocracia estatal da cultura com a gestão de Clóvis Salgado à frente do

MEC durante o mandato de Juscelino Kubistchek. Para reforçar a acusação, a relatora do documento aponta um compositor paulista como uma improvável razão da filiação ideológica: “foi nesse tempo que Camargo Guarnieri, dentro do MEC, promoveu edições de música e discos de compositores comunistas” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 3).

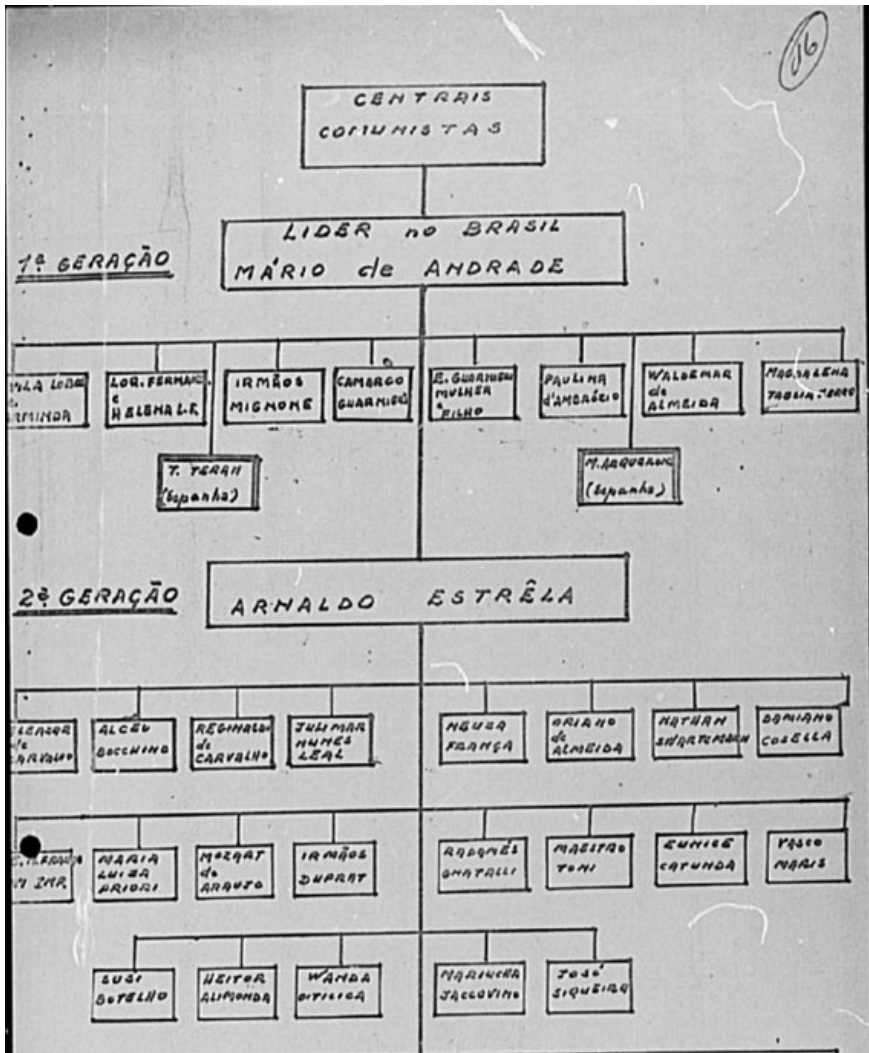


Figura 1 – As duas primeiras gerações de músicos comunistas liderados por Mário de Andrade. Fonte: Abreu de Andrade, SIAN/Arquivo Nacional, 1969

O tom de certeza do início começa a se dissipar para dar lugar a mediações de baixo teor empírico. Não há mais tópicos até o final do documento. A virada na

trama é de dar vertigem, pois a autora segue informando que, com a mudança da capital para Brasília em 1960, “sentiram [as centrais comunistas] a necessidade de um mentor que, por sua inteligência, cultura” e por suas relações de compadrio, encaminhasse a “penetração já iniciada”. Para tanto “foi encontrado o homem e se fez dele o Chefe da Casa Civil da Presidência: Victor Nunes Leal” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 4). Em 1969, Leal era ex-ministro do Superior Tribunal Federal (STF), exonerado pela ditadura através do Ato Institucional n. 5 (AI-5), sendo seu cargo extinto através do AI-6, e ex-chefe da Casa Civil durante a gestão de Clóvis Salgado à frente do MEC. O ministro, biograficamente reconhecido pelo acúmulo de cargos técnicos e de carreira que assumiu até chegar ao mais alto posto do Judiciário, é taxado no documento como o terceiro líder dessa geração de compositores, intérpretes e críticos

De acordo com o documento, segue-se daí um “rápido crescendo”, que o conectou a “prepostos estrategicamente colocados na Educação, na Política, na Justiça, no Legislativo, na Economia etc.” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 5-6). Essa posição privilegiada de Victor Nunes Leal garantiria a ele um poder não fiscalizado de apadrinhar funcionários em troca de interesses, a infiltração de comunistas em cargos estratégicos e o controle dos quadros de professores, jornalistas, políticos e instituições culturais para defenderem seus interesses.

A informante percebeu como uma ocupação de cargo estratégica o fato de Leal ter concedido a Neusa França, figura conhecida no meio musical brasileiro, a função de coordenadora chefe do Departamento de Música da Secretaria da Educação, pois essa ação a torna informante e ajuda a controlar os professores de música “em troca de empregos na Prefeitura”. Vale lembrar que são notórios tanto os poderes de articulação musical dos saraus de Neusa França entre os grupos do Distrito Federal, os quais Victor Nunes Leal deveria ter frequentado, quanto o seu empenho pedagógico autêntico, além de ser exímia concertista. Para manipular a Fundação Cultural e o Teatro Municipal de Brasília, supõe a depoente, Leal colocou Oswaldo França, marido de Neusa – fazendo questão de ressaltar, assim como quando descreve Estrela, que “por seus deméritos [como advogado] jamais alcançaria tal posição por seus próprios valores” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 3). Assim como na descrição dos prêmios de Estrela, baseia-se em uma opinião própria para atribuir valor a uma trajetória, a um prêmio ou a uma carreira, desqualificando-a arbitrariamente.

Junto com Ciro dos Anjos e Darci Ribeiro, Leal criou a Universidade de Brasília (UNB) e tornou-se o “mentor desejado” ao conseguir um “bem elevado posto de manobra no sistema educacional”. O “Informe especial” descreve em seguida uma “hábil colocação de seus liderados”, entre eles, Alceu Bocchino, diretor da orquestra do MEC, Oriano de Almeida, na Rádio do MEC, e Reginaldo de Carvalho, professor da UNB, “empregado para facilitar uma situação irregular surgida em Brasília”, pois “não possuem títulos, nem registro legal”. Sugere punição: ver processos, estabelecer sindicância, solicitar diplomas e escrutinar as licenças de “feição graciosa” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 3).

Cláudio Santoro e Nathan Schwartzmann são os dois principais indicados de Victor para atuarem na UNB. O primeiro, compositor, à época era chefe do departamento de música e da orquestra; o segundo, *spalla* da orquestra e professor. A propaganda dos concertos era “abundante [...] sempre atraindo numerosa assistência”. Com relação ao compositor, não se preocupou em detalhar sua trajetória, a sua ficha “é conhecida no SNI e Agências” (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 4). E de fato era. Santoro já havia tido inúmeras complicações devido a sua militância, inclusive chegou a perder uma viagem para os Estados Unidos inteiramente financiada (com bolsa) pela Guggenheim Foundation, em 1946. Por conta do macarthismo, acabou por ir a Paris estudar com Nádya Boulanger. Mudou-se para Brasília junto com a criação da cidade e tinha bom trânsito com a burocracia do governo Kubistchek, tendo auxiliado a criar a Orquestra da Rádio MEC em 1957.

Mesmo após o golpe militar, a destituição de Santoro do Departamento de Música e o seu respectivo desmonte, segundo o “Informe”, o avanço do esforço “comunizante” não cessa pelas mãos de Victor Nunes Leal e Nathan Schwartzmann, agora com a ajuda do professor de canto coral Miguel Arquerons. Esse novo integrante havia trabalhado como regente do Coral Paulistano, criado pelo líder da primeira geração, Mário de Andrade. Embora desfeita a orquestra da UNB, Nathan e outros continuam recebendo como professores e instrumentistas, situação que só acaba com a saída do próprio Miguel Arquerons por solicitação do ministro Tarso Dutra, que abriu inquérito em função de denúncias – tais como esta que estou descrevendo – recebidas, consolidando a oficial dissolução da Orquestra, findando com a “corrupção” na UNB.

Mesmo com todas essas medidas e essa história geracional, “o mau exemplo remanesce operante”, pois o Departamento segue com um corpo de professores sem currículo, os compositores Rinaldo Rossi, Emilio Terraza, Nicolau Krokon e Ernst Shurmann. Com cita o documento e finalizo a descrição:

Sem programa de trabalho, dispendiosos para a UNB e deseducando os jovens que tanto necessitam da música para a suprema canalização de sua vocacionalidade e ainda em um ambiente de ideologia de esquerda, aquele elenco de professores, em derradeira instância, desorienta a mocidade no campo cultural, mas colabora com a eficiência na ação global comunizante. (ABREU DE ANDRADE, 1969, p. 7).

Firma-se, portanto, a terceira geração de músicos através da “amplitude da ação” de Victor Nunes Leal. Portanto, está formado o quadro geracional de líderes comunistas na música no Brasil.

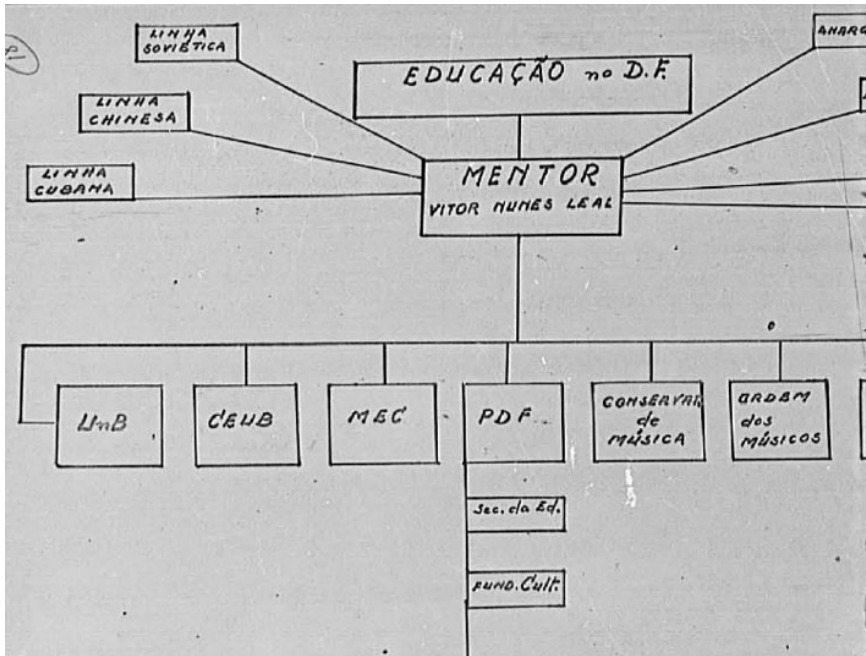


Figura 2 – Fluxograma com a rede de relações de poder supostamente estabelecida por Victor Nunes Leal nos postos educacionais de Brasília e no comunismo internacional. Fonte: Abreu de Andrade, SIAN/Arquivo Nacional, 1969

Geralmente elaborado estabelecendo correspondências diretas por meio de flechas, o objetivo desse tipo de “organograma” é associar por indução. Para além dos citados, é monitorada boa parcela da cena musical sinfônica brasileira: Damiano Cozzella, Eurico Nogueira França, Mozart de Araújo, “irmãos Duprat”, Radamés Gnattali, “Maestro Toni”, Eunice Catunda, Vasco Mariz (como quem tinha facilitado a entrada de Guarnieri no MEC e de grande prestígio no Departamento Cultural do Itamaraty), Heitor Alimonda, Wanda Oiticica, José Siqueira, Koellreutter, Kurt Lange, Fritz Yang, Klias, Edino Krieger, Ana Stella Schic, Belkiss Carneiro de Mendonça, “Karabichewsky”, Arthur Moreira Lima, Rinaldo Rossi, Emilio Terraza, Nicolau Krokon e Ernst Schurmann.

O objetivo do documento se apresenta claro em seus interesses mais paroquiais e imediatos: perseguição ideológica, corte de gastos e isolamento político, com foco na UNB. Por detrás de toda essa mirabolante história do comunismo musical no Brasil, o que se pede de medida prática imediata? A prisão ou exílio de Victor Nunes Leal, o desmonte dos técnicos ideologicamente alinhados com a esquerda das instituições da educação e a demissão dos quatro compositores que vieram dos Seminários da Bahia. Vale lembrar que esse documento já registra uma prática de denúncias corrente, pois a Orquestra da UNB foi desmontada, os professores Cláudio Santoro, Damiano Cozzella e Rogério Duprat foram demitidos, bem como Victor Nunes

Leal já tinha sido aposentado compulsoriamente pela ditadura. É de uma ironia sem tamanho perceber que exatamente esses “sem currículo” sejam os compositores que obtiveram destaque notável e figurem nas historiografias da música moderna e contemporânea. Prova de como a nossa experiência musical é uma construção interrompida.

A luta de Victor Nunes Leal contra o apadrinhamento, contra o clientelismo, contra o coronelismo não era vista com bons olhos pela ditadura. Seu estudo sobre o coronelismo já era um clássico, e sua atuação como ministro do STF era a de um defensor intransigente da representação política direta. Seu memorial de jurisprudência atesta o zelo para com os direitos individuais, a sua batalha entre 1964-1968 contra as arbitrariedades jurídicas do regime militar (ver Mandado de Segurança 18.973 em: ALMEIDA, 2006, p. 190), sempre a invocar a regra constitucional segundo a qual “todo poder emana do povo” para organizar e zelar pela legítima representação política. Isto é, escondido sob um véu de combate à corrupção nas instituições, eficácia da burocracia, auditoria fiscal republicana, inviabiliza-se um projeto político-musical pensado para a UNB no início dos anos 1960. As perseguições não estão desvinculadas de um cenário de austeridade tecnocrática. Se, como dito no início, é difícil distinguir uma dimensão amoral de informações puramente musicais ou, inclusive, do ensino da música, a burocracia possui uma linguagem cifrada, aliada à paranoia, que trata de construir propósitos próprios para a censura e a perseguição. Uma gramática política que herdamos e, como variações de um mesmo tema, é executada ainda hoje: combater com republicanismo farsesco o patrimonialismo de alguns, enquanto faz vigorar o seu próprio regime patrimonial. Assim a roda parece girar até hoje. Segundo o pesquisador Rodrigo Patto Sá Motta, que analisou diversos processos movidos contra funcionários das universidades pelo DSIEC do MEC, de fato, os processos eram movidos mais por intrigas locais e brigas pessoais intergrupos da burocracia e menos por motivações ideológicas explícitas – a ideologia cumpria uma função de pano de fundo, pois havia um ajuste fino, mas bastante improvisado, entre os argumentos do momento e a ideologia desejada.

PARANOIA: ESBOÇOS PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DA PERSEGUIÇÃO BUROCRÁTICA NA DITADURA MILITAR

Para especular acerca das questões que podem suscitar a trama construída pela espionagem, é preciso entender o que estamos chamando de paranoia, com a intenção de tirar esse conceito da sua concepção comum, é preciso estabelecer uma caracterização. No caso aludido, não estamos falando de um paranoico clinicamente diagnosticado, trata-se de um *estilo paranoico* capaz de ser percebido na narrativa construída pelo “Informe”. A interpretação paranoica da história é excessivamente

personalista: eventos decisivos não são tomados como partes de uma sucessão de variáveis da história, mas como consequências da vontade de um líder. O filósofo Theodor Adorno vê a paranoia próxima do processo de acumulação de conhecimento que chamou de *semiformação*, ou “semicultura”, isto é, “em seu modo, recorre estereotipadamente à fórmula que lhe convém melhor em cada caso, ora para justificar a desgraça acontecida, ora pra profetizar a catástrofe disfarçada, às vezes, de regeneração” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 183). O estilo paranoico tem toda a informação da qual ele precisa. As evidências são fabricadas ao sabor dos conflitos e como estratégias para eliminar seu adversário. Quem adere a esse estilo não é receptor, pelo contrário, ele é quem transmite.

Quem nos mostra todas essas características é o ensaísta norte-americano Richard Hofstadter, no seu ensaio *The paranoid style in American politics* em 1964, ano do golpe militar no Brasil. Contingencialmente, a paranoia da época em que o ensaio foi escrito também era comunista. Pintava-se um “Red Roosevelt”, e toda a política econômica voltada para o bem-estar social – o que acarreta um relativo inchaço da máquina estatal e da burocracia – era “responsabilizada” por ter aberto as portas para o comunismo. Um exemplo emblemático, ponto alto do ensaio, está no grupo de arizonenses que, depois do Senado aprovar um aumento da taxa para o comércio de armamentos devido à morte do presidente Kennedy, pegaram suas caminhonetes e, protestando, foram até Washington para falar com o senador proponente. Para esse grupo, essa era claramente uma estratégia de “um poder subversivo para nos fazer parte de um governo socialista global”, pois “criaria o caos” entre nossos aliados e ajudaria “nossos inimigos” a congregar poder (HOFSTADTER, 1996, p.5).

O estilo paranoico recorre a diversos lugares-comuns, como os presentes na narrativa de Anna Edy Hecker Abreu de Andrade, por exemplo, o fato de ter um inimigo que está sempre na iminência do ataque, contra o qual perdemos tempo se não nos preparamos para lutar, visto que: controla a mídia; direciona notícias falsas; possui fundos financeiros ilimitados; tem segredos para exercer grande influência sobre pessoas sem instrução, bem como se ramifica na administração da educação e da cultura. Adorno, tentando adaptar uma resposta freudiana ao problema, aposta em uma definição que parece acertada para a nossa caracterização, a de *pseudoconservadores*: os pseudoconservadores só aparentemente aceitam o conservadorismo, mas, na verdade, inconscientemente, querem subvertê-lo.

Adorno e Hofstadter convergem na discussão conceitual, ambos bastante respaldados por pesquisas empíricas e históricas sobre o anti-intelectualismo e a personalidade autoritária crescente na mais antiga democracia do mundo durante os anos 1950 e 1960. O conceito de pseudoconservador é ponto de partida para o ensaísta americano devido a uma formulação que também pode nos ser útil tanto para demonstrar o estilo paranoico, como para descrever a construção da trama burocrática de Anna Hecker Abreu de Andrade: “O pseudoconservador é uma pessoa que, em nome da manutenção dos valores e das instituições americanas, defendendo-as contra perigos mais ou menos fictícios, consciente ou inconscientemente, objetiva a destruição de ambas” (ADORNO, 1983, p. 657-658). Percebendo ou não, defendendo os valores

mais nobres, documentos como o trabalhado nesta pesquisa apontam para obstáculos à institucionalização da música de concerto, ainda nesse momento carente de profissionalização. Esse pensamento pseudoconservador tem aspectos de uma revolta, um revanchismo contra os anos do trabalhismo.

Alguns elementos unem o pseudoconservadorismo e o estilo paranoico: problemas com a burocracia técnica e a “política tradicional”, qualquer limite institucional e político sendo visto como autoritário e impeditivo da individualidade. Para ambos, a iniciativa privada tem sempre mais efetividade e justiça, lutam sobretudo por um mando não fiscalizado. Hofstadter (1996, p. 29), procurando as raízes do estilo paranoico desde a fundação da democracia americana, detecta uma constante: esse estilo aparece em momentos de polarização, nos quais uma parcela representativa da população ficou longe do poder por muito tempo por interesses que são inegociáveis. Longe do processo decisório, população e políticos alinhados veem o poder instituído como algo sinistro, onipotente e malicioso. Não raro, recaem em um complexo de “usurpação” e propõem uma retomada do que é seu por natureza. No entanto, cabe ressaltar que o estilo paranoico, tal como aludido por Hofstadter, não é exclusividade de um país, de um posicionamento político, de um período histórico determinado. Caso contrário, caminha-se em direção ao cadafalso segundo o qual o paranoico é sempre o outro.

REFERÊNCIAS

- ABREU DE ANDRADE, Anna Edy Hecker. Atividades subversivas na música brasileira. Ofício n. 033/69. Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Educação e Cultura (DSIEC/MEC). SIAN/Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1817831&v_aba=1>. Acesso em: 15 set. 2018.
- ADORNO, Theodor W. et al. *The authoritarian personality*. New York: Norton, 1983.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985
- ALMEIDA, Fernando Dias Menezes de. *Memória jurisprudencial*: Ministro Victor Nunes. Brasília: Supremo Tribunal Federal, 2006. (Série memória jurisprudencial).
- DEL POZZO, Maria Helena Maillat. *Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar*. Dissertação (Mestrado em Artes - Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- HOFSTADTER, Richard. *The paranoid style in American politics*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ENTREVISTAS

KRIEGER, Edino. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, julho de 2019.

TACUCHIAN, Ricardo. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, julho de 2019.

LITERATURA E ENGAJAMENTO NAS CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE E CARLOS LACERDA

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é pesquisador de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
rodrigorjrn@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9862-5556>

Artigo financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, responsável por subvencionar o projeto de pesquisa “Entre letras e lutas: edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda” (Processo Fapesp n. 2016/18804-7).

Resumo . Vivemos em tempos de homens partidos, como no poema drummondiano, em que testemunhamos e vivenciamos o acirramento do debate na esfera pública em qualquer tentativa de posicionamento político-ideológico, como se caminhássemos sob dorsos de feras indomáveis, a um passo da fuga ou do fim. Na correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda, dois importantes personagens do cenário intelectual e cultural brasileiro do século XX, acompanhamos inquietações semelhantes atravessando o diálogo epistolar entre o escritor paulista e o jornalista carioca entre 1933 e 1945. As discussões em torno do papel do artista e da literatura em tempos sombrios são trazidas pelo jovem Lacerda em um tom de enfrentamento que, ao mesmo tempo que provoca ressentimentos, mobiliza o escritor Mário de Andrade a uma profunda revisão das dimensões estéticas e políticas de seu projeto literário, mas que ainda dialogam com questões decisivas dos dias atuais.

Palavras-chave . Mário de Andrade; Carlos Lacerda; cartas; engajamento

Nome de Carlos Lacerda, quando mencionado, é geralmente associado ao político de intensa verve oratória e de implacável atuação em diversos momentos decisivos da história do Brasil. Como todo influente e combativo homem público, colecionou admiradores e desafetos. Nada disso o ludibriou ou abateu. Lacerda tinha a ferocidade retórica do político engajado até a medula nas questões cruciais do país, mas também desenvolveu uma paciente e esmerada lucidez analítica devido à sua estreita relação com a literatura, seja como escritor, editor, dramaturgo, ensaísta, seja como leitor erudito. A polivalência intelectual de Lacerda aproxima-o, assim, de Mário de Andrade, sempre atento e receptivo aos moços de intenso potencial criativo. Mário, então, manifesta interesse em debater criticamente com o jovem escritor carioca, dando início a um franco e irrequieto diálogo epistolar, que se estende até a morte do escritor paulista, em fevereiro de 1945.

Quase todas as cartas enviadas por Carlos Lacerda foram escritas no Rio de Janeiro, cidade onde viveu e atuou ativamente até o fim da vida. Apenas três surgiram em locais diferentes, uma delas em sua cidade natal, Vassouras, no interior do estado fluminense, uma, em Uberaba, Minas Gerais, e outra, em São Paulo, durante o curto período em que Lacerda lá se “exilou”. Também podemos notar que a maioria dos manuscritos foram compostos à máquina e, em cinco cartas, ele fez uso integral de uma caneta. A presença de timbre em muitas delas pode indicar uma vida em permanente atividade profissional. No entanto, quando há a combinação, em um mesmo papel, quase sem método algum, de mais de um modo de registro da mensagem, ou seja, os tipos da máquina de escrever com emendas, pós-escritos, desenhos e rabiscos diversos feitos com caneta ou lápis, evidencia-se uma relação de confiança e de proximidade entre os missivistas, destituída de formalidades, mas não necessariamente de encenações, condição indissociável da escrita epistolar. Para Nora Esperanza Bouvet (2006, p. 56), a correspondência é uma “forma de comunicação mista”, “híbrida ou bastarda”, em que a vida se instaura e, ao mesmo tempo, se desvanece quando se transfigura em letra, sujeito escrito e da escrita.

Os dois primeiros anos de contato do jovem Carlos Lacerda (1914-1977) com Mário de Andrade (1893-1945) são os mais intensos no envio de cartas. É provável que o volume de respostas de Mário seja praticamente o mesmo nesse período, contudo, não há como aferir com precisão esse número devido ao extravio das cartas do autor de *Macunaíma*. O rareamento de cartas no final dos anos 1930 e durante os anos 1940, até a morte do escritor paulista, se dá por diversos fatores, tais como: a ocorrência de encontros pessoais entre eles, como sugerido em algumas cartas; a mudança de Mário para o Rio de Janeiro, no final dos anos 1930, e de Lacerda para São Paulo, no início dos anos 1940, permitindo que se reunissem mais vezes; a dedicação intensa e progressiva de Carlos Lacerda à atividade jornalística e os imbrólios ocasionados por suas dissensões políticas e intelectuais com amigos e desafetos.

A aproximação promovida pela admiração intelectual e, aos poucos, também afetiva, transformou aquele intercâmbio cultural não apenas em uma influência em sua formação como escritor, mas também em uma sincera amizade. Anos mais tarde, Lacerda assim descreveria o poeta paulista:

O Mário em questão, que era Mário Raul, foi crítico de arte sem nunca ver museus, nenhuns fora do Brasil, musicólogo sem quase fazer música; mas foi sobretudo um poeta. No *harmonium* que tinha no seu gabinete, na casa paulista da Rua Lopes Chaves, improvisei, certa noite, músicas que me pareceram belas – com o que certamente não concordaram os vizinhos. Das páginas de *Macunaíma* há de sair um dia a definição do brasileiro, euclidiano (da Cunha) sem saber que o fosse, milagre trópico-racial, “misto de celta, tapuio e grego” [...]. (LACERDA, 1972, p. 173).

A partir dessa relação *trópico-poética* em tempos de agitação política e poucos milagres, trago aqui algumas das principais discussões presentes nas cartas enviadas por Carlos Lacerda a Mário, especialmente durante o período de maior troca de mensagens, em que acompanhamos também a aproximação do missivista de seu destinatário, abandonando a formalidade e, por vezes, até mesmo a cordialidade natural dos contatos iniciais de uma correspondência. Na carta de 13 de junho de 1933, o jovem editor e jornalista Carlos Lacerda, de 19 anos, escreve ao escritor e líder do movimento modernista, Mário de Andrade, com a vênua e a admiração de quem conhece a importância do seu interlocutor. Em carta anterior, postada em maio de 1933, a formalidade do primeiro contato o faz escrever em nome da instituição que representava, a Casa do Estudante do Brasil; ou seja, a impessoalidade conferida a um remetente, em nome de pessoa jurídica, apresenta o tom profissional e respeitoso necessário para a solicitação de uma lista de livros fundamentais da literatura brasileira, além de considerar a importância do destinatário. Apesar do recebimento tardio da resposta de Mário ao inquérito, Lacerda não se indispõe. Aproveita a ocasião para fazer outro convite, para que Mário apresente uma conferência no Rio. Mário, então, apresentou “A dona ausente”, realizada na Casa do Estudante do Brasil, em 5 de outubro de 1933¹.

Um tema presente em quase todas as cartas de Lacerda a Mário é a política, especialmente como campo de tensão em que se inserem a criação literária e o papel do intelectual público. Ainda nos primeiros anos de contato com Mário de Andrade, Carlos Lacerda expõe os conflitos dos intelectuais em face de condições adversas que o país e o mundo atravessavam, revirando do avesso inquietações do próprio Mário, que foram se adensando com o passar do tempo. Em *Mário de Andrade: exílio no Rio*, Moacir Werneck de Castro descreve a importância da aproximação de Mário dos “rapazes da *Revista Acadêmica*”, em referência ao periódico fundado por Murilo

1 A conferência foi apresentada também em São Paulo, no final dos anos 1930, e era a base de um ensaio inacabado sobre a expressão do amor e a ausência da figura da mulher na poesia oral luso-brasileira, intitulado “O sequestro da dona ausente”. No Fundo Mário de Andrade, do Arquivo do IEB, está a caixa com os manuscritos, contendo 250 fichas com anotações e esboços para a conferência. Na primeira ficha, depois de “Início”, Mário escreveu como título, a lápis, “Dona Ausente”. Há um envelope com inscrição a lápis feita por MA: “Dona Ausente / Documentação / utilizada na / conferência”. No mesmo lado, à caneta: “Sequestro / Documentação usada na conferência”. Na frente do envelope, assinatura à caneta (provavelmente a mesma da segunda inscrição): “Andrade / Mário de Andrade”. O estudo e o percurso genético do ensaio foram pesquisados por Ricardo Souza de Carvalho (2001) em sua dissertação de mestrado Edição genética de O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade, sob orientação da prof.^a dr.^a Telê Ancona Lopez.

Miranda como órgão dos estudantes da Faculdade Nacional de Direito, da então Universidade do Rio de Janeiro. A revista contava com jovens como ele, Moacir, Murilo, Lúcio Rangel e Carlos Lacerda:

Era um jogo recíproco de influências, em que se expressava, da parte dele, a carência de certas experiências, entre as quais a da prática política; e da parte dos moços, uma atitude de admiração respeitosa, porém não destituída de crítica, o desejo de assimilar o seu caudal de conhecimentos de literatura, estética, etnografia, música, enfim, as múltiplas vivências que o novo amigo lhes punha ao alcance. (CASTRO, 2016, p. 63).

Em 15 de julho de 1933, ainda negociando detalhes sobre a conferência de Mário, Lacerda questiona: “Como vão os integralismos daí? Os daqui vão se dissolvendo em ridículo”. A flexão plural para se referir ao movimento integralista tanto carrega o tom de puxar conversa quanto revela a atenção do jovem com as várias frentes de atuação do integralismo no Brasil e a sua ascensão. E também é reveladora das tensões, na escrita epistolar, entre o diagnóstico das circunstâncias políticas e a projeção das expectativas do analista, pois a Ação Integralista Brasileira (AIB), naquele momento, vivia um momento de avanço e adesão de novos membros no Rio de Janeiro.

O pretexto da carta para inserir, aos poucos, temas relacionados ao cenário político nacional, assim, torna-se também estratégia do jovem missivista para estreitar relações com Mário de Andrade e, como resultante das encenações do sujeito epistolar, ampliar as discussões nas cartas subsequentes, como em 30 de agosto de 1933, em que Lacerda faz uma breve análise das consequências da Revolução Constitucionalista de 1932:

Confesso que fui contra S. Paulo, durante a revolução, porque vi naquilo tudo, no fundo, uma série de explosões de hegemonias feridas, depois de muito tempo vitoriosas. Mas fui contra sem ser a favor do lado de cá. Fui contra porque temia que a crosta da plutocracia, que sempre teve aí o seu núcleo principal, pudesse virar de novo contra a gente e atrasar mais as coisas que devem vir. Mas também receava a vitória dos tenentes, porque via nisso, isto é, na vitória deles, a certeza de que eles, fortalecidos com essa vitória, iriam definitivamente e descaradamente para a direita, tal como se deu, com essa marcha aberta para um fascismozinho tropical, com João Alberto na frente e Plínio Salgado na rabada. É uma dessas situações angustiosas, que definem, sozinhas, a confusão brasileira.

A maneira com que o missivista expõe a suposta indeterminação de seu posicionamento revela o olhar agudo e atento aos matizes e contradições dos eventos políticos de seu tempo. É interessante notar ainda a forma como a dimensão política impregna a concepção de literatura de Carlos Lacerda, que questiona os problemas envolvidos na produção e criação artísticas de seu tempo:

O que não escrevo, e por que não escrevo, é a laranjada com sifão que se está fazendo em matéria de literatura, em matéria de crítica, em matéria de sociologia, em matéria de tudo no Brasil. A impossibilidade de sistematizar é um freio que me proíbe de escrever, e não só me diverte como

me assusta ver a facilidade com que prescindem de qualquer formação sistemática os engraçadíssimos senhores que fazem literatura interessada, sociologia interesseira e poesia estéril e farfalluda, neste momento, no Brasil e alhures, menos alhures do que aqui.

Não se pode perder de vista a importância da atividade editorial na formação de Carlos Lacerda, pois o contato com a produção de seus pares, aliado à sua inclinação criativa, foi fundamental para o amadurecimento de seu conceito de arte e de criação artística. Com isso, o diálogo com Mário de Andrade contribuiu tanto para a formação do missivista carioca quanto para a reconfiguração da postura do escritor paulista em face dos conturbados momentos políticos que o Brasil e o mundo viviam naquele período.

Em relação às cartas de Mário a Lacerda, todas as disponíveis foram escritas depois do retorno do autor de *Macunaíma* para São Paulo, passado o período “exilado” no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941; ou seja, temos o escritor em uma de suas fases mais difíceis, vivenciando conflitos dolorosos, aliviado com o retorno a casa depois de uma frustrada tentativa de se adequar à vida na então capital federal, às voltas com a revisão do movimento modernista, apresentada em sua famosa conferência em 1942, mas também com projetos que levava adiante, novos e antigos, mais amadurecido e consciente, não sem algum amargor, dos rumos que a sua trajetória intelectual e da sua geração tomou naquele período turbulento na história do nosso país.

Embora Mário admita a Carlos Lacerda, em 15 de março de 1941, escrever “cartas enormes”, apenas três do conjunto remanescente são realmente extensas. Portanto, trarei aqui algumas delas, de modo que possamos compreender alguns aspectos da relação entre os dois missivistas, que já se encontrava, a essa altura, muito mais próxima e consolidada. A carta citada no início deste parágrafo faz parte dos documentos mantidos pelo Fundo Carlos Lacerda, no Setor de Obras Raras da Universidade de Brasília (UnB), e foi publicada em *Minhas cartas e as dos outros* (LACERDA, 2005), organizado por Túlio Vieira da Costa.

É apreciável a reunião da correspondência feita por Costa, mas, no que tange às cartas de Mário de Andrade, pelo menos, há diversos problemas no estabelecimento do texto, como repetições inexistentes de trechos no original e erros de transcrição. Quanto à anotação, os critérios adotados não contribuem satisfatoriamente para o resgate do contexto em que as cartas foram escritas, portanto, além de serem econômicas (o que não constitui, necessariamente, um problema), as notas não fazem a “escolta” do texto para o leitor contemporâneo (BECKER, 2013, p. 147).

Para Mário, Lacerda é alguém de “[e]spírito turvo, nebuloso, incerto, interrogativo como o de qualquer pessoa ‘séria’, honestamente humana deste nosso tempo”, como expressa na carta de 15 de março de 1941. Em resposta às indagações em torno da criação artística feitas pelo jornalista carioca, Mário de Andrade reflete sobre a importância da arte e a forma indissociável como está ligada à condição humana, tão essencial quanto o trabalho, os prazeres ou mesmo o funcionamento fisiológico do corpo para a manutenção da vida:

Que você trabalhe num empreguinho qualquer, que se interamericanize à beça, está muito bem. Mas o apenas exercício oratório dos bares não pode satisfazer a você, não satisfaz você. Então vem a arte.

E o mal nem é você tomar como padrão Shakespeare ou Camões: o mal é esta ambição “orgulhosa e feroz” de querer ficar Shakespeare e Camões somados. Quando a arte é simplesmente humana, um direito, um exercício de nós mesmos. Não importa a pequenez da nossa arte e que os outros fiquem sendo os Camões, não deixo de respirar só porque não tenho a tromba de elefante. Respirar é uma necessidade pra mim como o exercício quotidiano da arte. É uma harmonia do ser.

A concepção de arte de Mário de Andrade, na carta a Carlos Lacerda, parece conservar sua postura, desde os anos 1920, de buscar essa harmonia entre a vida e a criação artística, no entanto, essa concepção se mostra mais madura quanto aos fins e aos meios da arte e seu lugar na sociedade, o que não significa o alcance de certezas ou plenas verdades. Em sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte que ministrou, em 1938, na então Universidade do Distrito Federal (atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro –UERJ), Mário já defendia esse valor da arte na vida do ser humano como necessidade premente: “Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida [...]. Só então o individuo retornará ao humano” (ANDRADE, 2012, p. 37).

Nessa mesma carta, Mário explicita a importância do retorno a São Paulo para que se sentisse bem consigo mesmo e, conseqüentemente, com os amigos: “Daqui eu gosto mais de você [...] porque gosto dentro de minha harmonia, dentro de minhas coisas, meu lar”. E anuncia a retomada de projetos e o trabalho no então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), ou seja, há um reencontro consigo que lhe estava faltando na estadia carioca, embora não renegue o afeto que tem pela cidade, “aquele longing, aquela sehensucht carioca, que é gostoso sentir pra matar depois” (apud LACERDA, 2005, p. 66).

As cartas seguintes, de 28 de maio e de 26 de junho de 1942, não foram enviadas a Carlos Lacerda. Foram localizadas durante levantamento de documentos referentes aos dois missivistas no Arquivo do IEB. Por meio da reconstituição cronológica do diálogo arquivístico-epistolar, foi possível atestar o não envio dessas duas missivas. A carta de junho (Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-C-CAL260) é ensejada pelo nascimento do segundo filho de Carlos Lacerda, Sebastião, mas o autor aproveita para fazer uma breve discussão sobre o papel da mulher em tempos de guerra e expressa o desejo de um “mundo nítido” para o recém-nascido, talvez manifestando uma disposição íntima, um conflito do desencantamento que atravessava com uma necessidade premente de alguma esperança.

Quanto à carta de maio (Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-C-CAL259), fica um pouco mais evidente a razão do não envio. Mário comenta um artigo de Carlos Lacerda sobre a sua produção poética intitulado “Sinceridade e poesia: Waldo Frank, Orson Welles, o pan-americanismo, a BBC, a guerra e a paz”, publicado na *Revista Acadêmica* em maio de 1942. O articulista inicia o texto relatando ter escutado a leitura de poemas de Mário de Andrade quando

acompanhava um programa de rádio da BBC. De acordo com o *script* mantido pelo BBC Written Archive Centre, em Londres, a leitura foi ao ar nos dias 8 e 9 de abril de 1942. Patrícia Campo apresentou poemas de Mário de Andrade e Gonçalves Dias, que, segundo a locutora, apesar dos “estilos diversos”, “expressam [...] os sentimentos sempre os mesmos dos homens ante o mundo”. Não era o que Lacerda esperava da rádio londrina, apesar de apreciar a poesia do autor de *Remate de males*. Em tempos de hitlerismo, de horror e guerra, não era o que precisava escutar.

A exigência de posicionamento em face da realidade social, apontada por Lacerda em sua crítica, constitui o seu conceito de “sinceridade” e de “verdade” em relação à poesia de Mário. Para o crítico, o poeta renega a si mesmo quando a sua poesia e a sua posição na sociedade não confluem. Apesar de salientar as qualidades presentes nos versos de Mário, como o sentimento e a força, para Lacerda, figura neles “o homem que sabemos tão contraditório em suas hesitações diante dos compromissos sociais, das convenções da amizade e até de uma safadeza feita de timidez e de resíduos ‘não-me-impertista’, mas nem por isso menos humana” (LACERDA, 1942).

Mário revela profunda mágoa com o artigo de Lacerda, apesar de admirar as qualidades do crítico. A repetição da palavra “safadeza” ao longo da carta expressa não apenas a perturbação do predicado atribuído, mas também uma profunda inquietação com os conflitos em seu posicionamento político apontados pelo amigo, haja vista que não era tema recente no diálogo entre os dois:

Eu me lembro, não sei se você lembra, uma das primeiras cartas minhas, talvez a primeira de já entradas no terreno da camaradagem, carta inesquecível pelo custo que me deu de confessar lealmente a você que eu não poderia corresponder às esperanças e exigências de você, moço de outra idade e ideias e confessava ser um indivíduo que não tinha certeza, que acreditava em Deus, que por mais próximo de você em conclusões simplesmente humanas, estava inexoravelmente separado de você em possíveis conclusões políticas. (apud NEVES, 2017, p. 268).

Alguns anos depois, o artigo de Lacerda e a perturbação de Mário, que fez com que não enviasse a carta, mas conservasse o que ela provocou, talvez tenham contribuído para a releitura da sua posição como escritor. A carta de 5 de abril de 1944 é representativa disso. Ela é definida por Mário como um “ensaio de interpretação da coisa”, em referência ao seu poema “O carro da miséria”, dedicado a Carlos Lacerda. À maneira da *Filosofia da composição*³, em que o poeta e ensaísta norte-americano Edgar Allan Poe dissecou um de seus poemas mais conhecidos, “O corvo”, a “carta-ensaio” de Mário de Andrade discute o processo criativo do poema, posteriormente dedicado a Carlos Lacerda, a partir das datas de sua concepção, traçando, ao mesmo tempo, seu percurso genético: 24 de dezembro de 1930, 11 de outubro de 1932 e 26

2 Seção “Poetry Reading”, Patrícia Campo. Recorded 1/A 617. BBC Written Archive Centre.

3 Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 30), em “Epistolografia e crítica genética”, a esse respeito faz uma ressalva: “Contudo, o contar-se do escritor modernista, embora sempre minucioso, difere substancialmente do texto elaborado pelo autor de ‘O corvo’, que afirma a expressão de autodomínio e da precisão milimétrica nas escolhas de imagens e de palavras. Mário, contrariamente, assume a impossibilidade de abarcar todos os níveis de conhecimento do arte-fazer que se encontra inelutavelmente mergulhado nos turvos escaninhos da psique”.

de dezembro de 1943. A última data, segundo o missivista, não é propriamente de “criação”, mas de releitura, depuração, lapidação, ou seja, de substituição de algumas palavras e versos, embora possamos considerar essa etapa como integrante do processo criativo. As datas em que grande parte do poema, efetivamente, “surgiu” são após duas revoluções decisivas no cenário político nacional, a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932.

Mário destaca os episódios históricos e as ressonâncias que tiveram na sua vida e na de sua família, mas a percepção do poema, das questões que ele punha em xeque, se deu um pouco mais tarde, levando-o a uma sincera autocrítica em torno da sua classe social e dos seus conflitos com suas disposições político-ideológicas, “assunto psicológico” do poema, que “é a luta do burguês gostoso, satisfeito das suas regalias, filho-da-putamente encastado nas prerrogativas da sua classe, a luta do burguês pra abandonar todos os seus preconceitos e prazeres em proveito de um ideal mais perfeito” (ANDRADE, 1968, p. 88).

O canto XVI do poema evidencia, de certo modo, essa questão:

[...]
Não foram esses heróis revolucionários
Que ficaram heróis revolucionários
Martirizados pelo encalhe do café
Não foram esses heróis vestidos de farda e farsa
Capazes de vencer na luta pizzico-física
Crentes ainda de corage e covardage
Que fizeram vosso dia

[...].
(ANDRADE, 2013, p. 517).

Ele não acredita que “ninguém possa superar a marca da sua classe de toda a sua vida”, superação não no sentido de uma ação da vontade pela consciência, e sim de mudança das condições externas em que se insere o sujeito.

A compreensão do poema é a compreensão dos limites do poeta como intelectual inserido em determinada classe. Além disso, é também a consciência de uma necessária transformação que sua posição alcançaria, ou seja, de não apenas reconhecer em um “socialismo comunístico” “a mais próxima forma social do homem”, mas também a importância de sua participação combatente, “[m]esmo errando, mesmo dando por paus e pedras, mesmo... cinquentão e desajeitado, mesmo com as minhas paupérrimas possibilidades” (ANDRADE, 1968, p. 92). Essas condições, se, por um lado, podem engendrar os mesmos mecanismos de exploração, podem também, “paridas” pela consciência de classe, levar a um novo horizonte:

Miséria pare vassalo
Pare galão pare crime
Pare Ogum pare xerém:
Pois então há-de parir
Nossa exatidão também.
(ANDRADE, 2013, p. 519).

A poesia, a literatura, a miséria, a política e a guerra nas cartas de Mário de Andrade e Carlos Lacerda não são apenas temas que atravessam o diálogo dos dois missivistas, mas categorias em que se inscrevem a trajetória e a formação de cada um, com seus desvios, dissensos e tentativas, ainda que, às vezes, frustradas, de alguma conciliação. Apesar de não contarmos, infelizmente, com parte expressiva de um dos lados da conversa, devido ao extravio das cartas de Mário a Lacerda nos anos 1930, as ressonâncias desse diálogo se refletem em sua obra, como o caso de “O carro da miséria”. A influência em Lacerda não foi menor, tanto em sua literatura quanto em sua atuação política. Assim como toda criação artística é, de certa maneira, autobiográfica, toda carta reverbera as vozes, as expectativas, as hesitações e as ações dos correspondentes envolvidos no diálogo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Ed. prep. por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, [1968].
- _____. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Poesias completas*. Edição estabelecida, preparada e anotada por Tatiana Longo Figueiredo e Telé Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 2 v.
- BECKER, Colette. O discurso da escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola). *Revista Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 144-156.
- BOUVET, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Edeuba, 2006.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LACERDA, Carlos. Sinceridade e poesia: Waldo Frank, Orson Welles, o pan-americanismo, a BBC, a guerra e a paz. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 60, maio 1942.
- _____. *O cão negro: crônicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.
- _____. *Minhas cartas e as dos outros*. Org. Túlio Vieira da Costa. Brasília; Belo Horizonte: Editora UnB: Fundamar, 2005. 2 v.

MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015>.

NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro. “já não será demais o que vai aqui dentro!”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 67, p. 263-269, ago. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137582/133208>>.

A BRASILIDADE NA SAÚDE: CIÊNCIAS E TERAPÊUTICAS ESPIRITUAIS – CONTROVÉRSIAS E AFINIDADES

Tania Cristina de Oliveira Valente

Pós-doutora pelo Departamento de Psicologia Médica e Psiquiatria da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e professora associada II do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (ISC/UniRio).
valenteunirio@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5735-5983>

Resumo . Rezadeiras, pajés, médiuns, santos, entre outros, sempre povoaram o imaginário brasileiro, figurando frequentemente entre as manifestações relacionadas à saúde e à doença. Entretanto é escasso o interesse da medicina pelo assunto, havendo até mesmo a desqualificação de algumas terapêuticas espirituais por parte dos profissionais de saúde, embora algumas pesquisas identifiquem certa ambiguidade por parte desses profissionais em relação ao tema. O objetivo desta reflexão é o rastreamento de aspectos envolvidos nas (des)conexões entre a medicina e nossas raízes culturais e a discussão das possíveis mediações e serem consideradas para transcender essa aparente polarização, resguardada pelo conceito de ciência.

Palavras-chave. Cultura; terapêuticas espirituais; saúde; medicina

Uma das principais características da cultura brasileira são as relações entre a religiosidade e a saúde (ANDRADE, 2009). Rezadeiras, pajés, médiuns, santos, entre outros, sempre povoaram nosso imaginário, estando frequentemente presentes em nossas manifestações culturais, como livros, filmes e festas populares. A maior parte de nossa população acredita que a experiência de transcendência interfere na evolução e na cura de enfermidades e valoriza tratamentos religiosos/espirituais para a solução de problemas de saúde, sendo que as questões relacionadas às doenças estão entre as principais razões que levam as pessoas a procurar ajuda religiosa no Brasil (MELLO; OLIVEIRA, 2013). Silva et al. (2016) compararam profissionais de saúde e a população em geral sobre o conhecimento acerca de algum evento de cura milagrosa, encontrando diferenças significativas entre os dois grupos. Enquanto 54,6% dos profissionais de saúde afirmaram saber dessa ocorrência, entre a população esse percentual subiu para 79,3%.

Um estudo realizado pelo Laboratório Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Antropologia da Saúde da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Liepas/UniRio) com 25 professores universitários do curso de enfermagem na mesma universidade mostrou que 21 deles acreditariam se o paciente lhes relatasse uma cura espiritual e citaram acreditar em cura com água-benta e preces (16), cirurgia espiritual (14), cura espiritual a distância (13), cura com cristais (10), cura em rituais nos quais a pessoa se livra de demônios (7), cura com santo daime (4) e cura através de memórias (5). Contudo, quando questionados sobre “Se o assunto ‘curas espirituais’ fosse discutido num curso de graduação na área da saúde, eu imagino que...”, a maioria se posicionou *contra* (BRAGA; VALENTE; MARTINS, 2017). Na mesma instituição, no curso de medicina, outro estudo realizado entre 30 docentes e 30 discentes revelou ambiguidades relativas à matéria, em que experiências pessoais apareceram ao lado da necessidade de evidências científicas comprobatórias para a formação das ideias dos entrevistados, tanto para aceitar quanto para rejeitar a inclusão do assunto na graduação médica.

De forma contraditória, um evento realizado em 2016 pelo Liepas/UniRio abordando “Curas não explicadas do ponto de vista científico” como tema, teve as inscrições esgotadas um mês antes do evento. Das 150 vagas disponíveis, 56 foram ocupadas por profissionais de nível superior, sendo 16 médicos, 14 enfermeiras e 26 psicólogos, entre outras formações; 26 por estudantes de graduação (14 eram estudantes de medicina) e 6 por pessoas ligadas à coordenação de cursos de área de saúde. Em menor número estavam os terapeutas holísticos (6) e os religiosos (6), sendo que as outras 50 vagas foram destinadas ao público em geral. Ficaram 130 pessoas na lista de espera do evento, e nos últimos dois anos, na época do evento, com o mesmo cartaz circulando na internet, os telefones do Departamento de Saúde Coletiva recebem inúmeras ligações de pessoas querendo se inscrever (UNIRIO, 2016).

Como compreender a contradição entre a valorização e o uso de um recurso pela população, além do interesse de pesquisadores internacionais sobre o tema (GREENFIELD, 1999, 2008; NUÑEZ, 2012) e a ambiguidade demonstrada por docentes e pesquisadores da área da saúde em relação ao tema?

O objetivo desta reflexão é o rastreamento de aspectos envolvidos nas (des)conexões entre a medicina e as nossas raízes culturais. Cabe de pronto aqui ressaltar que o aspecto a ser enfatizado será o da aparente falta de relação entre a cultura e as ciências médicas brasileiras e não o da tentativa de comprovação da veracidade, da explicação de como se dão ou da abordagem da crença nas curas espirituais.

Cabe primeiro definir o termo “curas espirituais”. Watts (2011) propõe que a expressão se refere a “um tratamento no qual as práticas espirituais desempenham algum papel ou no qual os aspectos espirituais do indivíduo estão presumivelmente envolvidos, ou curas que podem ser explicadas em termos do que se presume serem processos espirituais”. Segundo o autor, esse evento não está ligado a uma religião em particular, podendo ser realizado a distância, na presença daquele que a procura, ou pode até mesmo acontecer sem que aquele que está sendo curado creia nessa possibilidade. Aparece aqui o primeiro problema relacionado ao tema, que diz respeito ao uso da expressão “cura espiritual”, que é frequentemente confundida com práticas relacionadas à doutrina espírita kardecista tanto pela população quanto pelos profissionais de saúde, conforme demonstrado por Curcio, Lucchetti e Moreira-Almeida (2015) e Peres (2019), em estudos recentes.

Um olhar histórico sobre essas práticas de saúde mostra que em alguns países da Europa, no século XVIII, a racionalidade científica e tecnológica ocupa o lugar da sensibilidade teológica no domínio do mundo. Torna-se oportuno aqui recordar a extensa discussão realizada por Luz (1988) sobre como a racionalidade médica se constituiu. Segundo Nascimento et al., “o *paradigma biomédico* enfatiza concepções materialistas, mecanicistas, centradas na doença e no controle do corpo biológico e social, compatíveis com a visão de controle sobre a natureza presente na ciência contemporânea”. Essa visão tem raízes no período renascentista e na ascensão do discurso da ciência, quando o real foi associado ao racional.

No Brasil, inicialmente, apenas as práticas de cura ameríndias estavam à disposição de nossa população. Portugal teve a medicina regulamentada somente em 1595 com as ordenações filipinas que estabelecem regras sobre os ofícios de médicos (físicos-mor, que tinham formação em medicina em universidades europeias), cirurgiões (que não eram médicos) e boticários (EDLER, 2010); e os profissionais que se interessavam em vir para a colônia não conseguiam oferecer assistência médica de boa qualidade (CUNHA, 2009). A Corte portuguesa encontra no Brasil um escasso número de médicos, de qualificação duvidosa, com intensa atuação de “práticos” e barbeiros nas ações curativas aplicadas na população no século XIX (LIMA, 1996). Somente no início do século XX a elite médica, com formação europeia adotada pelas escolas criadas no Brasil após a chegada da Corte portuguesa, se constitui verdadeiramente, suportada pela onda higienista estabelecida como política de saúde pelo Estado.

Do ponto de vista histórico, verifica-se então, que as práticas hipocráticas se elegem como única opção responsável pela prestação de assistência à saúde no Brasil somente a partir do século XX, passando a desqualificar quaisquer outras opções para o tratamento dos problemas de saúde, estando entre eles as práticas de cura ligadas à religiosidade, largamente utilizadas por uma população com raízes

ameríndias, portuguesas e negras, para a qual a oposição natureza-cultura simplesmente não existia.

A profissão médica, que se consagra pelo ideal científico e se distingue pelo método, desqualifica quaisquer outras terapêuticas, reservando para si tanto a invenção do corpo doente quanto a terapêutica a ele dedicada e destinando aos padres e charlatães o interesse e a resolução dos males da alma. Utilizando o conflito entre médicos e charlatães como exemplo, modificado pela referência à validade científica, reservada aos médicos, Isabelle Stengers (2002, p. 32) enfatiza que:

[...] não é tal ou qual inovação médica que conferiu à medicina os meios de reivindicar o título de ciência, mas a maneira pela qual diagnosticou o poder do charlatão e explicitou as razões para desqualificar esse poder. A “medicina científica” começaria, segundo essa hipótese, no momento em que os médicos “descobrem” que nem todas as curas são equivalentes. O restabelecimento como tal nada prova; um simples pó de pirlimpimpim ou uns tantos fluidos magnéticos podem ter um efeito, embora não possam ser considerados causa. O charlatão é definido desde então como aquele que considera esse efeito como prova.

Essa definição da diferença entre medicina “racional” e charlatanismo é importante: ela deu origem ao conjunto das práticas de teste de medicamentos baseadas em uma comparação com os efeitos placebo. [...] O que implica que a prática médica científica, longe de apresentar, para tentar entendê-la, a singularidade daquilo que a medicina tem de cuidar, procura inventar como um corpo doente poderia apesar de tudo diferenciar o “verdadeiro remédio” do “remédio falso”.

No século XX, a noção de *eficácia simbólica* é proposta por Lévi Strauss (1975) ao descrever a atuação de Quesalid em seu percurso como feiticeiro e de um Xamã Cuna para resolução de um parto complicado, definindo o que ele chama de “complexo xamanístico”, composto de três elementos: o doente, que busca a cura, o xamã que a propõe, e o público que valida essas atuações. Para esse autor, tudo se dá em nível simbólico, embora articulado aos processos sociais.

Esse modelo passa a ser prontamente adotado para a compreensão das curas não explicadas do ponto de vista científico tanto pelas ciências sociais quanto pelas ciências da saúde, perpetuando a oposição paradigmática “natureza” e “cultura” (traduzida aqui pelo científico \times não científico), conforme enfatizado por Valente, Dias e Marras (2019).

Entretanto, no imaginário popular, permeado por elementos da cultura indígena, africana e da religiosidade cristã portuguesa, a oposição excludente (é científico/não é científico, cura/não cura) não existe. Embora intuitiva, a noção de “perspectivismo” enfatizada por Viveiros de Castro (2002), em prol de um olhar mais desarmado, apoiado em menos fe(i)tiches científicos, para a convivência com esses fenômenos de cura, é plenamente aceita. O que Viveiros de Castro propõe para a antropologia – a equivalência de direitos entre os discursos, bem como a valorização da condição mutuamente constituinte deles, que só acedem como tais através da relação entre eles – é proposto aqui para a atitude das ciências frente às terapêuticas espirituais.

A brasilidade que caracteriza os objetos da existência de práticas curativas – ou seja, as pessoas – exibe de forma inequívoca a capacidade de mobilizar, conviver e utilizar diferentes modelos de cuidado simultaneamente, e pode ser observada no relato do eminente professor de antropologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Carlos Rodrigues Brandão:

Quando eu estava fazendo a minha pesquisa de tese em Itapira-SP, pesquisei o mundo religioso em geral (*Os deuses e o povo*, nome do trabalho final), e entre as várias pessoas entrevistei uma mulher que parecia o Riobaldo-Tatarana de saia! Quando cheguei à casa dela vi uma pilha de livros que iam desde o evangelho segundo o espiritismo, de Alan Kardec, até a Bíblia e suas construções. E no meio da nossa conversa ela reproduziu com um pouco mais de clareza essa forma popular de lidar, inclusive a quem recorrer em função de que problema eu estou vivendo nesse momento. Então ela me dizia: “Oh, professor, eu sou católica, inclusive conhecida aqui no bairro. Todo ano eu organizo pelo menos duas excursões para Aparecida no Norte, porque tenho uma fé com Nossa Senhora inabalável”. Então perguntei: “Eu estou vindo aqui que a senhora tem umas bíblias e uns livros que não são católicos”. Ela me disse: “É, tenho, mas não sou, eu nunca passei para crente. É o seguinte, o senhor tem que entender a fé católica, como é uma coisa mais antiga, ela cura doença antiga. Agora, essas doenças novas que foram surgindo, não tinham no tempo de Cristo e dos apóstolos e então não resolvem muito. Agora crente é bom para isso, porque eles já são novos. Então, quando o mal é mais novo, é bom ir à igreja de crente, porque eles curam bem! Agora, tem umas doenças que já são de cabeça, quando a gente começa a ficar meio esquecido e esquisito, aí nem crente é bom. Bom mesmo é ir aos espíritas parte de corpo é com católico e crente, agora, mexer com cabeça e essas coisas é com espírita. Eles dão passe na gente, dão conselho e é uma maravilha. Agora tem uma coisa, eu tinha uma vizinha que começou a dar em cima do meu marido, aí eu fui à umbanda, porque aí é guerra de orixá! O senhor acha que eu ia colocar Nossa Senhora para resolver briga de mulher? Aí a gente vai à umbanda, faz despacho, atrapalha a vida dela, dissolve o feitiço dela e resolve o nosso problema”.

Essa é a sabedoria popular.

Entretanto, no que diz respeito aos elementos históricos e culturais que trazem embutidas abordagens políticas e de caráter ideológico para a existência de uma relação controversa entre a medicina biomédica e as terapêuticas espirituais, identificam-se o pertencimento e a ancoragem na ordem da técnica da purificação exigida pelas ciências, no sentido latouriano (LATOURET, 1991).

Já as afinidades existentes entre a medicina e as terapêuticas tradicionais pertencem à ordem da ação, à ordem do trânsito entre natureza e cultura, que se materializa na relação entre aquele que busca o cuidado, cujo imaginário está povoado de pajés, rezadeiras e santos, e aquele que vai se utilizar da técnica para cumprir o objetivo de cuidar, tendo em seu imaginário as mesmas figuras, pelo fato de terem a mesma ontologia; aquele que vai cuidar opta por abrir mão da terapêutica espiritual em função do papel científico a ser desempenhado. Há aqui uma relação complementar, levando a uma cismogenese, no sentido atribuído por Bateson (2008), cuja identificação motivou esta reflexão.

Indispensável se torna a construção de um acordo pragmático, no qual não seja preciso escolher “um dos lados”, nem acreditando na eficácia das terapêuticas espirituais nem as anulando. Tal acordo poderia inclusive ressaltar não só as indiscutíveis afinidades ontológicas, uma vez que tanto *a medicina* quanto *essas heterodoxias terapêuticas* apreendem fenômenos semelhantes sob aspectos distintos, como também a possibilidade de *conexão entre elas*.

Médicos e pacientes se encontram enredados em um mesmo tecido cultural, um quadro cosmo-ontológico único, que se nos apresenta como um mosaico de modelos perceptivos de saúde e de doença, capaz de ser percebido no trânsito oficioso que se dá entre eles.

A brasilidade na (da) saúde está no reconhecimento desses aspectos e na possibilidade de considerar estratégias de conexão e sensibilidade que não são visualizadas ordinariamente, porque estão nos entres dos entes que habitam tanto a(s) natureza(s) quanto a(s) cultura(s).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Maristela Oliveira de. A religiosidade brasileira: o pluralismo religioso, a diversidade de crenças e o processo sincrético. *Caos – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 14, set. 2009, p. 106-118.
- BATESON, G. *Naven: um esboço dos problemas sugerido por um retrato composto, realizado a partir de três perspectivas, da cultura*. São Paulo: Edusp, 2008
- BRAGA, C.; VALENTE, T. C. O.; MARTINS, O. S. O pensamento dos docentes do curso de Enfermagem sobre cura espiritual. Relatório final de projeto de pesquisa de iniciação científica. Rio de Janeiro: UniRio, 2017.
- BRANDÃO, C. R. Curas não explicadas do ponto de vista científico – avião antropológico ligada à religiosidade popular brasileira. In: SIMPÓSIO UNIRIO/INCA/INTO SOBRE SAÚDE E ESPIRITUALIDADE: Curas não explicadas do ponto de vista científico, 4., Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 24 de outubro de 2016.
- CUNHA, C. S. et al. A importância da chegada da família real portuguesa para o ensino médico e a medicina brasileira. *Revista Práxis*, ano 1, n. 1, 2009, p. 12-14.
- CURCIO, C. S. S.; LUCCHETTI, G.; MOREIRA-ALMEIDA, A. Validation of the Portuguese version of the brief multidimensional measure of religiousness/spirituality (BMMRS-P) in clinical and non-clinical samples. *J Relig Health*, New York, n. 54, 2015, p. 435-448.
- EDLER, F. C. Saber médico e poder profissional: do contexto luso-brasileiro ao Brasil imperial. In: PONTE, C. F.; FALLEIROS, I. *Na corda bamba de sombrinha: a saúde no fio da história*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010.
- GREENFIELD, S. *Cirurgias do Além: pesquisas antropológicas sobre curas espirituais*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Spirits with scalpels: the cultural biology of religious healing in Brazil*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008.

- LATOURE, B. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.
- _____. Reflexão sobre o culto moderno aos deuses fe(i)tiches. Trad. Sandra Moreira. Bauru: Edusc, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LIMA, A. T. Humores e odores: ordem corporal e ordem no Rio de Janeiro, século XIX. *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, v. 2, n. 3, 1996, p. 44-96.
- LUZ, M. T. *Natural, racional, social: razão médica e racionalidade científica moderna*. 1. ed. São Paulo: Campus, 1988.
- MELLO, M. L.; OLIVEIRA, S. S. Saúde, religião e cultura: um diálogo a partir das práticas afro-brasileiras. *Saúde Soc*, São Paulo, v. 22, n. 4, 2013, p. 1024-1035.
- NASCIMENTO, Marilene Cabral do et al. A categoria racionalidade médica e uma nova epistemologia em saúde. *Ciência e Saúde Coletiva*, v. 18, n. 12, 2013, p. 3595-3604. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232013001200016>.
- NUÑEZ, S. *A pátria dos curadores: uma história da medicina e da cura espiritual no Brasil*. São Paulo: Pensamento, 2012.
- PERES, M. Investigando crenças e atitudes na população em geral. (Palestra). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 30 de março de 2019.
- SILVA, M. B. A. M. et al. Espiritualidade e saúde: estudo caso-controlado. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações*, v. 14, n. 2, ago./dez. 2016, p. 1201-1209.
- STENGERS, I. *A invenção das ciências modernas*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. IV Simpósio UniRio/Inca/Into sobre Saúde e Espiritualidade “Curas Não Explicadas do Ponto de Vista Científico” Livro de Resumos. Rio de Janeiro. Laboratório Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Antropologia da Saúde, Departamento de Saúde Coletiva, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- VALENTE, T. C. O.; DIAS, D. J.; MARRAS, A. S. Curas e terapêuticas espirituais no Brasil: revisão crítica e algumas reflexões. *Interface (Botucatu)*, v. 23: e180132. 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, 2002, p. 113-148.
- WATTS, F. *Spiritual healing: scientific and religious perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

O espetáculo sonoro e público das “machinas falantes”. A fonografia paulista (1878-1902)

Juliana Pérez González

Historiadora colombiana. Doutora em História Social pela USP. Autora dos livros *Las historias de la música en Hispanoamérica – 1876-2000* (Universidad Nacional de Colombia, 2010) e *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular* (Intermeios, 2015).
julianabe@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9820-4858>

Uma versão ampliada e em espanhol deste texto foi publicada na revista *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá, v. 22, n. 35, 2018, p. 109-132.

Resumo . A chegada de discos com música brasileira a São Paulo foi apresentada como grande novidade, embora o repertório nacional gravado fosse escutado com antecedência na cidade. Serão apontadas dinâmicas ignoradas por especialistas e público em geral sobre a recepção do fonógrafo em São Paulo, no final do século XIX, e a inserção incipiente da cidade no circuito das “máquinas falantes”. Informações resgatadas na imprensa paulistana questionam, basicamente, o papel outorgado ao Rio de Janeiro como epicentro da fonografia brasileira. Adicionalmente, tais informações levam a relativizar o impacto do disco na história da audição.

Palavras-chave . Fonógrafo; música mecânica; Frederico Figner; Casa Edison

O FONÓGRAFO EM TODO O MUNDO¹

Em setembro de 1902, o magazine paulistano *Echo Phonographico* anunciou a chegada à Casa Edison de São Paulo de discos com música nacional. Tratava-se da produção discográfica gravada e vendida por Frederico Figner no Rio de Janeiro. O que chama mais a atenção nesse anúncio, porém, é a afirmação de que “antigamente o phonographista era obrigado a ouvir somente peças em língua estrangeira” (OS NOVOS DISCOS, 1902, 1), inconveniente que, segundo o magazine, seria superado a partir desse momento. Na verdade, a remessa de música “em língua nacional” não era uma novidade na cidade. Ainda que a publicidade da época e a historiografia subsequente considerem 1902 como o ano fundador da música brasileira gravada, dados inéditos encontrados na imprensa paulistana convidam a relativizar essa data.

Neste escrito, abordaremos a história inicial da reprodução sonora na cidade de São Paulo e seu ingresso no mercado. Como veremos, as dinâmicas da entrada do fonógrafo em São Paulo revelam a rápida inserção da cidade no circuito fonográfico internacional. Além disso, a comercialização do fonógrafo exemplifica a necessidade, já antiga, de empresas estadunidenses abrir mercados no Brasil, mesmo que fosse em cidades pequenas oitocentistas como São Paulo. Sob argumentos de inovação tecnológica e modernidade, os fabricantes de fonógrafos conseguiram gerar a necessidade social desses aparelhos, ora como espetáculo público, ora como máquina de música. Ao que tudo indica, a tecnologia sonora era inovadora, mas as estratégias de mercado e de apropriação dessa tecnologia eram antigas.

A partir de 1876 e 1877, datas em que Alexander Graham Bell e Thomas Edison foram exitosos na reprodução sonora, houve uma rápida expansão comercial de seus inventos pelo mundo. Um ano depois de aberta a Bell Telephone Company e seis meses após Edison patentear o fonógrafo, os habitantes da pequena cidade de São Paulo foram convidados para uma apresentação pública de seus respectivos inventos, o telefone e o fonógrafo. Tais inovações foram apresentadas ao público paulistano por Leon Rodde, agente de Graham Bell e introdutor do telefone na América do Sul (O PHONOGRAPHO..., 1878a).

Após a apresentação em São Paulo, Rodde continuou pelo interior de São Paulo, passando por Campinas (CAMPINAS, 1878). O vendedor oferecia telefones para casas particulares, hotéis, colégios e fazendas e, simultaneamente, aproveitava a visita às cidades e povoados para exibir o fonógrafo. Rodde era sócio da loja O Grande Mágico, com sede no Rio de Janeiro, especializada em artefatos elétricos e responsável pela instalação da primeira linha telefônica na Corte, em 1877 (FRANCESCHI, 1984, p. 17; SOUZA, 2013).

Como Rodde, outros vários comerciantes percorreram o mundo fazendo exposições pagas do fonógrafo. Relatos sobre a chegada ao Brasil, no final do século XIX, dos irmãos checos Frederico e Gustavo Figner exemplificam a amplitude dos

1 Na transcrição dos textos dos periódicos foi mantida a grafia original.

percursos desses comerciantes. Saindo em 1889 dos Estados Unidos, Frederico foi para Havana. Viajou durante 15 meses por cidades de Cuba, da América Central, da Colômbia e da Venezuela. Depois retornou aos Estados Unidos e partiu logo para Belém do Pará, descendo pelo litoral brasileiro até Buenos Aires (FRANCESCHI, 1984, p. 16). Gustavo, por sua vez, “deixou a sua terra natal ainda bem moço, com destino ao Brasil”. Ele se estabeleceu em São Paulo em meados dos anos 1890, após percorrer o sul do continente e uma curta estância na capital federal (GALERIAS EDISON, 1920). Em 1920, um jornal lembrou a primeira visita de Gustavo à cidade paulista e sinalizou os motivos da itinerância do comerciante:

O phonographo por si só não bastava como meio de vida. [...] Uma vez satisfeita a curiosidade do público, que nos primeiros tempos affluia em massas e pagava de bom grado a entrada, desmontou o sr. Gustavo Figner o seu phonographo [...] e tocou para o interior, [...] a levar o famoso invento [...] ao conhecimento dos que não poderiam vir vel-o aqui na capital. Exploradas as mais importantes cidades do interior, passou o sr. Gustavo Figner [...] a peregrinar pelas de outros Estados. E terminada que foi a sua “tournee” pelo Brasil, fez-se rumo para a República Oriental do Uruguay, de onde mais tarde foi para Buenos Aires. (GALERIAS EDISON, 1920).

Como apontado pelo jornal, as exposições do fonógrafo não se limitaram à capital do país nem do estado. Houve exposições do aparelho em Campinas e Sorocaba, duas cidades do interior paulista, em 1879 (CAMPINAS, 1879; O PHONOGRAPHO em..., 1879). Uma década mais tarde, o fonógrafo era já conhecido em outros povoados e foi um dos atrativos das festas populares de lugares como Penha, a “vila de Santa Bárbara” e Mogi-Mirim (NA PENHA, 1897; SANTA BARBARA, 1899; MOGY MIRIM, 1903).

Tudo indica que o fonógrafo tenha seguido as rotas percorridas pelos circos e artistas cênicos, que, ajudados pelas recentes ferrovias, aproveitavam os lucros deixados pela lavoura do café nas cidades interioranas. Como afirmou o ventríloquo e cantor paulista Batista Júnior, anos mais tarde, “não é na capital que se faz fortuna” (BATISTA JÚNIOR, 1932). Na virada do século, os empresários do nascente universo do entretenimento investiram no interior do Estado, e fonógrafos eram vendidos como “grande oportunidade para exhibidores que queiram aproveitar as festas no interior [...]” (O ESTADO DE S. PAULO, 1899). Um dos anúncios, inclusive, afirmava “lucra-se facilmente com os aparelhos, 1:000\$ [réis] por mez” (O ESTADO DE S. PAULO, 1899)².

2 Talvez os lucros prometidos tenham sido exagerados, considerando que o valor de um fonógrafo estava em torno de 100.000 réis.

VER E ESCUTAR PARA CRER

De acordo com a experiência sonora de um dos presentes na primeira apresentação em São Paulo, o fonógrafo “produziu claras e distintamente todas as palavras pronunciadas, e phrases longas e variadas” (O PHONOGRAPHO, 1878b). Já outro espectador teve uma escuta menos generosa e apontou: “o phonographo [...] deixou provada a possibilidade de ser ainda com aperfeiçoamento um aparelho de grande utilidade” (A CASA RODDE, 1878).

Da mesma forma como aconteceu em outros lugares do mundo, as opiniões sobre o fonógrafo dividiram-se em dois grupos: aqueles maravilhados pelo som gravado e, sobretudo, pelo rastro de modernidade da máquina falante, e aqueles que se incomodavam com o som mecânico e não entraram na fantasia de seu realismo³. Ainda que toda a publicidade da fonografia desde seu surgimento ressaltasse a alta qualidade sonora, houve opiniões diferentes de pessoas normalmente não vinculadas à indústria.

As máquinas de reprodução sonora foram apresentadas em São Paulo como invenções científicas e avanços da inventividade humana. Descrições técnicas do fonógrafo circularam desde cedo em diversos jornais. Não obstante, as explicações sozinhas não bastavam, sendo necessário testemunhar nas conferências dos comerciantes. Somente dessa maneira, os mais interessados podiam conferir não se tratar de um espetáculo de mágica, nem de nenhum outro truque de circo. O cronista paulistano Afonso Schmidt lembrou uma das demonstrações feitas em 1892 e narrou:

Foi um instante inesquecível. Os rapazes se aplicaram a ouvir o aparelho. Primeiro foi aquele zumbido de marimbondo que está fazendo casa. Depois, ó maravilha das maravilhas, uma voz se ergueu no silêncio, fanhosa e hesitante, mas perfeitamente humana. Os rapazes se entreolharam. Alguns deles suspeitaram de alguma aplicação do telefone. Mas a austeridade do negociante não era de molde a que se pusessem em dúvida as suas palavras. (SCHMIDT, [1954] 2003, p. 115-116).

Entre os habitantes de São Paulo o fonógrafo ocupou um lugar limítrofe entre a ciência e a fantasia: ele funcionava sob princípios científicos, mas causava um efeito mágico no público. Contudo, o fonógrafo foi só um invento a mais dentro dos avanços tecnológicos da época. Os jornais continuamente informavam acerca dos labores de Edison, “o grande gênio”, e de muitas outras invenções, como o kinetoscópio, os novos meios de transporte e os mais diversos usos da eletricidade. Perante o surgimento da energia elétrica e suas aplicações tecnológicas, os paulistas da última década do século XIX acreditavam estar vivendo num século “destinado a

3 Impressões entusiastas e impressões críticas sobre os primeiros fonógrafos foram comuns em outros lugares do mundo, como, por exemplo, na capital da Finlândia e na Galícia (GRONOW; SAUNIO, 1998, p. 2; FADIÑO, LÓPEZ; NEIRA, 2013).

levar as raias do progresso humano até as mais remotas fronteiras do desconhecido” (SEÇÃO CIENTÍFICA, 1878)⁴.

Tudo indica que, em meio a tantas outras invenções, o fonógrafo perdeu protagonismo. A afluência de inventos levou a que o conteúdo sonoro do fonógrafo passasse a ser mais relevante que seus mecanismos, inaugurando uma nova aplicação do aparelho.

CANTA, RI, CHORA E TOCA PISTÃO – OS CILINDROS MÓVEIS

Na década de 1880, a frequência das exposições do fonógrafo diminuiu tanto em São Paulo como no mundo inteiro. Durante esses anos, os laboratórios Bell e Edison investiram mais no melhoramento do invento do que em seu comércio. Isso até lançar, no final dos anos 1880, a máquina que impactaria definitivamente o universo musical: o fonógrafo com cilindros móveis. Basicamente, a partir desse momento o cilindro ganhou protagonismo por ser intercambiável, pois antigamente ele era uma parte do fonógrafo. Essa mudança deu origem à comercialização separada do suporte sonoro e da máquina reprodutora.

Consequentemente, os cilindros e seus sons foram o foco de atenção das exposições paulistanas na década de 1890. Os comerciantes colocavam cilindros com diversos sons para o público escutar. O repertório variava entre vozes e peças musicais, como aconteceu na exibição realizada por Frederico Figner no Grande Hotel Paulista, em 1892. Ali, os assistentes ouviram “fonogramas”, como “[...] um discurso de Silveira Martins, diversas peças de música executadas a pistão e a orchestra e alguns bellos trechos da *Cavallaria Rusticana*, cantada por Gabrielelesco, do *Rigoletto* [...] e de *Hernani*, cavatina cantada pela celebre diva Adelina Patti” (PHONOGRAPHO, 1892).

Frederico Figner usava fonogramas gravados por ele mesmo e cilindros comprados nos Estados Unidos e na Europa. É provável que, nessa exibição, o discurso de Silveira Martins correspondesse ao político gaúcho Gaspar da Silveira Martins (1835-1901), que se movia entre o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro. Os trechos da ópera *Cavallaria rusticana*, cantados pelo tenor Gregório Gabrielelesco, foram provavelmente gravados por Figner enquanto o cantor trabalhava em São Paulo com a Companhia Lyrica de Luiz Ducci, em 1891, ou, talvez, enquanto conformava o elenco da Dias-Braga, no Rio de Janeiro no ano seguinte (PALCOS, 1891).

O cilindro cujo lugar de gravação é mais difícil de identificar é o realizado por Adelina Patti (1843-1919), soprano espanhola cuja vida artística era seguida pelos jornais paulistanos desde anos atrás. Sabe-se que, entre 1888 e 1889, a famosa cantora apresentou-se

4 Sobre a recepção da tecnologia da virada do século, ver: Costa et al., 2000.

no Rio de Janeiro, em Buenos Aires e Montevideu, e que passou pelo porto de Santos (ADELINA..., 1889; NOTÍCIAS..., 1887). Seu passo pela América do Sul e a notícia sobre o cilindro reproduzido em São Paulo sugerem a possibilidade de ela ter gravado para Frederico Figner durante a *tournee*. Apesar da historiografia da ópera suspeitar que Patti gravou antes da comercialização de cilindros (1889), estudos sobre a cantora desmentem tal fato (FORBES, 2016; GRONOW & SAUNIO, 1998, p. 4). Por enquanto, interessa sublinhar que o cilindro de Patti revela que em São Paulo se escutaram artistas de prestígio internacional ao lado de figuras locais, logo no início da reprodução mecânica do som. Também levanta a hipótese desse cilindro ter sido gravado por Figner, à margem das empresas estadunidenses que monopolizariam o negócio.

Indício adicional da importância dos “fonogramas” no contexto paulistano é o crescente número de cilindros sendo vendidos por particulares durante os anos 1890. Um morador do Largo da Liberdade colocou à venda, por exemplo, um fonógrafo “com selecto e já conhecido repertório que tanto successo tem feito nas principaes cidades do Estado” (PHONOGRAPHO, 1897). O senhor Breton, por sua vez, negociou um fonógrafo “com repertorio novo”, no Hotel Jardineira (CINEMATOGRAFO, 1898).

FONOGRAMAS DE MÚSICA, CANTO E PROSA NACIONAIS: AS PRÓPRIAS VOZES

Em 1890 chegaram a São Paulo dois “propagandistas do invento de Edison”, provenientes do Rio de Janeiro. Na Capital Federal eles gravaram a voz de Dom Pedro II em um cilindro que foi reproduzido logo depois na capital do café (FRANCESCHI, 1984, p. 19-20). Porém, o que mais chamou a atenção dos paulistanos naquela ocasião não foi escutar a voz do recém-deposto monarca, mas o fato de, no final da exposição, poderem gravar e escutar seus nomes e o jornal que representavam. Um deles apontou que escutaram em seguida o fonógrafo reproduzir suas próprias vozes, “conservando o timbre, a accentuação e todas as modalidades da voz” (O PHONOGRAPHO, 1890).

Vale lembrar que o fonógrafo possuía uma peça específica para registrar sons, intercambiável com a agulha da reprodução. Isso permitia que seu proprietário gravasse seus próprios cilindros. Tal recurso não passou despercebido aos comerciantes locais. O senhor A. Ramos, por exemplo, inovou as apresentações do fonógrafo em São Paulo reproduzindo repertório nacional. Um jornalista relatou que Ramos permitiu ao público escutar “*modinhas, cançonetas*, discursos de deputados brasileiros [...]”, entre outros (O ESTADO DE S. PAULO, 1894 – grifos nossos). Notícias como essa apontam que música local foi reproduzida mecanicamente em São Paulo, eventualmente, oito anos antes da comercialização dos discos brasileiros.

A venda de cilindros em branco durante o mesmo período e certos incentivos para realizar registros domésticos são outros indícios da prática de gravar as próprias

vozes. Em 1902 o periódico *Echo phonographico*, por exemplo, deu algumas sugestões a seus leitores. Diferenciando entre “cylindros instrumentaes” e “cylindros vocaes”, um repórter ensinava que, para gravar instrumentos musicais, “O graphophone deve ser collocado de modo que a corneta fique em direcção á parte mais sonora do instrumento”, enquanto, para gravar vozes, recomendava: “Fala-se então para dentro da corneta de maneira que os labios fiquem della a uma distancia pequena, quando a voz é mais baixa, e um pouco afastados, quando mais elevados” (O X da..., 1902).

Por conta desses recursos surgiu um incipiente mercado de fonogramas nacionais em São Paulo. A Casa Novidades Americanas tinha um “laboratório de phonogrammas nacionaes”, ou seja, um estúdio de gravação de cilindros (CASA NOVIDADES..., 1899). Em 1899, a loja oferecia a seus fregueses um “seleto repertorio de fonogramas de música, canto e prosa nacionais e estrangeiros” (PHONOGRARO..., 1899)⁵. No mesmo ano, Gustavo Figner possuía também um “laboratório”, e sua publicidade avisava: “grande e permanente deposito de phonogrammas nacionaes estrangeiros. Bandas, orchestras, solos, discursos, monólogos e modinhas. Laboratorio e officina de concertos e pertences” (OS CYLINDROS..., 1905). Cinco anos mais tarde, a Casa Edison de São Paulo assegurava – com certo exagero – que, em seu laboratório, “devido ao aperfeiçoamento do aparelhos de impressão dos cylindros, a voz nestes reproduzidas, sai nitida, perfeita, sem nenhum som metallico” (PARA GRANDES..., 1904). No ano seguinte, a loja aclamava: “Os cylindros paulistas repercutem em todo o Brasil!” (OS CYLINDROS..., 1905).

Os proprietários dos “laboratórios de fonogramas” precisaram de cilindros em branco ou, inclusive, de cilindros usados para limpar, regravar e continuar a venda de fonogramas nacionais. A Casa Edison incentivou seus fregueses a trocar cilindros usados por novos, mediante o pagamento de um valor pequeno. Como se observa no bilhete que acompanhava um dos cilindros produzido em São Paulo, Gustavo Figner não perdeu oportunidade para incentivar o retorno dos cilindros usados.

5 O dono da loja era o “professor Kij”, comerciante que tinha feito demonstrações do fonógrafo em 1895 (CASA NOVIDADES..., 1899).

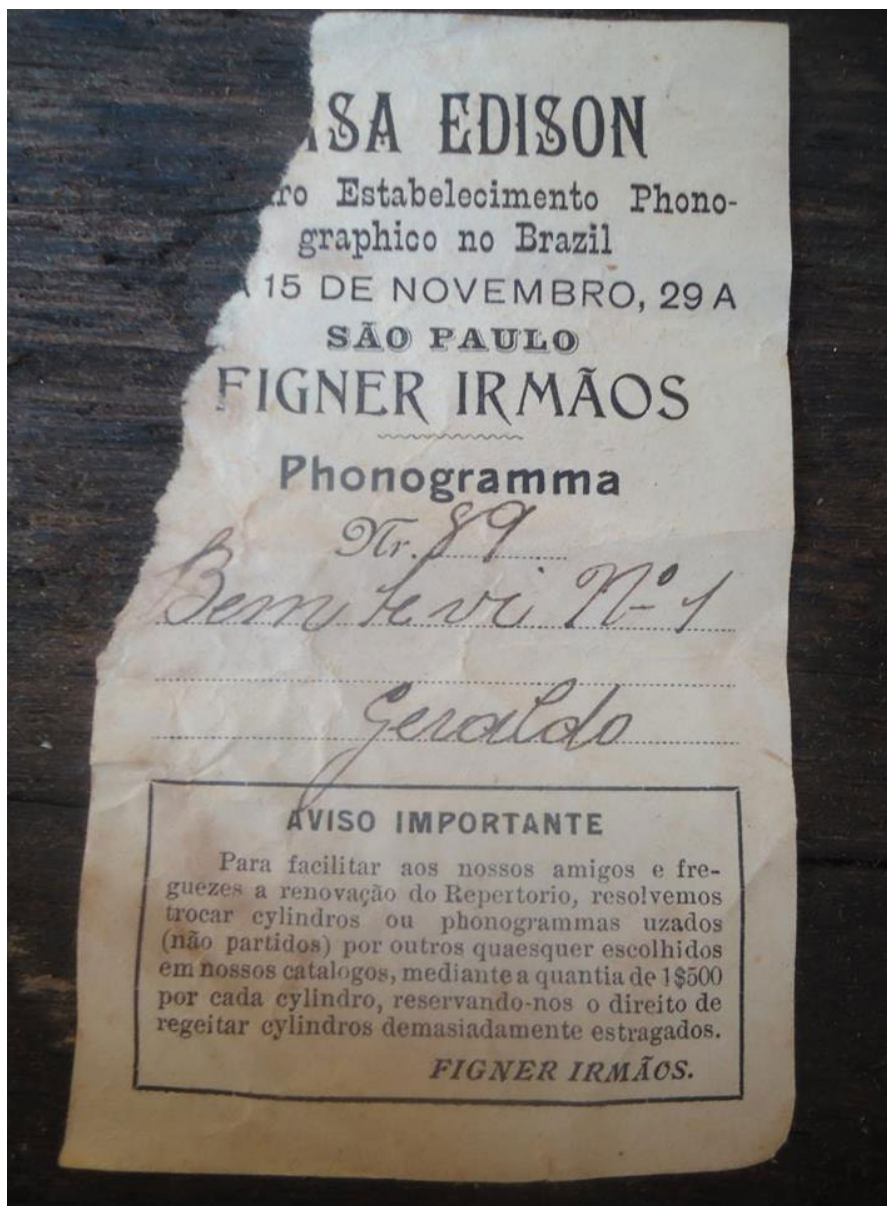


Figura 1 – Bilhete de cilindro produzido em São Paulo (c. 1901-1903). Coleção particular Andreas Triantafyllou, São Paulo – SP. Foto: Andreas Triantafyllou

FONOGRAMAS REPRODUZIDOS ARTIFICIALMENTE

A existência de dois laboratórios fonográficos em São Paulo, no final do século XIX, sugere que a gravação de cilindros não precisava de infraestruturas tecnológicas fora dos parâmetros da América Latina oitocentista⁶. Inclusive, rastros documentais indicam que alguns paulistas, além de aprender os princípios da gravação mecânica, introduziram modificações como a cópia de cilindros.

Na cidade de Jundiaí, a 70 quilômetros de São Paulo, os funcionários da Casa Miguel de Franco conheciam bem o funcionamento das “machinas falantes”. A loja vendia fonógrafos e “tubos” – isto é, cilindros –, e, adicionalmente, seus funcionários reparavam fonógrafos. Em 1900 a Casa Miguel de Franco advertiu seu público da existência de dois tipos de cilindros com qualidades sonoras diferentes. Segundo o anúncio, a loja vendia, “phonogrammas em tubo cheios naturalmente, por não serem reproduzidos artificialmente pelos aparelhos phonographicos como fazem agora as casas deste gênero – causa esta porque são escutados baixos e falhados” (PHONOGRAPHO..., 1900).

“Tubos cheios naturalmente” referia-se a serem gravados diretamente pelos músicos. Vale lembrar que a gravação de cilindros exigia que os músicos repetissem a execução musical tantas vezes quantos cilindros fossem necessários gravar. Ao que parece, em Jundiaí desenvolveram um método diferente e “gravavam” cilindros sem captar o som da fonte original, senão de outro cilindro – sendo, por esse motivo, considerados “artificiais”.

Paradoxalmente, os cilindros vendidos pela Casa Miguel de Franco eram muito similares aos cilindros gravados pela Casa Edison do Rio de Janeiro, a julgar pelo repertório com “inumeras novidades do Cadete” (PHONOGRAPHO..., 1900)⁷. Mas não sabemos se a loja era distribuidora da matriz carioca ou se, por acaso, eram eles que estavam copiando os cilindros gravados na capital federal. Seja como for, o conhecimento dos funcionários em Jundiaí sobre a mecânica da gravação sonora, somado à venda de cópias com som “baixo” e “falho”, sugere a prática de comercializar cópias “piratas” em lugares afastados dos “laboratórios” de São Paulo e Rio de Janeiro e, até, da Europa e dos Estados Unidos.

Frederico Figner escreveu em sua autobiografia, “[trabalhei] na máquina para reprodução de cilindros, isto é, reproduzir nos cilindros virgens as músicas importadas dos Estados Unidos. Consegui depois de muita experiência, o meu desideratum” (FRANCESCHI, 1984, p. 35). Não conhecemos o método empregado por Figner no Rio, mas sabe-se que, no final do século XIX, os laboratórios de Edison, nos Estados Unidos, inventaram uma forma de fazê-lo, mediante um processo

6 No Chile, o imigrante russo Efrain Band Blumenzweig (1862-1936) montou um “laboratorio de experimentación” para gravar cilindros, na passagem do século XIX para o XX (GARRIDO; MENARE, 2014).

7 O anúncio dizia: “Os fonogramas, ou ‘tubos perfeitos’, [traziam] inumeras novidades do Cadete, que foi o primeiro a inventar essas cançonetas de hilaridade e que até hoje fazem sucesso e acreditam o phonographo” (PHONOGRAPHO..., 1900).

pantográfico usando como matriz um cilindro de tamanho maior. De qualquer maneira, a experiência de Figner e a da Casa Franco em Jundiaí revelam que localmente os comerciantes apropriaram-se dos princípios da gravação sonora e acompanharam o desenvolvimento do novo mercado tecnológico e musical.

CONSIDERAÇÃO FINAL

A história do fonógrafo em São Paulo indica que o disco não inaugurou a escuta de música local nem internacional pelos alto-falantes. Esse papel foi cumprido pelos cilindros nas últimas décadas do século XIX. A singularidade do fonógrafo levou os habitantes de São Paulo a indagar pelas particularidades técnicas, assistir às exposições públicas; comprar fonógrafos, gravar cilindros e escrever sobre suas primeiras impressões auditivas desses registros.

Suspeitamos que a sonoridade do disco não impactou os habitantes de São Paulo em 1902, tanto como fez o cilindro décadas antes. Por um lado, a qualidade sonora dos dois suportes não era muito diferente, como se comprova escutando um dos pouquíssimos cilindros comerciais brasileiros que se conservam atualmente⁸. De fato, não encontramos relatos ou crônicas de pessoas não atreladas ao comércio do disco que mencionassem alguma melhora na qualidade sonora dos discos. Curiosamente, os únicos documentos históricos que se referem a sua qualidade superior são os anúncios publicitários dos primeiros discos⁹.

Por outro lado, as mudanças e tensões culturais e econômicas produzidas pelo crescimento da cidade e pelas lutas sociais próprias do processo de modernização fizeram com que em 1902 o disco encontrasse um cenário bastante diferente do encontrado por seu antecessor. Como bem declarava um cronista, frente às inúmeras mudanças sofridas nesses tempos: “fico desapontado com essa humanidade que tudo inventa, que tudo faz, desde o phonographo até o telegrapho sem fio, mas que, até hoje, não inventou um meio de se viver sem comer” (O ESTADO DE S. PAULO, 1908). Essa voz denunciava a distância existente entre as necessidades mais básicas do país e a tecnologia vendida como índice de modernização. Ao que tudo indica, a indústria fonográfica se valeu, desde seus inícios, de noções como “modernidade” e “fidelidade sonora” para prolongar a demanda de seus produtos ao longo do século XX. A busca de mercados novos terminou por introduzir o fonógrafo nos contextos

8 24 de maio (mazurca). Intérprete Banda da Casa. Rio de Janeiro: Cylindre Phrynis, B.478 (1900-1909). Coleção Edouard Pecourt. UCSB Cylinder Audio Archive. University of California, Santa Bárbara, USA. Disponível para áudio em: <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder9765>.

9 Será somente até a invenção da gravação elétrica em 1926, ponto de inflexão tecnológica, que aparecerão novamente na imprensa paulistana crônicas e descrições sobre experiências auditivas particulares dos discos elétricos.

mais diversos, agudizando as tensões existentes entre complexas realidades locais, herdeiras da ordem social antiga, e a nascente indústria do entretenimento, nascida nos moldes do capitalismo oitocentista.

REFERÊNCIAS

- A CASA Rodde. *A Província de São Paulo*, 20 ago. 1878, p. 3.
- ADELINA Patti. *A Província de São Paulo*, 8 mar. 1889, p. 1.
- CAMPINAS. *Correio Paulistano*, 25 ago. 1878, p. 2.
- CAMPINAS. *A Província de São Paulo*, 12 out. 1879, p. 2.
- CASA “NOVIDADES americanas”. *O Estado de S. Paulo*, 28 jul. 1899, p. 5.
- CINEMATOGRAPHO Phonographo. *O Commercio de São Paulo*, 6 ago. 1898, p. 4.
- COSTA, Ângela Marques da et al. *1890-1914 – no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FADIÑO Alonso, Xavier; LÓPEZ Pena, Zósimo; NEIRA Pereira, Henrique. A popularización do fonógrafo en Galicia: 1878-1895. *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, Santiago de Compostela, v. 8, 2013, p. 117-129.
- FERREIRA, Liliâne Carneiro dos Santos. A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., *Anais...*, 27-31 julho, 2015.
- FORBES, Elizabeth. Patti. *Grove music online*. Oxford University Press, 2016.
- FRANCESCHI, Humberto. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- GALERIAS EDISON. Uma grande casa commercial. *O Estado de S. Paulo*, 13 jun. 1920, p. 6.
- GARRIDO Escobar, Francisco. J.; MENARE Rowe, Renato. Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. LXVIII, n. 221, ene.-jun. 2014, p. 52-78.
- GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo. *An international history of the recording industry*. London/New York: Cassell, 1998.
- JÚNIOR, Batista. *Carta de Batista Júnior para Nenê [Emília Natalino Grandino]*. Franca 1 de julho. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som (Sede Lapa), Acervo de manuscritos, 1932.
- MOGY MIRIM. *Estado de S. Paulo*, 11 out. 1903, p. 2.
- NA PENHA. *O Commercio de São Paulo*, 5 set. 1897, p. 2.
- NOTÍCIAS diversas. *A Província de São Paulo*, 29 out. 1887, p. 1.
- O ESTADO de S. Paulo*, 29 nov. 1894, p. 2.
- O ESTADO de S. Paulo*, 10 ago. 1899, p. 6.
- O ESTADO de S. Paulo*, 20 set. 1908, p. 5.
- O PHONOGRAPHO. *A Província de São Paulo*, 2 fev. 1890, p. 1.
- O PHONOGRAPHO e o microphone. *Correio Paulistano*, 18 ago. 1878a, p. 2.
- O PHONOGRAPHO e o microphone. *Correio Paulistano*, 20 ago. 1878b, p. 2.

O PHONOGRAPHO em Sorocaba. *Correio Paulistano*, 29 nov. 1879, p. 2.

O X da phonographia. *Echo phonographico*, set. 1902, p. 1.

OS CYLINDROS paulistas. *Echo Phonographico*, out, 1905, p. 4.

OS NOVOS DISCOS impressos nas duas faces. Patente brasileira n. 3465. As primeiras remessas. *Echo Phonographico*, set. 1902, p. 1.

PALCOS e circos. *O Estado de S. Paulo*, 13 jun. 1891, p. 2.

PARA GRANDES males, grandes remedios. *Echo Phonographico*, jan. 1904, p. 2.

PHONOGRARO Joia. *O Commercio de São Paulo*, 19 out. 1899, p. 3

PHONOGRAPHO. *O Estado de S. Paulo*, 9 mar. 1897, p. 3.

PHONOGRAPHO. *O Estado de S. Paulo*, 3 set. 1892, p. 1.

PHONOGRAPHO "Edison". *O Estado de S. Paulo*, 14 set. 1900, p. 4.

SANTA BARBARA. *O Estado de S. Paulo*, 29 mai. 1899, p. 1.

SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. [1954] São Paulo: Terra e Paz, 2003.

SEÇÃO SCIENTÍFICA. O Phonographo. *A Provincia de São Paulo*, 20 ago. 1878 p. 1.

SOUZA, Jonas Soares de. Pioneirismo telefônico. *Revista Campo & Cidade*, n. 85 jul.- ago, 2013. Disponível em: <<http://www.campoecidade.com.br/edicao-85-telefone-ligou-o-planeta/pioneirismo-telefonico/>>.

Acesso em: 27 set. 2019.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DO TEATRO MUSICADO EM SÃO PAULO

Virgínia de Almeida Bessa

Graduada em História e Música, doutora em História Social pela USP em cotutela com a Universidade Paris-Nanterre. Atualmente, é pós-doutoranda na área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros, com bolsa Fapesp.

vbessa@usp.br

<http://orcid.org/0000-0002-5439-9972>

Este texto é resultado parcial de pesquisa realizada com financiamento da Fapesp, processo n. 2016/05184-0.

Resumo. Diferentemente do teatro de revista carioca, que nos anos 1980 chegou a ser identificado como uma das primeiras manifestações de um teatro nacional, tornando-se objeto de preservação, rememoração e construções narrativas, o teatro musicado produzido e consumido na cidade de São Paulo, apesar de sua enorme popularidade no início do século XX, não conquistou o mesmo espaço na memória coletiva. Ao propor uma reflexão sobre a memória e o esquecimento do teatro musicado paulistano, pretende-se discutir a seletividade da memória e suas implicações na noção de “popular”.

Palavras-chave. Teatro musicado; São Paulo; memória

UM PASSADO QUE SE QUER “REVIVER”

Em 17 de julho de 1947, poucos dias antes da demolição do Teatro Boa Vista, na capital paulista, o cronista da coluna Coisas da Cidade, do jornal *O Estado de S. Paulo*, propõe “reviver a história do popular teatrinho”. Localizado na região central, na esquina da ladeira Porto Geral com a rua que lhe dava nome, o Boa Vista era uma das últimas casas de espetáculos erguidas em São Paulo no início do século XX que, no final dos anos 1940, continuavam a oferecer espetáculos teatrais.

Inaugurado em 1916, o teatro fora construído por iniciativa de Julio de Mesquita, proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*, cuja redação e administração funcionaram por anos a fio no prédio contíguo. Segundo o cronista, Mesquita “quis dar a São Paulo [...] um recinto confortável, conquanto de proporções modestas, onde se exibissem tanto os nossos artistas como as sumidades que nos visitavam”. Ele descreve a inauguração do teatro, que teria se dado “em princípios de 1917, com a apresentação da Companhia Cristiano de Souza”, e prossegue:

A seguir, foi o Teatro Boa Vista ocupado pela companhia aqui formada e dirigida pelo dr. Pedro Augusto Gomes Cardim, [...] [que] muito incessantemente trabalhara para dotar São Paulo com um Conservatório Dramático até ver concretizada sua obra.

A Companhia do dr. Gomes Cardim fez sua estreia com a representação de *A Caipirinha*, sendo primeiras figuras do elenco a atriz Alzira Leão e o ator João Rodrigues.

Terminada a temporada, que lograra sucesso – não, infelizmente, de bilheteria – veio para o Boa Vista o inesquecível conjunto de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, que proporcionou aos paulistanos noitadas de arte finíssima, de que muitos ainda se lembrarão com saudade. (DESAPARECE..., 1947).

Para além dos equívocos factuais – a inauguração do teatro se dera em 11 de novembro de 1916, com a Companhia Leopoldo Fróes –, o que chama atenção na crônica são suas omissões. Ao elencar como principais representantes da história do Teatro Boa Vista uma companhia carioca de repertório francês (a dirigida por Cristiano de Souza), uma paulista ligada às elites (a Dramática de São Paulo, dirigida por Gomes Cardim) e uma portuguesa (Rey Colaço-Robles Monteiro), todas de comédia, o cronista deixa de lado uma série de elencos e repertórios bastante populares que marcaram forte presença na cena teatral paulistana. Com efeito, entre a inauguração do Boa Vista, em 1916, e a temporada Colaço-Monteiro, que só se ocorreria em 1927, passaram pelo teatro, além de outras companhias de comédia, pequenas trupes itinerantes de repertório regional, companhias de revistas e burletas e companhias italianas de opereta ou dialetais, como revela a tabela abaixo.

	Companhia	Temporada(s)	Sessões*	Total de sessões	
Comédias	Leopoldo Fróes	16/12/1916 a 10/2/1917 24/12/1920 a 23/1/1921	194	1.002	
	Alexandre Azevedo	28/2/1917 a 11/3/1917 18/2/1921 a 31/3/1921	94		
	Dramática de S. Paulo	16/3/1917 a 24/6/1917	92		
	Cristiano de Souza	12/6/1917 a 19/6/1917	17		
	Brasileira de Comédias do Trianon	25/10/1923 a 4/3/1924	266		
	Chaby Pinheiro	24/1/1921 a 15/2/1921	22		
	Brandão Sobrinho-Palmeirim Silva	11/8/1926 a 7/9/1926	61		
	Jayme Costa	16/9/1926 a 4/1/1927	243		
Rey Colaço-Robles Monteiro	10/11/1927 a 20/11/1927	13			
Regionais	Leite e Pinho	2/2/1917 a 14/2/1917	53	187	
	João Rodrigues	5/3/1919 a 10/4/1919	78		
	Teatro Sertanejo	16/2/1923 a 11/3/1923	56		
Revistas	Arruda	3/8/1917 a 20/10/1918 1/12/1918 a 4/3/1919 20/9/1919 a 29/2/1920 2/4/1921 a 10/1/1922 5/12/1922 a 28/12/1922 4/6/1927 a 25/8/1927	2.283	3.259	
	Gonçalves	5/6/1919 a 4/8/1919 10/3/192 a 8/4/1920 11/6/1920 a 11/7/1920 15/9/1920 a 11/11/1920	384		
	Antonio de Souza	9/4/1920 a 10/6/1920 22/2/1922 a 31/7/1922	437		
	Alda Garrido	7/3/1924 a 23/3/1924	33		
	U-O-Chin-Ton	23/4/1927 a 3/5/1927	24		
	Ra-Ta-Plan	3/3/1927 a 17/4/1927	98		
Italianas	Ópera e opereta	Ítalo-paulista de óperas e operetas	3/7/1917 a 9/7/1917	8	528
		Clara Weiss	5/8/1919 a 10/9/1919	34	
		Enrica Spinelli	26/11/1920 a 22/12/1920	31	
		De Angelis	5/1/1922 a 20/2/1922 29/12/1922 a 2/1/1923 3/9/1923 a 22/10/1923	117	
		Lea Candini	10/8/1922 a 4/12/1922 31/3/1923 a 26/8/1923	313	
		Amedeo Bettazzoni	10/9/1923 a 2/9/1923	2	
		La operetissima	3/9/1923 a 22/10/1923	23	
	Dialetais	Città di Napoli	19/7/1917 a 30/7/1917 12/4/1919 a 4/6/1919	122	142
Mathilde Bonnitto Franco		12/7/1920 a 25/7/1920	20		

Tabela 1 – Companhias que ocuparam o Teatro Boa Vista entre 1917 e 1927. Fonte: Bessa, 2012

* Por sessão entende-se cada espetáculo oferecido pela companhia, que podia chegar a três por dia

Tais omissões seriam parcialmente revistas na segunda parte da crônica, publicada dois dias mais tarde na mesma coluna e sob o mesmo título. Contradizendo a matéria anterior, o texto se inicia informando que, depois da temporada da companhia de Gomes Cardim, “em princípios de agosto de 1917, deu-se a estreia [no teatro Boa Vista] da Companhia Arruda, de revistas”. O cronista ressalta que

[...] a temporada foi longa, pois durou cerca de três anos consecutivos sob a direção de Abílio de Menezes. Logo depois, veio ocupar o teatro a companhia encabeçada pelo inesquecível Leopoldo Fróes, ator de elite e que foi uma das figuras mais expressivas do teatro brasileiro. (DESAPARECE..., 1947b).

A temporada de Fróes, contudo, teria sido um enorme fracasso:

Seu gênero de representações parecia acima da mentalidade da época, e o teatro apresentava, todas as noites, aspecto desolador, em contraste com a concorrência cada vez maior de espectadores para assistir às revistas e bambochatas da companhia que a antecederam e tão do agrado de certo público, alheio à arte verdadeira. (DESAPARECE..., 1947b).

Em seguida, o cronista afirma que a sala foi ocupada pela companhia de operetas de Enrica Spinelli (cujas origens italianas não são mencionadas), antes de ser arrendada, entre 1921 e 1928, às Empresas Cinematográficas Reunidas. Estas levaram para o Boa Vista “a Companhia Arruda, a Companhia do ator Alexandre Azevedo, a Companhia Chabi Pinheiro e outras”. Segue-se uma lista longa, mas não exaustiva, de trupes que ocuparam o teatro após 1928, em que se nota a recorrência da Procópio Ferreira (dez temporadas) e da Palmeirim (quatro temporadas), ambas de comédia, bem como da italiana Canzone di Napoli (seis temporadas).

É difícil avaliar os motivos que levaram o jornalista a rever sua narrativa, recuperando pessoas e repertórios que havia omitido na primeira parte da crônica. É possível que as lembranças – ainda vivas – de companhias como a Arruda e a Canzone di Napoli tenham provocado a reação de alguns leitores, revelando que a memória do teatro paulistano ainda estava em disputa (POLLAK, 1989). Organizada em São Paulo, onde atuava regularmente entre 1917 e 1927, a Companhia Arruda fora responsável pela fixação no imaginário paulista do tipo caipira, representado pelo ator Sebastião Arruda. Este, após a invasão dos teatros paulistanos pelo cinema, em meados dos anos 1930, continuou atuando em circos-teatros e pavilhões da capital até 1941, ano de sua morte (BESSA, 2012). Quanto à Canzone di Napoli, que em 1932 introduzira em São Paulo o gênero *sceneggiata* (traduzido como “canção encenada”), ela continuava a atuar na cidade no ano da publicação da matéria (1947), ainda que de forma esporádica e em pequenos cineteatros.

De todo modo, embora reconhecesse o sucesso de público da Companhia Arruda, o autor não escondia seu desprezo pelo gênero revista – de acordo com a tabela 1, o mais apreciado pelos frequentadores do Boa Vista, com mais de 3 mil sessões no período em tela –, cujo sucesso ele atribui ao “alheamento” do público em relação à “arte verdadeira”. Daí ele ignorar outras trupes do gênero que frequentaram o teatro, como a carioca Antonio de Souza (437 sessões) e a paulistana Gonçalves (384 sessões), esta última organizada especialmente para o Boa Vista. Do mesmo modo, com exceção da Enrica Spinelli, nenhuma das companhias italianas que ocuparam o teatro entre 1917 e 1927 chegou a ser citada pelo autor, que ignorou assim as trupes de opereta Lea Candini e De Angelis, ou a dialetal Città di Napoli (todas contabilizando mais de 100 sessões cada).

A crônica evidencia, portanto, a gestão junto à opinião pública de certa memória teatral de São Paulo, a mesma que seria perpetuada pela historiografia do teatro produzida a partir dos anos 1950. Com efeito, as produções teatrais populares no Brasil, tão difundidas nas cidades brasileiras ao longo da primeira metade do século XX, não lograram integrar as “raras e panorâmicas histórias dedicadas à linguagem teatral” (MATE, 2012, p. 46), exceto em referências depreciativas, quando eram usadas como antimodelos ou tomadas como sintomas da falta: de gosto (do público), de qualidade (dos textos), de moral (dos intérpretes). Se esse apagamento foi menos deletério no caso do Rio de Janeiro, cujo teatro de revista chegou a ser reabilitado nos anos 1980, a ponto de ser tomado como um elemento-chave da construção da nacionalidade¹, em São Paulo ele foi avassalador, expurgando da memória e da história sujeitos e obras ligados às comédias regionais, ao teatro de revista e à cultura dramático-musical italiana.

Levando em consideração o questionamento proposto pelo evento que animou esta publicação, e com base em uma pesquisa de pós-doutorado em andamento no IEB que tem por objeto o teatro musicado na cidade de São Paulo², é nosso objetivo problematizar o papel da pesquisa científica junto à gestão da memória coletiva. Partindo do princípio de que toda memória é elaborada no presente para responder a questões do presente (MENESES, 1992, p. 11), sendo por isso objeto de disputas identitárias e políticas, qual deve ser o horizonte de intervenção pública de uma pesquisa ou de um pesquisador que tomam por objeto sujeitos, práticas, experiências ou obras deliberadamente apagados da memória social?

UM PASSADO QUE SE TENTA APAGAR

Para além das companhias e dos repertórios, a memória teatral paulistana que começou a ser gestada nos anos 1940 obliterou também certas práticas – entre elas, o hábito de ir ao teatro, que se tornou bastante popular em São Paulo a partir do

1 É o caso de autores como Roberto Ruiz (1985), Neide Veneziano (1991) e Salvyano Paiva (1991).

2 Um palco em disputa: teatro musicado, sociedade e cultura na cidade de São Paulo (1914-1934).

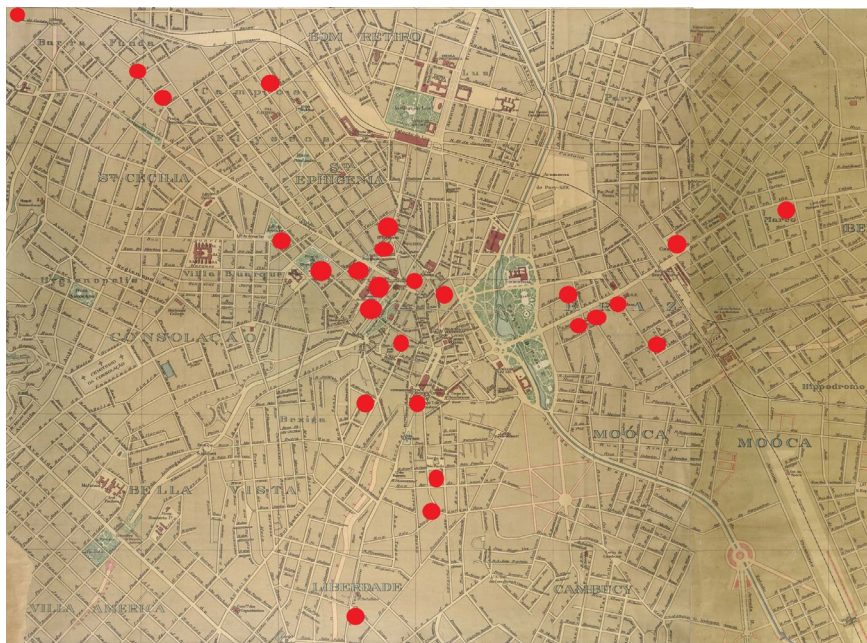
início do século XX. Com efeito, se no ano de 1890 a cidade contava com apenas dois teatros, número que subiu para três em 1900, todos no centro, em 1914 espetáculos teatrais profissionais³ eram oferecidos em quinze salas no centro e nos bairros, incluindo teatros, cineteatros e *music-halls*⁴ (mapa 1). Com efeito, após o surgimento das primeiras salas fixas de cinema na cidade, em 1907, São Paulo passou a oferecer um número muito maior de representações teatrais, já que muitos desses estabelecimentos davam os chamados espetáculos de palco e tela (projeções de filmes seguidas de encenações teatrais). Outros funcionavam ora como cinema, ora como teatro, e alguns ainda alternavam a função de *music-hall* com a de teatro.



Mapa 1 – Salas que ofereciam espetáculos teatrais em São Paulo (1914). Mapa elaborado pela autora com base na *Planta da cidade de São Paulo*, levantada e organizada pela 7ª Seção da Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura de São Paulo, 1929. Arquivo Público do Estado de São Paulo

- 3 Estão, portanto, excluídas dessas estatísticas as salas que ofereciam espetáculos amadores, oferecidos tanto pelos grupos de teatro operário, de orientação claramente política, como pelos chamados *filodrammatici*, conjuntos teatrais italianos que tinham por objetivo cultivar o teatro peninsular, geralmente em língua materna.
- 4 Eram chamadas de *music-hall* (ou café-concerto) as salas que exploravam os espetáculos de variedades, compostos de números de canto, dança, esquetes humorísticos e atrações circenses (acrobacias, malabarismos etc.). Tais espetáculos eram representados enquanto o público consumia bebidas. Muitas vezes, essas salas eram ocupadas por companhias teatrais. Os principais *music-halls* de São Paulo eram o Apolo (na rua Josué de Barros, esquina com a 24 de Maio) e o Casino (na rua Anhangabaú).

Em 1928, o número de salas havia quase dobrado, e sua disposição na cidade se transformou profundamente com o adensamento das salas no bairro operário do Brás e a aparição de salas nos bairros ao sul (mapa 2). Assim como em 1914, a maior parte dos espetáculos oferecidos nessas salas continuava sendo de gêneros musicados (especialmente revistas e operetas), e os espetáculos de palco e tela predominavam nos cinemas distantes do centro.



Mapa 2 – Salas que ofereciam espetáculos teatrais em São Paulo (1928). Mapa elaborado pela autora com base na *Planta da cidade de São Paulo*, levantada e organizada pela 7ª Seção da Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura de São Paulo, 1929. Arquivo Público do Estado de São Paulo

O número de salas cairia sensivelmente a partir da segunda metade dos anos 1930, numa crise engendrada pela concorrência com o cinema falado (BESSA, 2012, p. 68-69). A partir de então, os espetáculos teatrais se reduziram drasticamente, e as pequenas companhias que antes ocupavam cinemas e teatrinhos da capital tiveram de migrar para os circos e pavilhões. Ao longo dos anos 1910 e 1920, contudo, a cena teatral paulistana foi movimentadíssima, o teatro ocupando, ao lado do cinema, o posto de diversão pública predileta da população paulistana.

Vale lembrar que a capacidade das casas de espetáculo da época era muito superior à das atuais. O maior cineteatro de São Paulo, o Brás Politeama, no popular bairro do Brás, possuía capacidade para 4 mil espectadores, sendo 1.800 em pé, na chamada “geral”. As menores salas, em geral cinemas localizados em bairros elitizados, como Higienópolis e Santa Cecília, não tinham menos do que 500 lugares, sendo que a capacidade média das salas da cidade girava em torno de 1.800 espectadores. Além

disso, os espetáculos teatrais eram oferecidos todos os dias, de segunda a segunda, muitas vezes em várias sessões diárias, que podiam chegar a cinco nos finais de semana (duas matinês e três soirées). É verdade que essas salas não funcionavam todas ao mesmo tempo como teatro; em geral, entre três e seis delas ofereciam espetáculos teatrais concomitantemente. De todo modo, não é exagero afirmar que, no final dos anos 1920, dezenas de milhares de paulistanos assistiam a espetáculos teatrais num único final de semana, numa época em que a população de São Paulo mal atingia um milhão de habitantes. No encaço do adensamento urbano e da ampliação da malha das linhas de bonde, o teatro ordenava o cotidiano da cidade, reunindo pessoas, difundindo modas e ideias e oferecendo aos diferentes grupos da população da capital, tão heterogênea e desenraizada, um espelho por meio do qual era possível negociar suas identidades.

No entanto, a historiografia do teatro insistiu em ignorar o repertório popular e seus agentes – aqui incluídos autores, artistas e espectadores –, igualmente obliterados da memória social. Se nomes como Procópio Ferreira, Dulcina e Leopoldo Fróes se perpetuam na forma de topônimos (quantos teatros não foram assim nomeados?) ou integram as narrativas da história do teatro brasileiro, outros como Clara Weiss, Lea Candini, Sebastião Arruda, Carlo Nunziata, apesar da expressiva presença na vida teatral da cidade, não receberam a mesma atenção.

A PRODUÇÃO DO ESQUECIMENTO

Embora partamos do pressuposto de que a memória é um processo constante de construção e reconstrução acerca do passado, não se confundindo, portanto, com os produtos objetivos, concretos, do “mecanismo de registro e retenção” de informações, conhecimentos e experiências (MENESES, 1992), não se pode negligenciar a importância da gestão (política e econômica) desses objetos na produção do esquecimento.

Aponto, aqui, dois processos que ajudam a compreender o apagamento das memórias do teatro popular paulistano. O primeiro deles foi a destruição – ou sua resignificação – dos suportes materiais dessas memórias. Entre eles destaco as salas de espetáculo, que com poucas exceções foram demolidas ou totalmente transformadas – como é o caso do Brás Politeama, o maior cineteatro daquele bairro operário que lhe dava nome, e que hoje abriga um estacionamento. Já o Theatro Municipal, que não só preservou sua função original como manteve sua fachada e seu interior intactos, resiste sobretudo como monumento. Entre outros suportes materiais da memória teatral paulistana deliberadamente negligenciados, podem-se incluir os arquivos das companhias teatrais, libretos, partituras, cartazes e programas das peças etc. A falta de interesse do poder público e de outros gestores da memória

coletiva (associações de classe, escolas, instituições culturais) em preservar ou reunir parte desse material revela o comprometimento de todos eles com certo “enquadramento” da memória (POLLAK, 1989).

O segundo processo que me parece relevante apontar é o desaparecimento das condições de produção do teatro popular paulistano e seu impacto no surgimento de novas práticas teatrais. Embora o projeto de construção de um teatro nacional “artístico” (leia-se: que não se pautasse pelo “agrado do público”) fosse defendido pelas elites paulistanas desde a primeira década do século XX, sendo coetâneo, portanto, ao desenvolvimento do teatro popular em São Paulo, ele só pôde florescer na cidade no final dos anos 1930, quando o cinema sonoro pôs em xeque a sobrevivência do teatro comercial⁵. As recorrentes campanhas de valorização do “bom” teatro nacional, que, entre outras pautas, reivindicavam o subsídio estatal e a criação de uma escola dramática, jamais conseguiram prosperar enquanto o mercado de bens culturais no Brasil possibilitava a existência de um teatro inteiramente sustentado por bilheteria e difundido de forma equilibrada por toda a cidade. Foi só quando os grandes teatros e cineteatros do centro e dos bairros começaram a preterir os palcos em proveito das telas, e as companhias populares se viram obrigadas a migrar para os circos e pavilhões, que um teatro sem finalidade comercial aparente pôde finalmente ser produzido com alguma continuidade.

Não por acaso, os principais historiadores surgidos a partir de então – os quais também atuaram (a exemplo do jornalista citado no início deste texto) como gestores da memória, estabelecendo marcos e referências de seu “enquadramento” – estavam intimamente ligados a essa nova produção teatral, como é o caso de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Foi essa historiografia que, por exemplo, identificou a estreia de *Vestido de noiva* (1942), de Nelson Rodrigues, como o início de uma dramaturgia nacional e criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948), no bairro da Bela Vista, como o marco do surgimento de um teatro moderno, relegando para uma pré-história do teatro brasileiro tudo o que veio antes. Recentemente, diversas pesquisas têm procurado iluminar esse “anterior”, mas para tanto necessitam legitimar seus objetos de modo a poder estabelecer novos marcos e referências para um novo enquadramento da memória. Afinal, com recortes variáveis e compromissos diversos, toda memória é enquadrada.

Nesse quadro, para além de recuperar os repertórios, os agentes (produtores e consumidores), as práticas e os imaginários associados ao teatro musical paulistano do início do século XX, objeto de inúmeras disputas (estéticas, identitárias, político-culturais), a reflexão que desenvolvo na pesquisa em andamento pode ajudar a relocalizar as noções de *popular* e de *entretenimento* no debate público. Durante anos a fio, a cultura atribuída ao “povo” foi quase sempre associada, no senso comum e também nos estudos acadêmicos, a manifestações espontâneas, com um fim em si mesmas,

5 Tomo aqui de empréstimo ideias que vêm sendo desenvolvidas pelo pesquisador William Santana dos Santos, que estuda a gestão, nos anos 1930, de uma nova posição no campo teatral brasileiro, ocupada pelo polo amador-erudito-moderno, que se contrapõe ao polo profissional-popular-comercial.

livres, portanto, do comercialismo que caracterizaria a tão pouco confiável cultura de massas. Do mesmo modo, a lamentação em torno da constante busca de divertimento e novidade por parte do “grande público” é uma tônica não só nos discursos do início do século XX, mas se perpetua ainda hoje. Em última instância, ao propor um novo enquadramento da memória do teatro paulistano, explicitando os marcos e referências que até hoje a orientaram e identificando os interesses e compromissos de seus gestores, tem-se como efeito mais geral a problematização de nossa relação com a cultura de entretenimento hoje.

REFERÊNCIAS

- BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.
- DESAPARECE o Teatro Boa Vista. *O Estado de S. Paulo*, Coisas da Cidade, 17 jul. 1947, p. 5.
- _____. *O Estado de S. Paulo*, Coisas da Cidade, 19 jul. 1947, p. 4.
- MATE, Alexandre. Apesar do “passamento” tantas vezes anunciado, a resistência de uma forma teatral (ou) As sobrevidas do teatro de revista brasileiro. *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, São Paulo, n. 3, mar. 2012, p. 54-52.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 9-24.
- PAIVA, Salvyano. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RUIZ, Raul. *O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.
- SANTOS, William Santana. *O palco das elites: o “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo (1939-1949)*. Relatório (Qualificação de Mestrado). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

UM QUADRO TEÓRICO- METODOLÓGICO PARA O ESTUDO DOS OBJETOS EDITORIAIS: CONTRIBUIÇÕES DA GEOGRAFIA DE MILTON SANTOS

Luciana Salazar Salgado

Professora dos programas de pós em Linguística e em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Coordena o Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição (Labepe - UFSCar/Cefet-MG).
lucianasalazar@ufscar.br
<https://orcid.org/0000-0002-1052-0726>

Este artigo registra uma síntese do programa de pesquisa desenvolvido na última década, focalizando os resultados colhidos no estágio de pesquisa entre setembro de 2017 e fevereiro de 2019 no Fundo Milton Santos do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), sob supervisão do prof. dr. Jaime Tadeu Oliva.

Resumo. Neste artigo apresentamos uma proposta para o estudo dos objetos editoriais característicos do atual período, definindo-os no quadro da análise do discurso materialista e considerando alguns acréscimos conceituais importantes para o entendimento do tempo presente – que corresponde, segundo o entendemos, ao que Milton Santos (1996) chamou meio técnico-científico informacional – e da técnica de distribuição de discursos hoje hegemônica – a algorítmica, apropriada ora como cibercultura, ora como cultura digital, conforme as ênfases dos dispositivos tecnológicos desenvolvidos.

Palavras-chave. Mediação editorial; cibercultura; cultura digital; período técnico-científico informacional

ESTUDAR OBJETOS EDITORIAIS NO TEMPO PRESENTE

A proposta de trabalho ora apresentada tem base numa posição teórica firmada no quadro da análise do discurso tradicionalmente referida como AD:

Pode-se dizer que a AD é uma teoria da leitura, ou melhor, que ela formula uma teoria da leitura que se institui rompendo fundamentalmente com a análise de conteúdo, por um lado, e com a filologia (e também com a hermenêutica), por outro. Seu rompimento com a linguística tem essa conotação: é na medida em que a linguística reivindica uma semântica como um de seus componentes que se pode dizer que a AD rompe com ela. [...] A AD não aceita que palavras, expressões ou estruturas sintáticas pudessem ter tido garantia de sentido, que a linguística histórica recuperaria. Nem que os autores de outros tempos pudessem ter dito tudo e só o que queriam, bastando conhecê-los e à sua época para decifrar o sentido de um texto. [...] A AD rompe com a concepção de sentido como projeto de autor; com a de sentido originário a ser descoberto; com a concepção de língua como expressão das ideias de um autor sobre as coisas; com a concepção de texto transparente, sem intertexto, sem subtexto; com a noção de contexto cultural dado como se fosse uniforme. (POSSENTI, 2004, p. 358-360).

Com isso, posto se tratar de uma teoria de caráter empirista que aborda a produção dos sentidos como relações parafrásticas estabelecidas entre enunciados em circulação social, entende-se aqui, como um passo adiante, que os aspectos da materialidade inscricional dos enunciados também participam da produção dos sentidos ou, mais precisamente, fazem vibrar certos sentidos, eventualmente apagando outros. Isto é: entende-se que a circulação dos discursos implica uma *formalização material* incontornável (FLUSSER, 2007)¹.

Isso é especialmente importante no estudo de objetos editoriais. Nosso programa de pesquisa pensa nos enunciados como fluxos de texto na sua dimensão encarnada – livros, monumentos, camisetas... *sites*, *blogs*, plataformas de partilha... todo material que se prepara para a vida pública passando por um processo de edição. Certamente uns mais institucionalizados que outros, mas todos eles objetos técnicos que põem

1 De fato, desdobra-se aqui uma filiação importante à noção de *mídiu*m. Registramos, para fins de esclarecimento, que se trata de uma perspectiva de abordagem dos objetos técnicos desenvolvida por Régis Debray (2000): um *mídiu*m é um imbricamento do que se tem referido nos estudos discursivos por *circulação* com o que se costuma referir, mais amplamente, nos estudos da linguagem por *suporte*. Sem estabelecer uma relação biunívoca de noções, pode-se dizer, enfim, que um *mídiu*m se define na articulação de um *vetor de sensibilidade* a uma *matriz de sociabilidade*. Essas matrizes (institucionalidades fiadoras de discursos) são *organização materializada* (OM), ou seja, o modo como a sociedade disciplina práticas e cultiva valores produzindo sistemas de objetos técnicos. Esses vetores (dispositivos inscricionais que afetam os sentidos de um texto e eventualmente até mesmo do que é um texto) são *matéria organizada* (MO), os próprios objetos técnicos que resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes, e que convivem também com resistências ou apropriações não previstas. A metodologia consiste, então, em conjugar OM/MO.

em relevo as seguintes dimensões: a) implicam um trabalho de inscrição material da língua em algum suporte, b) cuja circulação se define às vezes em conformidade com o projeto, às vezes subvertendo-o, c) conforme uma interlocução formalmente ensejada, que eventualmente pode vir a ser inesperada. A vida dos objetos editoriais é paradoxalmente preparada e incontrollável (a menos que haja efetiva censura da produção e destruição dos objetos técnicos produzidos).

Se consideramos que os sentidos das palavras não são definíveis *a priori*, mas construídos por aproximações a outros termos, conforme as condições de produção do que se enuncia, entendemos que o que um texto “quer dizer” não é nunca algo plenamente retomável, como uma unidade de significação fixa, reproduzível com perfeita exatidão. Mas também não é uma variação espaiada ao indizível, pois todo texto está balizado pelas memórias que evoca ao se pôr numa dada forma de aparecimento. Essa totalidade apreensível é feita de vários elementos distinguíveis e de instâncias diversas.

No caso de um texto escrito, podemos pensar em expedientes como a paragrafação ou a forma de organizar tópicos, títulos e subtítulos, enumerações e nas relações entre esses expedientes; podemos pensar em cores (ou na falta delas), na tipografia, nos efeitos gráficos e nos suportes de circulação (tipos de papel, tipos de tela, corpos); podemos pensar também em modos de abrir e de encerrar um fluxo textual; há ainda o tom do texto, o momento em que é proferido ou lido, os esforços de interpretação que exige e todas as suas reverberações e ressonâncias. E não há planos privilegiados, uma vez que o eventual privilégio de algum desses elementos é já um efeito de sentido que encontrará ratificações em outros planos, como a falta de relevo de certos outros elementos. E, então, se podemos pensar em um discurso como um conjunto de restrições semânticas indissociáveis de um conjunto de práticas sociais e históricas, entendemos que é sempre multimodal a composição dos materiais textuais que circulam socialmente. Por isso vibra neles uma força que caracteriza dadas comunidades discursivas: nos textos, enunciados que atualizam discursos, pulsa uma vitalidade que lhes confere uma identidade social (DELTA, 2013)

Dessa perspectiva, levamos em conta que há uma análise do discurso vicejante no Brasil, muito especialmente ligada à comunicação social (FIGARO, 2014), que, embora rompa com as teorias subjetivantes na sua origem, põe-se hoje, fortemente, questões relativas à responsabilidade do lugar discursivo que condiciona a emergência e a confluência dos dizeres (MAINGUENEAU, 2015), responsabilidade que se desenha numa conjuntura interdiscursiva em que os objetos técnicos, mais do que em qualquer outro período da história, orientam os fluxos de distribuição dos discursos; de fato, são eles mesmos “portadores de discursos” (SANTOS, 2009).

Importa, então, compreender as atuais relações entre materialidades inscricionais (nas quais se inscrevem as textualizações de discursos), aspectos da criação e da recepção constitutivos dessas materialidades e, assim, contribuir também para os estudos do discurso, que, por definição, apoiam-se em teorias sociais para delimitar seus projetos de investigação. Ocorre que as teorias sociais mais frequentemente mobilizadas nas análises da área não têm contemplado a problemática dos objetos

técnicos em circulação. Aqui, propomos olhar para eles como eixo explicativo da distribuição dos dizeres e, portanto, de poderes. Em síntese, propomos ver na formalização material dos textos como as formações discursivas, sabidamente tributárias das formações ideológicas, são, por isso mesmo, expressões das formações econômicas ou, antes, das trocas que as definem, das práticas que as sustentam. Propomos, assim, prosseguir na investigação sobre a produtividade das formulações do geógrafo Milton Santos para os estudos discursivos, porque entendemos ser de proveito para os estudos da linguagem o que decorre de sua reflexão sobre a problemática *pensamento único versus pensamento universal*, que se inscreve em certa tradição da semiologia dos objetos. Entendemos que há, aí, implicações que nos permitem nos aproximarmos, em termos epistemológicos, de uma teoria social que é uma teoria sobre o espaço, sobre os fluxos que o animam, sobre os objetos promotores desses fluxos.

Assim, trabalhando na ordem do discurso, nos termos delimitados acima, abordamos os objetos editoriais como portadores de *cenos da enunciação* (MAINGUENEAU, 2006). Sucintamente: trata-se de um modelo teórico que considera o primado do interdiscurso e põe foco na enunciação ao examinar o funcionamento dos discursos. Ou seja: investiga a conjunção da dinâmica interlocutiva que se institui em toda tomada de palavra, oral ou escrita, com as condicionantes institucionais, definidoras das posições a partir das quais se toma a palavra. Trata-se de levar em conta o *quadro cênico*, composto de *cena englobante* e *cena genérica* – respectivamente, tipo de discurso (religioso, literário, feminista, homofóbico...) e gênero que o atualiza (cartilha, poema, panfleto, *slogan*...) –, categorias definidas em boa medida previamente à enunciação, e de *cenografia*, a textualização propriamente, ao mesmo tempo realização de possibilidades dadas pelo quadro cênico e provável legitimação desse quadro. Aí está a possibilidade de singularidade na atualização de um discurso. Por exemplo: o discurso religioso (uma cena englobante) pode organizar-se em uma cartilha ou um *slogan* (cenos genéricas), e essa cartilha ou esse *slogan* podem soar alegres ou tristes, tensos ou doces conforme se apresentem como uma advertência professoral ou uma conversa entre amigos, uma boa piada ou uma revelação a iniciados... A textualização do discurso poderá assumir variadas cenografias conforme as coerções do gênero e do tipo de discurso, em outros termos, poderá assumir diferentes arranjos textuais, com diferentes tons.

No que diz respeito às articulações dessa perspectiva enunciativa do discurso com a problemática da dimensão material em que as cenografias se inscrevem, é necessário examinar as relações entre objetos e sujeitos. Propomos, para tanto, mobilizar as noções de *tecnosfera* e *psicoesfera* como um par em debate: uma esfera técnica constituída pelos objetos fabricados e difundidos na organização social, considerando que o dito processo civilizatório está diretamente ligado à produção de objetos cada vez mais específicos em suas funcionalidades; e uma esfera psíquica consequente, mas não coincidente, em que se formulam sensações, impressões, imaginários e valores que, afinal, são o sustentáculo da produção de objetos (SANTOS, 1996). Pretendemos, com isso, pensar detidamente nos aspectos da inscrição material

dos textos, que são atualizações de discursos e que circulam – e que só ao circular produzem sentidos, eventualmente ganham volume e promovem o rumor público. Essa proposta compreensiva da circulação de discursos é possivelmente necessária ao exame de fenômenos como, entre tantos outros que têm surpreendido as formas de parametrização comunicacional consagradas, a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos (2016) ou a de Jair Bolsonaro no Brasil (2018), cujas estratégias eleitorais valeram-se da psicométrica obtida na mineração de *big data*, que apreende a inextricável relação do que se diz com *como* se diz, incluídos aí os objetos técnicos implicados na distribuição dos dizeres².

Consideramos, assim, que uma característica fundamental do atual período são os gestos intersubjetivos que põem em primeiro plano os objetos. Mais especificamente, as articulações entre eles, produzindo uma verdadeira sintaxe dos objetos característica do que podemos referir como *aceleração contemporânea*, uma condição ligada a ritmos de deslocamento – de pessoas, de mercadorias, de ideias... (SANTOS, 1996). Basicamente, trata-se de entender que novos materiais e formas de energia alimentam uma expansão demográfica que convive com a explosão de uma urbanidade baseada no consumo, em que a quantidade de objetos que “dizem quem somos” explode também. Descartáveis por definição, portanto em processo permanente de substituição, as embalagens são um dado muito elucidativo: nelas há discursos jurídicos (o que é obrigatório dizer sobre o produto), médicos (indicações e contraindicações), ecológicos (instruções de descarte e atestados de origem), entre outros, que se coadunam com certos traços modelados (faces longilíneas, por exemplo) em certos materiais (como os reciclados de alto padrão) e, juntos, localizam socialmente seu portador. Os objetos técnicos, e não só os sujeitos, definem-se em lugares delimitados na teia interdiscursiva e potencializam essa fluidez. Trata-se, então, de um efeito de sentido produzido por objetos a que chamamos *técnicos* porque têm essa característica sistêmica que define um modo de viver produzido, engenhado e, ao mesmo tempo, produtor, engenheiro. Nos termos do geógrafo Milton Santos (2008), trata-se de *conjuntos de sistemas de objetos indissociáveis de conjuntos de sistemas de ações*.

Se entendemos que esses conjuntos de sistemas de objetos e de ações, mutuamente implicados, se instituem historicamente, logo entendemos que o atual período se configura na aceleração da definição desses conjuntos, na medida em que, dentro deles, redefinem-se os próprios sistemas, e também seus elementos – objetos e ações – se redefinem. É a lógica dos perecimentos superpostos, que suprime as referências de continuidade, duração, contiguidade. Uma nova relação espaço-tempo se institui com cada conjunto (como na web, por exemplo) de sistemas de dispositivos (como celulares, softwares, banda larga, provedores, plataformas) que fazem dos capitais,

2 Ver, por exemplo, a notícia publicada no jornal *The Guardian* em 26/2/2017, intitulada “Robert Mercer: the big data billionaire waging war on mainstream media” (CADWALLADR, 2017). E considerar também a matéria produzida pela jornalista Patrícia Campos Mello (2018), uma reportagem investigativa publicada em 18/10/2018 sobre o uso irregular do WhatsApp no processo eleitoral brasileiro. Ela sofre graves ameaças desde então, e nem o Superior Tribunal Federal, nem o Superior Tribunal Eleitoral chegaram a formular sanções efetivas. Tudo está “em estudo”.

das imagens, dos valores ubíquidades: virtualmente (isto é, potencialmente) tudo e todos podem estar em toda parte a todo tempo.

Entende-se disso que novas culturas se impõem, formuladas na aceleração contemporânea. Nossa hipótese de trabalho é que essas culturas estão diretamente ligadas a certos conjuntos de sistemas de objetos e, vividas como sensação arrebatadora, são da ordem da materialidade, ou seja, são materialmente produzidas. Na abordagem aqui assumida, definamos assim: conjuntos de *dispositivos* (objetos técnicos) em articulação sistêmica geram certas *disposições* (subjektivações) que sobre eles recaem, numa dinâmica não só de cultivo dessa articulação, mas de verdadeiro culto.

Evidentemente, pensar sobre *cultura* abre para muitos campos e, em cada um deles, para definições e debates que procuram dar conta da produção simbólica tanto no que concerne à ancestralidade (assumindo continuidades ou rupturas com a tradição), quanto às condições mais imediatas de vida (pautando o convívio em um país, uma região, uma empresa). No caso dos fluxos textuais, da perspectiva dos objetos editoriais, podemos vê-los como objetos eminentemente culturais.

Acrescentemos, por fim, que as tecnologias da informação e da comunicação trazem à cultura do atual período elementos inéditos, já que, além dos eixos das sucessões e das coexistências (SANTOS, 1996), impõem a ubíquidade, um efeito de simultaneidade espaçotemporal que é explorado na acumulação de capitais em diferentes setores econômicos. De muitos modos isso afeta a produção cultural, pondo questões cruciais para as políticas públicas de incentivo, entre outras iniciativas formadoras, emancipadoras... subjektivantes, enfim. A vicejante história dos Pontos de Cultura no Brasil e seu rápido sufocamento desde 2015 são dados bastante contundentes a esse respeito (cf., por exemplo, COSTA, 2011; GIL; FERREIRA, 2013).

Com base nesse entendimento, vemos que o estabelecimento de conjuntos de sistemas não é neutro, é historicamente delineado, socialmente negociado, ideologicamente instituído:

Não há objeto que se use hoje sem discurso, da mesma maneira que as próprias ações tampouco se dão sem discurso. O discurso como base das coisas, nas suas propriedades escondidas, e o discurso como base da ação comandada de fora impelem os homens a construir a sua história através de práxis invertidas. Assim, todos nos tornamos ignorantes. Esse é um grande dado do nosso tempo. Pelo simples fato de viver, somos, todos os dias, convocados pelas novíssimas inovações a nos tornarmos, de novo, ignorantes; mas também a aprender tudo de novo... (SANTOS, 2009, p. 87).

A potência difusora de tudo o que se conhece e do tanto que se desconhece tem a ver, então, com os sistemas de objetos que configuram conjuntos em suas dinâmicas históricas, indissociavelmente ligadas aos sistemas de ações, que configuram conjuntos em suas dinâmicas históricas. Importa frisar que, quando se diz *indissociavelmente*, não se está designando uma relação de correspondências biunívocas. Essa é a complexidade da sintaxe dos objetos e dos processos de subjektivação. São indissociáveis, mas presididos por combinatórias sofisticadas.

Com isso, é possível voltar às noções acima anunciadas: uma *tecnoesfera*, isto é, dispositivos materialmente instituídos, é geradora de uma *psicoesfera*, isto é, de disposições (crenças, valores, formas de comunhão com o Universo) delineadas em conjuntos de sistemas de ações, que recaem, por sua vez, sobre as técnicas e as normas que vivificam os objetos componentes da tecnoesfera, geradora de uma psicoesfera... (SANTOS, 1994, p. 30 et passim).

No que concerne a essa correlação como definidora da contemporaneidade, citamos a seguir um excerto bastante esclarecedor do que se disse:

Quando James Joyce publicou *Ulisses*, em 1922, e revolucionou todas as nossas expectativas quanto ao que os livros devem ser, estava sendo assim tão diferente do próprio Gutenberg? Não se podia ver isso na época, mas Joyce era um técnico altamente qualificado que andou fazendo experiências com uma máquina-livro, levando-a a fazer coisas que nunca fizera. [...] do nosso ponto de observação, ele poderia perfeitamente ser visto como um programador que escreveu códigos para a plataforma da máquina impressora. Joyce escreveu software para um hardware originalmente materializado por Gutenberg. Se invertermos o ângulo, a analogia se sustenta igualmente bem: a remodelação da tecnologia do manuscrito das penas e dos escribas operada por Gutenberg foi um ato criativo tão profundo quanto o monólogo final de Molly Bloom em *Ulisses*. Ambas as inovações resultaram de saltos criativos sensacionais e ambas mudaram nossa maneira de ver o mundo. Gutenberg construiu uma máquina que Joyce “envenenou” com uma programação inovadora, e Joyce alardeou como sua uma variação de um tema que, originalmente, fora de autoria do próprio Gutenberg. Ambos foram artistas. Ambos foram engenheiros. Só os 400 anos que os separam encobriram sua condição partilhada. (JOHNSON, 2001, p. 8).

Nos termos com que trabalhamos aqui, podemos dizer que as culturas atuais se produzem no batimento entre uma tecnoesfera constituída por dispositivos ubíquos e universalizantes e uma psicoesfera constituída por disposições fluidas e dúcteis. Do que resulta uma potência difusora sem precedentes. Pensemos, por exemplo, nos *trend topics* das redes sociais, que pautam jornais televisivos e impressos, que, por sua vez, são reproduzidos nos portais e comentados na blogosfera, alimentando o rumor público, constitutivo de posicionamentos. Assim se produz a aceleração contemporânea, assim ela produz a própria noção de contemporaneidade mais largamente difundida e efetivamente vivida.

CIBERCULTURA E CULTURA DIGITAL: MESMOS DISPOSITIVOS, DIFERENTES DISPOSIÇÕES

Há, nesta altura, um acréscimo teórico-metodológico a fazer, uma diferenciação que nos parece bastante produtiva: considerando a perspectiva dos objetos culturais

acima detalhada, é possível falar mais precisamente – em vez de usar o plural *culturas digitais* – em *cibercultura* e *cultura digital*, considerando que a técnica de que se desdobram tecnologias características das atuais relações entre objetos e sujeitos assume dois efeitos distintos na produção da psicoesfera: uma de fechamento, outra de abertura. Evidentemente, há cruzamentos importantes entre elas, que produzem, segundo o raciocínio que propomos, o que Santos (2000) refere por *confusão dos espíritos*, basicamente uma dinâmica dos sentidos geradora de uma perplexidade decorrente da anomia social que, de uma só vez, demanda muitas análises de conjuntura e, na sua profusão, não delimita com clareza a própria conjuntura em análise:

Nos últimos cinco séculos de desenvolvimento e expansão geográfica do capitalismo, a concorrência se estabelece como regra. Agora, a competitividade toma o lugar da competição. A concorrência atual não é mais a velha concorrência, sobretudo porque chega eliminando toda forma de compaixão. A competitividade tem a guerra como norma. Há, a todo custo, que vencer o outro, esmagando-o, para tomar seu lugar. Os últimos anos do século XX foram emblemáticos, porque neles se realizaram grandes concentrações, grandes fusões, tanto na órbita da produção como na das finanças e da informação. Esse movimento marca um ápice do sistema capitalista, mas é também indicador de seu paroxismo, já que a identidade dos atores, até então mais ou menos visível, agora finalmente aparece aos olhos de todos. (SANTOS, 2000, p. 46).

Trata-se de considerar os dois pilares da atual unicidade técnica: *protocolos*, sem os quais os fluxos de textos (de fato, quaisquer pacotes de informação) não circulam, e *propagabilidade*, a função definidora das conexões que exponencializam a constituição de redes.

Os protocolos, instrumentos de controle estritos, são ao mesmo tempo os viabilizadores dos fluxos e, por definição, são também os filtros, selecionam com precisão os dados; a propagabilidade, razão de ser do desenvolvimento das tecnologias distributivas, promove o estabelecimento de redes fluidas e de largo alcance.

Postulamos, assim, o que entendemos ser um desenvolvimento sobre a tecnoesfera globalizante atual: os aspectos mais ligados aos protocolos, portanto à sofisticação dos sistemas de controle, produzem uma cibercultura, efetivamente ligada à cibernética, anterior ao advento dos dispositivos digitais, privilegiando os aspectos de filtragem e seleção; já os aspectos mais ligados à propagabilidade, remontam ao mundo ético³ da cultura *hacker* e privilegiam formas de partilha de conteúdo, licenças *creative commons* e vertentes do *copyleft* e do software de código aberto, produzindo uma cultura da distribuição a serviço da multiplicação – uma cultura propriamente digital, nativamente digital.

Um exemplo da produtividade dessa diferenciação na psicoesfera produzida pela malha da tecnoesfera hegemônica hoje é a expressiva circulação de *fake news* e a

3 *Mundo ético*, conforme Maingueneau (2008): uma delimitação de valores e crenças característicos de uma comunidade discursiva que neles se apoia, definindo estereótipos estigmatizantes ou legitimadores, que balizam a vida em sociedade.

criação de agências de checagem: espalham-se notícias falsas com tremenda facilidade, mas desde que os detentores da distribuição de notícias permitam; criam-se, então, agências verificadoras que supostamente devem avaliar conteúdos para esses detentores da distribuição, e sua função é guiada por critérios do que se deve filtrar. Eventualmente, à cultura digital (fundamentalmente voltada à dispersão) sobre-põe-se a cultura cibernética (fundamentalmente dedicada à seleção), e disso pode decorrer, por exemplo, o que se tem chamado de “nova censura”: filtros estabelecidos com critérios que podem falhar ou ser manipulados impedem a circulação de conteúdos legítimos, em termos de sua validade informacional. A cibercultura está, segundo esse raciocínio, centrada nos dispositivos, no funcionamento dos objetos técnicos, e a cultura digital, nas disposições, nas práticas dos atores sociais.

Assim, procuramos compreender como dois diferentes mundos éticos se instituem na dinâmica dos dispositivos digitais, na qual se estabelecem, a partir da unidade complexa que referimos por técnica algorítmica, o que se pode chamar de *cibercultura* (uma forma de apropriação da técnica ligada sobretudo aos aspectos do controle de fluxos) e uma *cultura digital* (uma forma de apropriação da técnica ligada sobretudo aos aspectos de difusão dos fluxos controlados).

Frequentemente esses termos são usados como sinônimos. Aqui, como se vê, propomos entender que há duas culturas distinguíveis, embora não totalmente diferentes, pois coocorrem e delimitam-se na apropriação da técnica algorítmica, que se assenta em dois princípios: o princípio dos protocolos (padrões precisos sem os quais não se seleciona e codifica a informação a distribuir) e o princípio da propagabilidade (definidor do fim último das redes: comunicar as informações, distribuí-las). Cada uma dessas culturas delinea-se num mundo ético, conforme se apropria da técnica algorítmica, dos objetos em que ela funciona. Enfim, trata-se de entender que duas semânticas se impõem nos usos dos objetos que encarnam essa técnica (JENKINGS; GREEN; FORD, 2014).

Sem procurar cobrir a enorme produção sobre “o digital” (profusão que é também um dado do período), trata-se de desenvolver o seguinte argumento: dadas as noções de padronização e de difusão, que, conjugadas, definem a técnica que preside a distribuição dos dizeres hoje, entendemos que há práticas de apropriação que enfatizam uma ou outra. A cibercultura, herdeira da cibernética desenvolvida desde os anos 1950, decorre da sofisticação dos sistemas de controle; a cultura digital, nativa, desenvolve-se a partir da cultura de partilha dos *hackers* dos anos 1980, das práticas remix, da explicitação dos códigos. Em todo caso, sempre há filtros e sempre há fluxos, a diferença está nas ênfases, nos usos, nos investimentos.

Assim, contra uma ideia bastante difundida de que a internet estabelece uma espécie de “mundo on-line” pragmaticamente apartado do “mundo offline”, valemo-nos de dados como o fato de *login* e *senha* serem necessários a quase toda navegação para afirmar que não só há muitas fronteiras, como também desigualdades e exclusões. Tal como se verifica nos espaços sociais, a conectividade convive com seu contrário, a separabilidade. Diz-se facilmente que “tudo está lá, a um clique”. Esse “clique” é o que importa aqui. Se examinamos o que está em jogo, disso decorre

considerar que não há propriamente um “lá”, mas um efeito de paratopia, isto é, de um mundo paralelo ao qual se vai a partir de um suposto mundo real. Efeito muito útil para alimentar a crença de que se trata, nesse “lá”, de um “mundo sem fronteiras” porque livre das contiguidades espaciais, das linearidades temporais e das hierarquias características do mundo vivido⁴. A metáfora da *nuvem* é um exemplo emblemático: faz crer que os dados vão para um lugar inefável, não ocupam espaço, não têm custo etc. Ora, de fato, são estocados em imensos galpões que contêm sofisticadas máquinas em operação ininterrupta, geridos por desenvolvedores altamente qualificados, totalmente dependentes de energia elétrica e do consumo de um sem-número de materiais tangíveis, como também dos processos de extração, manufatura e descarte que implicam.

Dada essa perspectiva, mobilizamos uma conhecida delimitação de Michel de Certeau, historiador que participou da gestão de políticas culturais na França pós-Maio de 1968. Em suas palavras, podemos entender *cultura* como “a proliferação de invenções em espaços circunscritos” (DE CERTEAU, 2004, p. 247), sendo que a vida política circunscribe os espaços nos quais um viver partilhado produz novidade ou renovações da tradição. Em breves linhas, podemos dizer, com isso, que nos filiamos à ideia de que a cultura se produz ininterruptamente, mais ou menos condicionadamente, conforme as coerções que circunscrevem espaços de convívio. A consequência desse raciocínio é: a cibercultura circunscribe espaços distintos dos que definem a cultura digital, circunscribe espaços mais controlados, dedicados fortemente ao estabelecimento de fronteiras (como as licenças pagas para uso de aplicativos e os aplicativos gratuitos obrigatórios para o uso de serviços, como o Uber, por exemplo); já a cultura digital enfatiza as práticas de compartilhamento, de retomada expansiva de conteúdos, de compatibilizações e criação colaborativa (como os aplicativos de código aberto, pagos ou não, e as escritas wiki).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trata-se, enfim, de entender que a uma tecnoesfera fundamentalmente algorítmica corresponde uma psicoesfera de atrito entre duas semânticas distintas, dois modos de apropriação das relações que se estabelecem entre os princípios de padronização e de propagação. Tal formulação encontra rastros na própria história do Vale do Silício:

4 Mundo vivido: a dimensão pragmática das relações de produção numa escala observável em práticas que aparecem como individuais e são, como sabemos, atualizações de formações mais ou menos amplas, mais ou menos condicionantes, das quais essas práticas relevam.

A Ideologia Californiana oferece uma maneira de se entender a realidade vivida por esses artesãos da alta tecnologia. Por um lado, estes trabalhadores essenciais são parte privilegiada da mão de obra. Por outro, são herdeiros das ideias radicais dos ativistas da mídia comunitária. A Ideologia Californiana, assim, simultaneamente reflete as disciplinas da economia de mercado e as liberdades do artesanato hippie. Esse híbrido bizarro só é possível através de uma crença quase universal no determinismo tecnológico. Já desde os anos 1960, os liberais – no sentido social da palavra – esperavam que as novas tecnologias da informação fossem realizar seus ideais. Respondendo ao desafio da Nova Esquerda, a Nova Direita ressuscitou uma forma antiga de liberalismo: o liberalismo econômico. Em lugar da liberdade coletiva visada pelos radicais hippies, eles defendiam a liberdade dos indivíduos no mercado. (BARBROOK; CAMERON, 2018, p. 18).

E assim nasceu, da conjunção de dois entendimentos do mote “faça você mesmo” (um artesanal, outro individualizante), o que hoje chamamos de *internet*, essa gigantesca arquitetura de fluxos de informação, inescapável aos navegantes e também aos não navegantes cadastrados nos sistemas de gestão social. Os primeiros, interpelados pela forte seletividade que essa arquitetura tem hoje com os modelos de negócios predominantes, podem operar taticamente seus modos de acessar conteúdos e torná-los acessíveis, promovendo a cultura digital. Os segundos, submergidos na lógica que coleta e cruza dados sem qualquer pedido ou aviso, funcionam simplesmente como alimento para a cibercultura, para o capitalismo de vigilância e para a modulação de comportamentos (SOUZA; AVELINO; SILVEIRA, 2019).

Creemos que essa proposta permite refinar as análises sobre as conjunturas políticas e sociais, tanto descrevendo o atual estado da produção de rumor público, conforme se faz a distribuição dos discursos na tecnoesfera, quanto apontando para ações como o movimento *cyberpunk* (que propõe ensinar linguagem de programação na escola, como letramento básico), os *whistleblowers* (que vazam documentos e práticas secretas asseguradores de estados de guerra e penúria provocada) e toda a luta pelos códigos abertos e o sistema *copyleft*.

Diante disso, entendemos que as disposições da cultura digital, componentes da psicosfera que vivemos hoje, configuram a efetiva possibilidade de combater a tendência de dispositivos cada vez mais ciberculturais, impulsionada por plataformas proprietárias e pelos aplicativos corporativos que desenvolvem fronteiras sabidas e insabidas, municinando a fratura social.

REFERÊNCIAS

BARBROOK, Richard; CAMERON, Andy. A Ideologia Californiana: uma crítica ao livre mercado nascido no Vale do Silício. Trad. Marcelo Träsel. União da Vitória: Monstro dos Mares; Porto Alegre: BaixaCultura, 2018.

CADWALLADR, Carole. Robert Mercer: the big data billionaire waging war on mainstream media.

- Additional reporting by Paul-Olivier Dehaye. *The Guardian*, February 26, 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/politics/2017/feb/26/robert-mercier-breitbart-war-on-media-steve-bannon-donald-trump-nigel-farage>>. Acesso em: 27 fev. 2019.
- COSTA, Eliane. *Jangada digital*. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- DEBRAY, Régis. *Introduction à la médiologie*. Paris: PUF, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. (1990). *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. V. 1. Trad. Ephraim Alves. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, v. 29, n. 26, 2013. Organização de Ana Raquel Motta, Luciana Salazar Salgado, M. Cecília P. Souza-e-Silva. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/delta/issue/view/1233>>.
- FIGARO, Roseli (Org.). *Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Org. Rafael Cardoso; trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura pela palavra*: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da cultura 2003-2010. Organização de Almeida, Albernaz e Siqueira. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da conexão*: valor e significado por meio da mídia propagável. Trad. Patricia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.
- JOHNSON, Steven. (1997). *A cultura da interface*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2008.
- _____. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.
- MELLO, Patrícia Campos. Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp. *Folha de S. Paulo*, 18 de outubro de 2018, p. A4.
- POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à linguística*: fundamentos epistemológicos. V.3. São Paulo: Cortez, 2004, p. 353-392.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo/razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. A aceleração contemporânea: tempo-mundo e espaço-mundo. In: DOWBOR, Ladislav; IANNI, Octavio; RESENDE, Paulo (Org.). *Desafios da globalização*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 1-5.
- _____. *Técnica, espaço, tempo*: globalização e meio técnico-científico informacional. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. 18. ed. São Paulo: Record, 2009.
- SOUZA, Joyce; AVELINO, Rodolfo; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (Org.). *Sociedade de controle*: manipulação e modulação nas redes digitais. São Paulo: Hidra, 2019.

MANUSCRITO DO CURSO DE FILOSOFIA E HISTÓRIA DA ARTE DE MÁRIO DE ANDRADE: PERSPECTIVAS DE ESTUDO

Luciana Barongeno

Mestre em Artes (2008) e doutora em Música (2014) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Dedicou-se ao estudo do pensamento estético de Mário de Andrade a partir da história intelectual da Europa na transição entre os séculos XIX e XX.

lubarongeno@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1824-6565>

Resumo . Em pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), preparo a edição fidedigna e anotada do *Curso de Filosofia e História da Arte*. Pretendo, no presente artigo, apresentar alguns pressupostos teóricos e metodológicos envolvidos no estudo dessa obra inédita de Mário de Andrade tomando como ponto de partida o arquivo e a biblioteca do autor.

Palavras-chave . Mário de Andrade; arquivo; biblioteca; metodologia

Em 1995, ao prefaciá *Introdução à estética musical*, livro póstumo de Mário de Andrade organizado por Flávia Camargo Toni a partir dos apontamentos do professor, Gilda de Mello e Souza mostrou que os documentos envolvidos na elaboração desse compêndio materializam o problema da arte moderna e do ensino dela. Para fundamentar a análise, a filósofa recua ao ano de 1922, localizando, naquele momento, dois acontecimentos que norteariam os rumos do jovem de 29 anos: em 20 de janeiro, a nomeação como catedrático de Estética e História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; poucos dias depois, entre 13 e 18 de fevereiro, a fixação dele como figura central da Semana de Arte Moderna. *Introdução à estética musical* estaria inscrita nesse instante, quando Mário, em sua “dupla jornada”, vivia o desafio de ser disputado por uma instituição de ensino tradicional e por um movimento cultural que escandalizava a cidade. Para a estudiosa, tanto o livro de estética, inacabado, como documentos associados à gênese desse texto deflagram um campo de estudo sobre a atuação de Mário de Andrade no magistério, simultânea à sua aproximação da arte de vanguarda. Em conjunto, esse material demonstra que o método expositivo do professor favorecia a construção de um espaço para a discussão de questões cruciais da contemporaneidade, como a arte pura, por exemplo. Os apontamentos dos alunos, derivados da alocação do mestre, ainda que vinculados às atividades didáticas, desvelam o alcance crítico do intelectual. Conforme Gilda de Mello e Souza, guardam o professor que, em seu mister, “acha fácil dialogar com os alunos ou consigo mesmo, recapitulando as incertezas, reformulando os conceitos, enfrentando os riscos inevitáveis da afirmação e da dúvida. Dar aula não difere muito de escrever cartas [...]” (SOUZA, 1995, p. XVI).

Incapaz do improviso, por timidez e dificuldade de elocução, Mário de Andrade, desde o início de sua carreira de professor no Conservatório, habitua-se a escrever os pontos ministrados em sala de aula, aplicando-se de tal modo à pesquisa dos temas que acaba por perceber que os apontamentos poderiam agregar uma dupla função: a de suporte para a lida diária no magistério e a de rudimento para a edição de obras didáticas. O que se observa, contudo, nos rascunhos preparatórios desses textos, entre os quais o escrito em função do curso de Filosofia e História da Arte, é que a postura do educador associa-se à do estudioso do modernismo. Importa, então, verificar, no tempo da escritura de suas preleções, o desejo de firmar, para si e para seus alunos, o problema da arte com base em teorias estéticas que orientaram as vanguardas europeias. Ao relatar o próprio período de convívio com Mário de Andrade, no Rio de Janeiro, Moacir Werneck de Castro tece comentários que corroboram a dupla finalidade das anotações que serviram de base para o curso preparado no final da década de 1930:

Veio-lhe a ideia de fundir as duas disciplinas numa só. Com isso teve de trabalhar mais duro, sob pressão do ritmo intenso de aulas, quatro por semana. Não sabia se iria aguentar, tanto se gastava em estudos e pesquisas, mas saiu-se bem. A vantagem é que, com essas aulas, repensava o problema da estética, e o definia tanto para os alunos como para si mesmo. (CASTRO, 1989, p. 27)

O MANUSCRITO DO CURSO DE FILOSOFIA E HISTÓRIA DA ARTE E O ACERVO DE MÁRIO DE ANDRADE

Em 1938, ao desligar-se do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade deixa a capital do estado para um período de permanência de quase três anos no Rio de Janeiro. Por essa época, como catedrático do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, elabora o curso de Filosofia e História da Arte e, a convite de Lota de Macedo Soares, aluna de Candido Portinari, organiza o ciclo de conferências proferidas na casa do pintor. Os documentos do processo criativo desses textos, somados aos excertos que comporiam “Introdução às belas-artes”, livro planejado pelo autor naquele momento, integram o manuscrito do *Curso de Filosofia e História da Arte*, obra inédita inacabada, cuja edição fidedigna e anotada vem sendo por mim preparada sob a supervisão da profa. dra. Flávia Camargo Toni¹.

Pertencente à série Manuscritos Mário de Andrade, parcela do arquivo do escritor no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), o *Curso de Filosofia e História da Arte* vincula o meu trabalho a uma prática de pesquisa que, de longa data, vem caracterizando a produção dos pesquisadores ligados à Equipe Mário de Andrade, coordenada pela profa. dra. Telê Ancona Lopez² no mesmo instituto, destacando-se, entre eles, os profs. drs. Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes e a pesquisadora Tatiana Longo Figueiredo. Buscando conciliar o caminho do pesquisador com o do arquivista/documentalista, essa prática toma, como ponto de partida para todo e qualquer estudo relacionado ao autor do *Ensaio sobre música brasileira*, o escrutínio minucioso das fontes primárias, realizado à luz dos fundamentos teóricos e metodológicos da arquivística, da codicologia e da crítica genética, lançando mão da crítica textual e da hermenêutica literária quando necessário. Entende que a investigação deve proceder no âmbito do vasto acervo constituído por esse importante intelectual do século XX, de modo que o pesquisador, munido de um arsenal crescente de informações que se complementam e articulam na trama de um arquivo (nas séries que o configuram), de uma biblioteca (nas matrizes e marginália que ali se revelam) e de uma coleção de artes, possa desenvolver a capacidade de análise e interpretação do material que tem diante de si. Finalmente, assevera que a pesquisa tenha, como pano de fundo, o conhecimento da obra de Mário de Andrade em seu conjunto.

1 Em 1955, o Centro de Estudos Folclóricos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) publicou o primeiro ponto do curso de Filosofia e História da Arte. No projeto *Mário de Andrade na pesquisa e na crítica através de seu arquivo*, coordenado pela profa. dra. Telê Ancona Lopez no IEB/USP entre 1991 e 1995, Claudete Inês Kronbauer, então pesquisadora da Equipe Mário de Andrade, organizou e transcreveu o mesmo trecho do manuscrito.

2 Salvo em casos assinalados, o presente artigo, que oferece uma breve discussão sobre a metodologia de pesquisa desenvolvida por Telê Ancona Lopez para o estudo do acervo de Mário de Andrade no IEB/USP, fundamenta-se em textos da autora listados em “Referências”, nesta edição.

Concebida por Telê Ancona Lopez, professora titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, como recurso para a compreensão do processo criativo do escritor nos dossiês em seu arquivo e em sua biblioteca, esse tipo de abordagem, quando do estudo do *Curso de Filosofia e História da Arte*, implica, naturalmente, avaliar a pertinência desses mesmos fundamentos para além do manuscrito literário, considerando, de antemão, que os documentos do arquivo e da biblioteca de um polígrafo, cujos escritos acumulam matéria tão diversa, pressupõem a interdisciplinaridade. É preciso, antes de tudo, esclarecer que, nesse texto, elaborado em meio às suas atividades como docente, Mário de Andrade examina o problema da arte a partir de teorizações modernistas assimiladas nas leituras que faz em sua biblioteca pessoal. Esse aspecto do manuscrito, que o particulariza, suscita, ao mesmo tempo, o levantamento de questões problemáticas quando observado de acordo com os mesmos princípios teóricos e metodológicos ora em discussão. A que a mim se impôs, desde o início da investigação, foi a de como oferecer uma reflexão original sobre a criação teórica do autor de *Namoros com a medicina* oriunda da prática de análise do manuscrito literário. Seriam os pressupostos de tal prática capazes de deflagrar as potencialidades de estudo de um manuscrito cuja marca inequívoca é revelar o esforço do intelectual na sistematização de sua pesquisa sobre a estética *fin-de-siècle*? Para avançar um pouco na análise do problema, que se liga, em primeiro lugar, à questão da viabilidade teórica da crítica genética na investigação de manuscritos não literários, abro um pequeno parêntese para elucidar melhor as bases que fundamentam esse campo do saber: com um modelo teórico constituído no domínio da escritura literária, a crítica genética definiu como objeto próprio os manuscritos de trabalho de escritores enquanto portadores dos traços visíveis da gênese de suas obras (vale lembrar que, por manuscrito, Telê Ancona Lopez também entende as anotações deixadas por esses mesmos escritores nas margens dos livros que dão origem às suas obras). Tendo como objetivo estudar a dinâmica de um texto em criação, o método genético implica um protocolo preciso de procedimentos – reunir, decifrar, classificar e transcrever documentos autógrafos e datiloscritos –, cuja finalidade é estabelecer o prototexto, isto é, o conjunto de todos os testemunhos escritos que tenham contribuído para a elaboração de uma obra, tenha sido publicada ou não (GRÉSILLON, 2007, p. 12, 19, 29). Sabe-se que a abordagem do ponto de vista da escritura propriamente dita, atenta às inúmeras etapas e versões, aos aspectos de textualização, e que se propõe à sondagem de um processo criativo, é específica da crítica genética. Sabe-se, igualmente, que esse mesmo modelo de análise, válido para a investigação dos manuscritos literários, pode ser aplicado em outras disciplinas, desde que consideradas algumas adaptações³.

3 Sobre o assunto, ver: Grésillon, 2007b; Biasi, 2002.

NO ARQUIVO

O exame do prototexto, considerado como parte legítima e não como mero apêndice do *Curso de Filosofia e História da Arte*, traz à tona dois problemas principais quando analisado com vistas ao processo de criação. Primeiro: o que nos ensinam os documentos preparatórios dessa obra teórica? Segundo: em que nos questionam esses conjuntos diversos de anotações que, em princípio, deveriam ser lidos apenas por Mário de Andrade?

Em analogia com o pensamento de Pierre-Marc de Biasi (2002, p. 221-224), que no ensaio “O horizonte genético” reflete sobre a validade do método genético em textos não literários, entendo que os rascunhos ligados à elaboração das aulas, com sua complexidade e riqueza inerentes, proporcionam uma margem muito mais ampla à pesquisa quando comparados às aulas propriamente ditas. O esmorecimento da problemática modernista, que se pode verificar na versão preparada para os alunos, diz respeito às exigências impostas por um texto que se pretendia livro didático. Como em toda obra teórica, as incertezas e contradições que ocupam o pensamento prototextual dão lugar a um texto fixo em sua forma e sentido. O que ocorre, no entanto, é que essa aparente finitude subtrai o que há de mais fecundo no estudo do manuscrito: as questões sem respostas, as lacunas, os pontos frágeis e as dúvidas jamais solucionadas que marcam a dinâmica do trabalho do intelectual são suprimidos em favor de preceitos mais simples e menos questionáveis que devem ser apresentados pelo professor. Como ressalta o crítico francês, o instante em que o texto é passado a limpo torna-se aquele da redução e do engessamento. Penso que esse fenômeno, descrito por Biasi, pode ser também observado no dossiê do *Curso de Filosofia e História da Arte*, ou seja, de um lado, têm-se os rascunhos, cuja leitura, quebrada pelas intervenções de Mário de Andrade, mostra a tensão entre o professor, preocupado com a transmissão de um saber, e o intelectual, que questiona esse mesmo saber⁴; de outro, têm-se as aulas ministradas aos alunos, deixando transparecer uma falsa imagem de completude do discurso teórico.

Privilegiar a análise material do manuscrito e a interpretação do prototexto, circunscrevendo o estudo do *Curso de Filosofia e História da Arte* aos traços escritos de sua gênese, representa uma limitação metodológica que, aparentemente, não cabe aos propósitos de uma pesquisa que tem como objetivo não apenas o preparo da edição dessa obra, mas também a elucidação das bases teóricas que estruturam o pensamento estético do autor.

Considero, porém, que a observação inicial desses traços, sobretudo quando comparados aos dossiês relacionados às atividades didáticas de Mário de Andrade no magistério, seja como autor – no caso de *Introdução à estética musical* e *Pequena história da música* –, seja como orientador, no caso de *A linguagem musical*, de

4 Essa ideia foi desenvolvida, originalmente, pelo prof. Marcos Antonio de Moraes a partir de seus estudos sobre a epistolografia de Mário de Andrade.

Oneyda Alvarenga –, contribui para a percepção de um sistema peculiar de trabalho, caracterizado pela capacidade de convergir, em um único espaço de criação, um projeto pedagógico e um projeto intelectual. Como destaca Telê Ancona Lopez, a reconstituição de um trajeto de criação (tarefa primeira no estudo de dossiês inéditos) corresponde sempre a uma interpretação decorrente da análise dos traços remanescentes do próprio ato da escrita. Avanços e bloqueios, acréscimos e supressões, grifos, pontos de exclamação e de interrogação, cruzetas, enfim, todo tipo de gesto materializado no manuscrito o transforma no lugar de memória da gênese de uma obra. Assim acontece quando o processo de enunciação escrita verificado nos documentos que compõem o *Curso de Filosofia e História da Arte* desvela uma contingência que se mostra bastante profícua para a pesquisa, ou seja, Mário de Andrade, em sua biblioteca, enquanto professor que metodicamente prepara as lições de seus alunos e enquanto intelectual que reflete sobre temas basilares da modernidade.

Como outros dossiês de manuscritos de obras inéditas no arquivo de Mário de Andrade, o *Curso de Filosofia e História da Arte* compõe-se de um material riquíssimo, o qual se mostra desde o embrião do projeto, nas aulas ministradas no pequeno edifício situado ao lado do palácio do Catete, até os primeiros esboços que cancelam o propósito do autor de divulgar mais amplamente o curso, publicando-o. O dossiê acumula documentos de tipologia variada, como notas de trabalho, planos, esquemas, versões em diferentes etapas redacionais, apontamentos de aulas, desenhos, ilustrações, colagens, cartões-postais, fotografias, recortes de jornais e notas de leitura que se reportam à biblioteca do escritor. Se, em um primeiro momento, entendeu-se o manuscrito como o registro das preleções do catedrático na Universidade do Distrito Federal, entre 1938 e 1939, a execução da primeira etapa da pesquisa, isto é, a análise, organização e classificação do dossiê, tornou cabível a hipótese de que este último não reúne apenas um, mas três projetos complementares de Mário de Andrade em diferentes estágios de escritura. O primeiro diz respeito ao curso de Filosofia e História da Arte propriamente dito, composto da aula inaugural “O artista e o artesão” – publicada em setembro de 1938 no jornal *O Estado de S. Paulo* e, mais tarde, em 1943, em *O baile das quatro artes*, nas Obras Completas, pela Livraria Martins Editora, em São Paulo – e de três pontos principais: “Das origens da arte – Os primitivos”, “Sentimento e expressão – Fases históricas comparadas” e “Arte e sociedade”. O segundo projeto refere-se a quatro conferências destinadas a alunos de Candido Portinari, enunciadas na casa do pintor, possivelmente, em 1940: “A beleza e a arte”, “A pintura moderna”, “A música brasileira” e “A poesia moderna”. O terceiro projeto está relacionado ao esboço do livro “Introdução às Belas-Artes”, jamais levado a termo pelo autor.

Tendo em vista a abrangência e a complexidade próprias dos dossiês de inéditos e o dever de garantir unidade e coerência à edição do *Curso de Filosofia e História da Arte*, caberá à pesquisa em andamento examinar com rigor os documentos do processo criativo, de modo a perceber encadeamentos, ordenar e interpretar os possíveis trajetos a serem decodificados nessa importante obra inacabada, na qual o teórico se liga, de modo coeso, ao historiador, ao crítico e ao didata.

NA BIBLIOTECA

Ter como objeto de estudo o *Curso de Filosofia e História da Arte*, manuscrito que vislumbra o pensamento estético de Mário de Andrade quando no exercício do magistério, implica entender esse mesmo manuscrito a partir da biblioteca que contribuiu para a formação do professor da Universidade do Distrito Federal e do pensador do modernismo. As teorias ali expostas recuperam o estudioso da arte moderna, que, ao longo dos anos, deixou rastros de sua pesquisa ao introduzir notas de leitura nas margens e entrelinhas de livros e periódicos. Por esse motivo, um aspecto importante que se sobrepõe à investigação do manuscrito, ainda segundo a metodologia ora considerada, diz respeito à intertextualidade que marca a produção do polígrafo.

Guardando mais de 17 mil títulos, a biblioteca que ocupou boa parte do sobrado em que Mário de Andrade viveu, à rua Lopes Chaves, capital paulista, liga-se à gênese de suas obras ao oferecer matrizes que, implícita ou explicitamente, estabelecem o diálogo da criação. Na matriz implícita, o diálogo velado no exemplar sem anotações deve ser apreendido pelo pesquisador que se dedica à análise de textos do autor, éditos e inéditos. Na matriz explícita, o diálogo materializa-se como manuscrito na marginália, vale dizer, no autógrafa espontâneo, predominantemente a lápis, justaposto às linhas impressas, que abarca a maioria dos volumes presentes em suas estantes.

As matrizes, consolidadas ou não pela marginália, têm desempenhado papel relevante junto à equipe coordenada por Telê Ancona Lopez no IEB/USP ao se constituírem em valioso objeto de cogitações da crítica genética, área de pesquisa que tem orientado a descoberta de novos aspectos da criação literária de um poeta e prosador que tinha por hábito descartar dossiês que antecederiam a publicação de seus livros. Para a pesquisadora, dentro da intertextualidade que matrizes e marginália instauram, a análise de cunho genético da obra de Mário de Andrade pode ir além da crítica das influências e da constatação das fontes ao tentar recuperar, no diálogo, certos instantes do ato criador cristalizados em suas leituras. É preciso destacar, porém, que, ao analisar as relações da criação do escritor com a biblioteca por ele constituída, a estudiosa atenta para o fato de que a busca de elementos constitutivos fundamentais da obra literária dele (temas, motivos, sequências, cenas, personagens, recursos estilísticos etc.), os quais se mostram de maneira implícita ou explícita nos títulos que lhe pertenceram, representa apenas uma das vertentes de inquirição suscitadas pelo método genético. Há que se considerar a vertente que focaliza a obra teórica do autor de *Música de feitiçaria no Brasil*.

O exame das matrizes que dão origem ao *Curso de Filosofia e História da Arte* faz emergir uma série de questões problemáticas, entre as quais a do papel da intertextualidade no processo de criação de obras teóricas. O que nos mostra, afinal, o instante em que discurso próprio e discurso alheio coexistem, lado a lado, antes de ressurgirem, transformados, nesse texto do autor? Admito, como resultado de estudos

meus voltados para essa temática, que tomar a biblioteca de Mário de Andrade como espaço da criação significa não apenas identificar matrizes envolvidas na gênese de seus livros, mas entender que essas mesmas matrizes, ao se abrirem para a apropriação por parte do teórico, valem como um retrato sensível do contexto cultural dentro do qual o modernismo se ergue. Explico melhor: ao buscar, nos autores por ele reunidos, os diálogos que evidenciam o seu contato com a arte moderna, o pesquisador interessado em compreender a obra do intelectual em profundidade depara-se com um tipo de intertextualidade bastante complexo, nascido, conforme Judith Ryan (1991, p. 5, 225), da aproximação entre ciências humanas e ciências naturais, característica da transição entre os séculos XIX e XX.

Não cabe, no limite deste artigo, elucidar a natureza da interação entre esses dois campos do saber⁵, mas pode-se adiantar que uma de suas principais características encontra-se na solução individual oferecida por escritores, músicos e pintores às teorias científicas que pretenderam respaldar a arte de vanguarda⁶. No caso do autor de *Vida do cantor*, muitos exemplos de soluções por ele alcançadas podem ser apreendidos nas anotações marginais inscritas por ele em livros e revistas de sua biblioteca. Ocorre, porém, que essas mesmas anotações, que se prendem tanto ao artista quanto ao intelectual, quando observadas como notas prévias, confrontadas com a obra por ele publicada, mostram-se em situações genéticas extremamente sutis. Isso porque o diálogo, enquanto conjunção de leitura e escritura, materializa, sobretudo na vertente da criação teórica, a transgressão de uma fronteira disciplinar de limites então pouco precisos entre ciências humanas e ciências naturais e que, por essa razão, Mário de Andrade, ao romper a hierarquia entre esses dois campos, (re) criando, com autonomia e originalidade, a partir da teorização exposta por autores como Charles Lalo – catedrático de Estética e Ciência da Arte, na Sorbonne, que lhe serve de base para escrever não apenas a aula inaugural mas também os textos ligados à “Introdução às Belas-Artes” –, comporta-se como um típico representante do contexto cultural modernista.

Esse aspecto da marginalia, que me leva a considerá-la, em si mesma, como um marcador da modernidade do autor de *Pauliceia desvairada*, quando examinado à luz das pesquisas interdisciplinares recentes, conduzidas pela História Intelectual da Europa Moderna⁷, demonstra, a meu ver, que o entendimento do alcance criativo de suas leituras, na vasta interlocução travada com autores que lhes apresentam as bases teóricas que alicerçam a estética modernista, deve, necessariamente, estar atrelado ao

5 Wilhelm Windelband, em sua aula inaugural *Geschichte und Naturwissenschaft*, proferida, em 1894, na Universidade de Estrasburgo, estabeleceu a distinção entre o método ideográfico, das ciências humanas, e o método nomotético, das ciências naturais. Essa distinção, a partir do século XIX, pautará as pesquisas acadêmicas. Ver: Bod, 2013, p. 257; Polkinghorne, 1983, p. 22-23.

6 Cito, à guisa de exemplo, dois casos clássicos do modernismo: o de Salvador Dalí, ao tentar traduzir em telas, como *O espectro do sex appeal*, teorias de Sigmund Freud, e o de Marcel Proust, ao buscar escrever sua obra magistral, *Em busca do tempo perdido*, tendo como base teórica os estudos desenvolvidos por Pierre Janet, entre outros.

7 Ver, como introdução ao assunto: Gordon, 2013.

conhecimento dessas mesmas bases por parte do pesquisador. Conforme nos mostra Mark S. Micale (2004), tal procedimento evitaria muitos equívocos e simplificações relacionados ao pensamento de artistas e intelectuais que (assim como Mário de Andrade) se apropriaram de uma teorização desenvolvida em um período histórico-cultural sem precedentes para a construção de suas obras.

REFERÊNCIAS

- BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. Trad. Verónica Galíndez Jorge. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp/Capes, 2002, p. 219-244.
- BOD, Rens. *A new history of the humanities: the search for principles and patterns from antiquity to the present*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- GORDON, Peter Eli. *What is intellectual history?* A frankly partisan introduction to a frequently misunderstood field (Summer, 2013). The Harvard Colloquium for Intellectual History. Disponível em: <<https://projects.iq.harvard.edu/harvardcolloquium/pages/what-intellectual-history>>.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho e Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007a.
- _____. Para uma teoria genética: estética, história, escritura. In: _____. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho e Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007b, p. 265-291.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. Manuscrito: dimensões. *Manuscrita: revista de crítica genética*, São Paulo: APML/Annablume, n. 7, 1998, p. 37-45.
- _____. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp/Capes, 2002, p. 45-72.
- _____. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e Cultura*, São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007a, p. 33-37.
- _____. Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade. *Manuscrita: revista de crítica genética*, São Paulo: APCG/Humanitas, n. 15, 2007b, p. 62-95.
- _____. Acervos literários brasileiros: interações com a literatura. *Marioscriptor*, São Paulo: Revista do Projeto Temático Fapesp/IEB/FFLCH/USP: Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginalia e em suas leituras, n. 1, ago. 2010.
- _____. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. In: NITRINI, Sandra (Org.). CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11, 2008, São Paulo. *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Hucitec; Abralic, 2011a, p. 409-444.
- _____. Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginalia. *Escritos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, a. 5, n. 5, 2011b, p. 53-76.

MICALE, Mark S. The modernist mind: a map. In: _____ (Ed.). *The mind of modernism: medicine, psychology and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940*. Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 1-19.

POLKINGHORNE, Donald. *Methodology for the human sciences: systems of inquiry*. Albany: State University of New York Press, 1983.

RYAN, Judith. *The vanishing subject: early psychology and literary modernism*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.

SOUZA, Gilda de Mello e. Prefácio. In: ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p. XI-XIX.

RUMORES DA MORTE DE *KLAXON* NA REDE EPISTOLAR MODERNISTA

Ana Maria Formoso Cardoso e Silva

Mestre (2003) e doutora (2010) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Na Universidade de São Paulo (USP), desenvolve o projeto de pós-doutorado intitulado “De *Klaxon* a *Revista Nova*: figurações de grupo nas cartas sobre periódicos modernistas (1922-1932)”.

anaformoso@bol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-9622-5815>

Resumo . O texto tem como objetivo elementar mostrar a contribuição das cartas escritas pelos modernistas para o esclarecimento de um ponto ainda nebuloso da história literária brasileira: a extinção da revista *Klaxon* (1922-1923). Focalizando o desacordo entre a data impressa no último volume do periódico e a cronologia da correspondência, propõe-se a revisão do dado temporal a fim de tirar do caminho dos futuros estudiosos sobre a epistolografia modernista ou sobre a revista a armadilha criada pelo registro na publicação. Para além dessa meta, o levantamento das referências à possível morte de *Klaxon*, não raro permeadas de temores, mas também acompanhadas de palavras de encorajamento ou da oferta de colaboração, permite perceber a mobilização de sentimentos fundamentais à representação de uma identidade de grupo nas cartas, notadamente os de existência e de pertença, confirmando a importância fulcral da revista para a consolidação da sociabilidade modernista.

Palavras-chave. *Klaxon*; rede epistolar; Mário de Andrade

CONTRA A MORTE DE *KLAXON*, PELA VIDA DO MODERNISMO

“ [...] 'Klaxon' não pode morrer!¹”. A declaração categórica, veiculada em carta de Rubens Borba de Moraes a Mário de Andrade, denuncia sentimentos mais particulares do que o amor por publicações cultivado pelo remetente ao longo de toda a sua vida. Ao traçar a sublinha que percorre decidida a frase ao encontro do ponto de exclamação, o jovem de 23 anos expõe enfaticamente ao seu interlocutor um misto de entusiasmo pelo projeto do periódico e de angústia pelos riscos que ameaçam a incipiente caminhada modernista. A data registrada na missiva, 16 de maio de 1922, supera em apenas um dia a que se encontra estampada no número 1 de *Klaxon*, revelando a precocidade da aflição do bibliófilo. Sintomas de engajamento como esse são recorrentes na correspondência entre os intelectuais participantes da revista, não constituindo raridade os temores quanto ao fim dela.

Sob o signo dessa tensão entre vida e morte, o mensário torna-se rapidamente assunto obrigatório na comunicação postal entre os apoiadores da Semana de Arte Moderna como primeiro rebento coletivo dela derivado. Aliás, no contexto prolífico dessa década, o tema “periódicos” figura como um dos diletos na tessitura da rede epistolar modernista¹, que se adensa e se alarga para acompanhar o movimento das ideias, das ações e das relações então desenvolvidas.

Os diálogos em torno dessas empreitadas editoriais pressupõem um olhar reflexivo sobre os grupos que as realizam, sobre um “nós” mais abrangente que o “nós” dual que funde emissor e receptor no gênero carta. Assim, quando os missivistas se manifestam em apoio a uma revista, propondo-se a contribuir com ela, ou mesmo quando levantam críticas, preocupados com seu rumo, demonstram compor esse “nós” coletivo, que, para continuar existindo, precisa ser representado de modo convergente pelos membros do grupo. No caso específico de *Klaxon*, lançada num momento em que a vanguarda zela por se manter o mais coesa possível, seu grupo de adeptos parece se confundir, por vezes, com a própria totalidade dos modernistas na trama discursiva, tornando indistintos os “nós” que circunscrevem esses dois conjuntos. Nesse sentido, dizer-se klaxista (termo recorrente na correspondência) seria assumir-se modernista fervoroso, sem procurar criar uma subdivisão dentro do movimento. Sendo o periódico um forte fator de convergência nesse cenário, as menções à sua morte nas cartas são particularmente interessantes para analisar a trajetória que vai da inadmissibilidade desse desaparecimento à sua concretização.

1 Parcerias epistolares duradouras, como as de Mário de Andrade com Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e Prudente de Moraes, neto, ou deste com Antônio de Alcântara Machado, foram, aliás, ensejadas pela inauguração de periódicos modernistas.

Entretanto, é justamente a reconstituição desse percurso que evidencia uma lacuna nos estudos sobre essa que foi a revista mais emblemática do modernismo brasileiro. Se o cotejo entre a correspondência e os volumes faz crer que a data de nascimento é, de fato, a que vem registrada no número 1, o mesmo não pode ser dito quanto à sua extinção, e não porque a informação “dezembro de 1922 janeiro de 1923”, inscrita no número duplo 8-9, seja imprecisa. Ela ofereceria uma delimitação temporal razoavelmente confortável para a pesquisa caso pudesse ser atestada; contudo, cartas a contrariam. Por essa razão, previamente a qualquer análise do modo como se plasmou a assimilação da morte de *Klaxon* na rede epistolar modernista, é relevante esmiuçar essa questão documental de ordem cronológica, seja pela cautela que ela inspira a quem lida com fontes primárias, seja pela necessidade de desvendar fatos ainda obscuros da história (ou biografia) dessa publicação quase centenária.

QUANDO MORREU KLAXON?

A ausência de registro de data ou a existência de lapsos nesse tipo de anotação são os empecilhos mais comuns que fazem do estabelecimento da cronologia um dos pontos mais delicados na pesquisa epistolográfica. Quando a organização arquivística não destrinçou essas dificuldades ou quando não houve um trabalho de edição que, pela recomposição da sequência dialógica entre parceiros epistolares e por outros recursos, tenha conseguido resolvê-las em certa medida, um expediente sempre considerado é tomar publicações impressas como referência, confrontando conteúdos. À prensa se atribui historicamente um selo de confiança que, no tocante a datas, geralmente tem fundamento, mas que não deve ser tido nunca como elemento incontestável. É o que confirma o caso do último volume de *Klaxon*, composto em homenagem a Graça Aranha. Assumir o período impresso na sua folha de rosto como real época de lançamento pode levar a suposições enganosas no estudo da correspondência a seu respeito, principalmente quando uma carta é lida isoladamente da rede que ela integra.

O seguinte trecho de carta enviada por Antônio Carlos Couto de Barros, tesoureiro da revista, a Sérgio Buarque de Holanda, representante do periódico no Rio de Janeiro, faz refletir sobre esse tipo de equívoco: “*Klaxon* ainda na tipografia. Falta-lhe apenas o ‘óleo sutil’, que poderá desembaraçá-la das prensas avaras e das engrenagens traiçoeiras... Não esqueces, pois, a promessa feita! Que o seu ‘óleo’ venha a tempo e seja de paz, mas nunca uma extrema unção...”². Não se trata de uma carta sem data. Esse dado, “3 de abril de 1923”, escrito caprichosamente no cabeçalho, encontra apoio

2 Carta pertencente ao Acervo Sérgio Buarque de Holanda do Arquivo Central do Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Campinas (AC/Siarq/Unicamp) (trecho sublinhado no texto original).

em menção que Couto de Barros faz ao número de março da *Illustration Française*, desabonando a hipótese de que tenha sido cometido um lapso. Diante disso, caso se acredite que a última *Klaxon* conhecida já tivesse chegado a seus leitores, parece natural supor que o missivista se referisse a um desconhecido número 10 em gestação, que teria, posteriormente, sucumbido ao perigo sinalizado pelo grifo do autor.

Resta pôr à prova tal conjectura e, para isso, vale continuar no âmbito da correspondência da época com datas fidedignas. Um olhar retrospectivo alcança a carta que Tácito de Almeida destina a Sérgio Buarque em 15 de fevereiro de 1923³, também abordando embaraços na impressão da revista: “*Klaxon* chora há 15 dias na tipografia. Os gráficos tiveram a ideia de realizar uma nova greve... e os pobres klaxistas são obrigados a ver navios ‘sur la grève’...” (apud SILVA, 2013, p. 402-403)⁴. Além de o tempo de espera informado ser relativamente compatível com a data estampada no número 8-9, a explicação do atraso em virtude do movimento paredista é a mesma trazida em uma nota ao fim do volume editado: “O atraso deste número é devido exclusivamente à greve dos gráficos em São Paulo” ([O ATRASO...], p. 32)⁵. Somado a esses indícios, o anúncio de que o fascículo aparecerá com colaborações de Guillermo de Torre e Nicolas Beauduin, escritores incluídos, de fato, no derradeiro volume, evidencia que Tácito, definitivamente, não se refere a um suposto número 10.

Frente a isso, a questão que se coloca é se o obstáculo à publicação se prolongou até o momento em que Couto de Barros pede ajuda a Sérgio Buarque ou não, ou seja, se ele trata ainda do número 8-9 ou de um próximo. A favor dessa segunda hipótese, poderia pesar o fato de que as causas apontadas nessas duas cartas são ligeiramente diferentes. Sem citar diretamente a greve, o tesoureiro de *Klaxon* focaliza o problema pecuniário, escolhendo sugestivamente designar o objeto da solicitação pelo termo “óleo”, por seu uso duplo: como dinheiro, lenitivo para a delicada saúde financeira da revista, e como substância consagrada que sinaliza o preparo do espírito do enfermo para a morte. Entretanto, a necessidade de capital e o movimento paredista não devem ser encarados como razões reciprocamente excludentes, principalmente quando se considera que os preços da impressão aumentaram com essa greve histórica, marcada pela conquista de direitos dos trabalhadores gráficos, e que as dificuldades econômicas sempre rondaram o periódico. Além disso, outras cartas do ano de 1923 favorecem a defesa da primeira hipótese, embora não sejam conclusivas quanto à questão e não tenham sido escritas por pessoas tão cientes dos trâmites da publicação quanto eram Tácito de Almeida e Couto de Barros, sócios no escritório de advocacia que servia como sede de *Klaxon*, na cidade de São Paulo.

3 Carta pertencente ao Acervo Sérgio Buarque de Holanda do AC/Siarq/Unicamp.

4 O dia 7 de fevereiro é considerado o de início oficial da greve (motivo pelo qual o Dia do Gráfico é comemorado nacionalmente nessa data); porém, antes disso, já havia corporações paralisadas em São Paulo (A GREVE..., 1923).

5 Considerando o período de espera informado na carta de Tácito de Almeida, conclui-se que o volume foi para a tipografia preparado para a impressão definitiva somente no início de fevereiro, o que torna questionável que o atraso tenha sido causado inteiramente pela greve.

Aliás, o que marca as mensagens epistolares dos que se encontravam distantes da capital paulista no período é justamente a preocupação pela falta de informação e de recebimento da revista. Na correspondência constante de Manuel Bandeira com Mário de Andrade, um sinal concreto da reparação do periódico surge apenas no mês de maio, quando o remetente comenta, em breve adendo pós-escrito, o “Poema abúlico”, do destinatário, saído a lume no número 8-9 (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 91). A suspeita de que sua leitura, assim como a publicação, era recente pauta-se na atenção que o poeta recifense dedicava aos lançamentos, atestada em cartas anteriores. Quando o atraso do número 7 quebrara a regularidade da edição no dia 15 do mês⁶, Bandeira, notando sua ausência nas livrarias, reclamara logo a Mário o envio, em 22 de novembro de 1922 (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 78). Também não deixara de solicitar, em carta de 6 de janeiro, a remessa do número posterior assim que aparecesse (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 82). Ainda sem o exemplar em mãos quase um mês depois, em 2 de fevereiro, questionara apreensivo: “O número de janeiro da *Klaxon*?” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 84). Ignorada a pergunta, a 7 de março, acusara o incômodo silêncio do amigo, não sem demonstrar receio quanto à extinção da revista: “Você não me falou da *Klaxon*. Desapareceu? O último nº que li foi o de novembro” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 86). Essa é a última carta de Bandeira a Mário antes daquela com menção ao “Poema abúlico”. Sugere, portanto, que, com a permanência da greve dos gráficos, que só terminaria duas semanas depois⁷, a impressão do número em homenagem a Graça Aranha continuava pendente no início de março.

Importa observar que, para contornar o movimento paredista, que durou oficialmente 42 dias, alguns periódicos usaram serviços de tipografias de outras cidades que não São Paulo, como fez *A Vida Moderna*, que imprimiu parte da revista no Rio de Janeiro (SENSACIONAL..., 1923, p. 2), mas cartas de outros modernistas não apontam essa via para *Klaxon*, uma vez que demonstram a persistência da expectativa. Poucos dias após o encerramento da greve, Rubens Borba de Moraes, novamente se valendo de recursos gráficos para destacar sua preocupação, expressa-a em maiúsculas para o amigo Mário de Andrade: “E KLAXON? POR QUE NÃO SAI?”⁸. A data é 26 de março de 1923, muito próxima à da carta de Couto de Barros anteriormente citada, o que fragiliza seriamente a suposição de que o número 8-9 já tivesse sido publicado e um seguinte estivesse no prelo, sobretudo num cenário em que uma sobrecarga de trabalhos pesava sobre as gráficas.

Diante do conjunto epistolar referente à revista, é forçoso, pois, associar o dado temporal indicado no seu último volume apenas à sua preparação e à intenção de cobrir o período de dezembro de 1922 a janeiro de 1923. Nesse caso, ao contrário do

6 O número 7 de *Klaxon* vem datado de 30 de novembro de 1923.

7 *O Combate*, jornal operário paulistano que deu contínua cobertura à greve, noticiou, em 22 de março de 1923, acordo intermediado pela União os Trabalhadores Gráficos para a retomada das atividades do setor, ainda que algumas corporações permanecessem paralisadas naquele momento (O MOVIMENTO..., 1923, p. 4).

8 Carta pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo do IEB/USP.

que normalmente ocorre, as cartas, devidamente datadas, é que revelam o desajuste cronológico do registro impresso, desatualizado em relação ao lançamento para manter a periodicidade pelo menos no papel. Tal procedimento, ainda que não seja incomum na imprensa, requer destaque pelo já mencionado *status* de verdade que adquire o que se estampa em tipos gráficos.

Apesar de o conteúdo da correspondência não informar, com segurança e precisão, quando *Klaxon* deixou a tipografia pela última vez, a pequena seleção aqui citada é suficiente para balizar a pesquisa de outras fontes, por delimitar um intervalo entre a carta de Couto de Barros de 3 de abril e a de Manuel Bandeira de maio de 1923. De fato, matérias circunscritas nesse período focalizam a novidade da publicação do número 8-9. No artigo “Anch’io”, no *Correio da Manhã* de 12 de maio, José Oiticica (1923) esclarece logo de início: “Graças à greve dos gráficos de S. Paulo, saíram, só agora, os números 8 e 9 da revista *Klaxon*, órgão futurista, todo consagrado ao acadêmico sr. Graça Aranha”. A expressão “só agora”, embora ainda imprecisa, indica que a distância temporal era de dias. Na semana anterior, em 5 de maio, o semanário ilustrado *A Maçã* já havia mencionado o surgimento do volume em duas notas humorísticas da seção Galho de Urtiga, uma sobre a estética futurista da colaboração do homenageado Graça Aranha (GRAÇA..., 1923) e outra sobre o papel de condutor do movimento atribuído ao autor do “Poema abúlico” (O POETA..., 1923).

Desse modo, é legítimo supor que o número duplo de *Klaxon* tenha ganhado as livrarias logo no início de maio ou em fins de abril.

Essa estimativa mais aproximada poderia ser atribuída exclusivamente às últimas fontes jornalísticas apontadas, que, para encurtar o percurso aqui apresentado, poderiam ser reveladas de imediato. Frente a tal pensamento, todo o resto da exposição soa como mero exercício de conjecturas. Porém, não foi sem propósito a opção por esse roteiro de idas e vindas entre cartas. Ele ilustra sucintamente o caminho sinuoso que normalmente se oferece ao pesquisador quando se trata de reconstituir sucessões de acontecimentos. Esses labirintos cronológicos podem continuar insolúveis não só no caso da degradação ou perda de fontes documentais, como também quando estas permanecem ocultas, sem um trabalho de investigação que as conecte e sem a devida divulgação.

Sendo assim, a despeito de ser mais objetivo e econômico, por assim dizer, tomar um atalho para apresentar o resultado, essa alternativa faria parecer, falsamente, fácil e óbvia a conclusão, como se alcançável por corriqueira busca na internet (no presente caso, mais especificamente no excelente *site* Biblioteca Nacional Digital). Não se nega, por certo, a grande contribuição dos recursos digitais para a pesquisa contemporânea no Brasil (e para o cálculo cronológico aqui em destaque), mas há que se reconhecer, e cada vez mais numa conjuntura em que verbas para pesquisa são continuamente reduzidas, que eles precisam de quem lhes dê sentido e explore as relações que eles possam manter, inclusive com documentos ainda não disponibilizados em meio virtual.

Nesse sentido, vale frisar que a definição de uma nova estimativa temporal para a publicação da última *Klaxon* não foi fruto da descoberta de um dado isolado, mas

da conjunção de informações vindas inicialmente da pesquisa de cartas em arquivos e posteriormente da insistente busca de matérias de imprensa via web. Outra observação relevante é que o acesso à maior parte desses documentos só se tornou possível nas últimas duas décadas, o que explica que trabalhos anteriores sobre o periódico, como os estudos pioneiros de Cecília de Lara (1972; 1975; 1977), não tenham identificado o problema aqui discutido.

A descoberta de novas fontes talvez torne possível futuramente uma demarcação cronológica mais exata, que suplemente a iluminação desse ponto da história de uma revista tão representativa como foi *Klaxon* no contexto de instauração do modernismo brasileiro, há quase 100 anos. Para esse e tantos outros achados, é desejável, além do investimento na preservação de fontes históricas, sua disponibilização a um maior número de pesquisadores. Projetos como o de edição de cartas de intelectuais modernistas, em que está envolvido o IEB, ou o da Biblioteca Nacional Digital ajudam a vencer a distância física dos centros universitários e dos arquivos, democratizam o acesso a informações e viabilizam a troca de conhecimentos. São projetos ainda recentes na história do Brasil, e espera-se que sua ampliação guie os pesquisadores mais facilmente à superação de questões de fundo documental que, muitas vezes, constituem pedras de tropeço no caminho da interpretação de fatos da história literária brasileira.

O SENTIMENTO DE EXISTÊNCIA GRUPAL E A SOBREVIDA DE *KLAXON*

Assim como o resgate da história de *Klaxon* ainda requer novas prospecções, o mesmo se pode dizer do estudo das relações epistolares entre modernistas. As cartas hoje acessíveis em arquivos ou por edições possibilitam, apesar de certas dificuldades, ir além do fundamental estudo de parcerias, avançando por temas que atravessem a comunicação postal de determinados grupos. O dado cronológico anteriormente discutido talvez não deixasse seu *status* de ponto pacífico, assentado na chancela do prelo, não fosse a recorrência da tematização da morte do periódico paulista nas cartas de diversos colaboradores. Para além da visibilidade que deu ao problema, essa insistência é significativa por denotar a atribuição de vida a *Klaxon*, como ser dotado de dinamismo, mas carente de cuidados.

O próprio compartilhamento dessa representação da revista na rede epistolar é um sinal de ligação afetiva, que se alça a integração ao grupo na medida em que há confluência de propósitos, de estratégias e de valores éticos e estéticos entre os missivistas, ou seja, na medida em que as imagens do que seja o grupo se harmonizam, apesar da diversidade de personalidades. Esse foco na busca de elementos em comum

permite falar na construção, consciente ou não, de uma identidade coletiva em torno de *Klaxon*.

A acepção de identidade considerada não é a que lhe atribui fixidez, completude e homogeneidade, e sim a que a entende, como formula Alex Mucchielli, como constituída de “um conjunto de significações (variáveis segundo os atores de uma situação)”, estando em constante transformação, visto que é, “a cada instante, uma emergência de sentido, resultante de um conjunto de negociações circulares das identidades de cada um” (MUCCHIELLI, 2009, p. 12 e p. 36 – tradução minha). Dentre os sentimentos que ajudam a compor o sentimento de identidade (tais como os de pertencimento, unidade, confiança...), um que se destaca quando a possibilidade da morte de *Klaxon* é lembrada nas cartas é o de existência do grupo, que vai além da materialidade dos volumes.

Segundo Mucchielli, que toma por base estudos de Gordon Allport no campo da psicologia, o sentimento de existência se ampara na “adesão a um eixo de valor”, a um “tema central de esforços”, a um “projeto” (MUCCHIELLI, 2009, p. 79 e p. 78 – tradução minha). Para os modernistas de primeira hora, sobretudo os de São Paulo, *Klaxon* se erigiu como esse centro de interesse vital, necessário à manutenção do ânimo, da alma do movimento vanguardista proposto na Semana de Arte Moderna. Por isso, não soa estranho que a preocupação com sua morte tenha ganhado o espaço epistolar já na carta de Rubens Borba de Moraes referida no início deste artigo, aqui em citação ampliada:

Já apareceu o nº 1º. Por que os jornais (Estado, Correio e Comércio) não tocaram no nome de Klaxon. Por que o Menotti não escreveu uma crônica?¹⁰ Mas, meu caro Mário, nada se pode fazer sem reclame. É preciso fazer barulho senão “Klaxon” morre e “Klaxon” não pode morrer!¹¹.

O silêncio que, da sua fazenda no interior paulista, Rubens Borba imagina haver em torno da revista, no dia seguinte ao do seu lançamento, parece tornar-se mais afliitivo a ele justamente por ser o contrário do que designa o nome *Klaxon*. Um nome é sempre um dado de identificação, e este, emprestado da marca de um tipo de buzinas, indica a essência barulhenta do projeto da edição. Nesse sentido, para alimentar o sentimento de existência klaxista, era fundamental não só que a divulgação do periódico fosse feita, mas que se desse de forma ruidosa, polêmica, movimentando o meio artístico, como a reafirmar um traço identitário revelado pelo grupo na Semana de Arte Moderna.

9 Muito provavelmente, Rubens Borba se esqueceu do sinal de interrogação nesse período e no seguinte, pois seu correspondente é que estava na capital paulista, inteirado dos movimentos de *Klaxon*, enquanto ele se encontrava na sua Fazenda Atalaia, no então Distrito de Santa Lúcia (hoje município), pertencente a Araraquara.

10 A crônica de Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo Helios, apareceu após o lançamento de *Klaxon*, no *Correio Paulistano* de 17 de maio de 1922 (p. 4).

11 Carta pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo do IEB/USP (trecho sublinhado no original).

Nas cartas de Sérgio Buarque de Holanda a Mário de Andrade (2012), transporece a tentativa de corresponder a esse sentimento coletivo através de sua atuação na capital brasileira da época. De um lado, cuidava de conseguir que os veículos de comunicação falassem sobre a revista, bem ou mal, presentificando-a na imprensa; de outro, informava ao destinatário os resultados da propaganda, que, várias vezes, eram retransmitidos às páginas de *Klaxon*, especialmente na coluna Luzes e Refrações, numa espécie de atestado, para os leitores, dos sinais vitais do periódico (e, portanto, do grupo).

A falta de divulgação não era, porém, o único temor dos klaxistas na luta pela vida. Os apuros financeiros não são associados à morte apenas na carta de Couto de Barros referente ao número 8-9 ao falar em “extrema-unção”. Luís Aranha, ao relatar a Mário os preparativos do terceiro fascículo, que já não contaria com seu único anunciante, prevê que “a revista morrerá de inanição” (apud FERES, 1969, p. 63); todavia, logo adiante, resistindo a transigir com a falência, informa um expediente pensado pelo grupo para obter algum retorno pecuniário: a publicação de conferências do próprio Mário e de Guilherme de Almeida. Essa comunhão de recursos em favor do projeto coletivo, grandemente sustentada pela amizade, constituía outro traço do modo de ser com que o grupo se concebia. Era, dessa forma, uma maneira de cultivar o sentimento de existência, aqui atrelado intimamente ao sentimento de pertença e unidade, e, assim, procurar manter o principal espaço de afirmação modernista no meio editorial naquele momento.

A força do espírito colaborativo que *Klaxon* consolidou mostrou-se capaz de amenizar contrariedades quando se tratava de anular ameaças à continuidade do periódico. Rui Ribeiro Couto, que se aborrecera com a diagramação bastante mal ajustada de um poema seu no número 3, oferece ajuda diante da hipótese de desaparecimento da revista em carta de 22 de outubro de 1922 a Mário de Andrade: “*Klaxon*, 5º número? [...] Interrompeu a publicação? Não faça isso nem rachado. Estou pronto a contribuir já com o que me couber para a manutenção dela. Deve ser uma questão de capricho”¹². O missivista voltaria a se ressentir com o mesmo tipo de problema grosseiro na sua colaboração ao número 6, comunicando a Mário, em 12 de novembro de 1922, a decisão de não mais enviar escritos seus. No entanto, embora seus textos, de fato, não tenham voltado a figurar no periódico, as relações afetivas não o desvincularam totalmente do grupo klaxista, como sugere, meses depois, a carta de 4 de abril de 1923, em que resquícios da sensação de pertencimento o levam a repassar a Mário matéria para a revista, caso ela sobreviva, como modo de contribuir com a continuidade da edição: “Envio-te uma deliciosa coisa do Manuel, que ele me enviou há tempos. Se a *Klaxon* ainda sai, publica-a”¹³. Demonstrações de interesse como essa evidenciam que, se o sentimento de existência grupal se constrói no esforço em torno de um projeto comum, nessa situação ele persistiu mesmo no período de dormência da revista, diante da grande possibilidade de extinção.

12 Carta pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo do IEB/USP.

13 Carta pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo do IEB/USP.

Quanto a isso, é significativa uma carta de despedida de Sérgio Milliet da mesma época. De partida para a Europa, o escritor a dirige a destinatário coletivo (“Caros!”), amigos klaxistas na grande maioria, nomeados ao longo do texto para lhes atribuir legados inusitados, imaginados a partir de particularidades conhecidas de cada um, como que afirmando, pelo humor, o pleno vigor do grupo. A resistência se reitera em versos de quadrinha, em que improvisa o diálogo: “O *Klaxon* já morreu/ – É mentira de mecê”¹⁴.

Realmente *Klaxon* veio a deixar o estado de coma semanas depois, conforme exposto, e a correspondência revela que o número 8-9 não foi exatamente um último suspiro, uma vez que o projeto não morreu com a materialização desse volume. O sentimento de existência klaxista, portanto, continuou a ser alimentado. O número 10 se insinua como possibilidade – agora efetivamente, e não como inadvertida suposição – na carta em que Mário, talvez acatando a sugestão de Ribeiro Couto, pergunta a Manuel Bandeira, em 22 de maio de 1923: “Se *Klaxon* sair mais uma vez, permitirás a colocação do poema ‘Rua do Sabão’ nela?” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 92). Se, no período dos embaraços tipográficos, os questionamentos sobre o destino da revista ganhavam o espaço epistolar pelo desconhecimento do que se passava, agora a dúvida parece ser uma espécie de certeza compartilhada.

A sensação de existir em coletividade e de pertencer ao grupo, que subsiste nesse cenário de indefinição, é patenteada, por exemplo, na carta enviada em 8 de outubro de 1923, a partir da Itália, a Mário de Andrade pelo jovem Claudius Caligaris, colaborador estrangeiro que residiu temporariamente em São Paulo. A despeito de estar ciente da situação “morre não morre” de *Klaxon*, ele declara o propósito de fazer propaganda e fecha o texto com um “abraço klaxista”.

A comprovação de que a revista até então resistia como projeto encontra-se no comunicado de que “*Klaxon* tira agora mais um número”, feito por Mário de Andrade a Manuel Bandeira no dia 15 de novembro de 1923. A novidade, que não se concretizou, seria uma maneira de encerrar a publicação mostrando a consciência coletiva do fim de um estágio, construída ao longo dos meses na rede epistolar, apesar das demonstrações de obstinação, necessárias à não fragilização da existência no nível do discurso.

O autor de *Pauliceia desvairada* também comunica ao amigo o planejamento de outra iniciativa editorial, a revista *Knock-out*, uma tentativa, talvez, de reafirmar o mesmo sentimento de existência grupal, mas com projeção internacional. Concebida pelos modernistas temporariamente instalados em Paris, ela é anunciada por Mário como substituta de *Klaxon*, informação que pode ser relativizada frente à possibilidade de coexistência dos projetos, conforme cogitado por Sérgio Milliet em carta de 9 de novembro a Yan de Almeida Prado. Ao mesmo tempo que elenca as colaborações obtidas para *Knock-out*, Milliet cobra dos colegas em São Paulo uma reação: “Vocês são uns bananas. Deixarem *Klaxon* morrer é um crime de lesa-modernismo.

14 Carta pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo do IEB/USP.

[...] Reúnam-se, tentem uma ofensiva, façam fregue. [...] Vamos! Fogo na canjica!” (HOLANDA, 2008, p. 102-103).

A incitação do ânimo klaxista em favor do modernismo faz parecer que o movimento ainda dependia do mensário em alto grau e que a tentativa de reavivar a empreitada editorial era questão apenas de boa vontade. Decerto o ressurgimento físico de *Klaxon* seria uma façanha com potencial para reacender o espírito de grupo dos primeiros meses de 1922; porém, mais de dez meses depois da data estampada no último volume, quando certos desentendimentos já haviam ameaçado a harmonia vanguardista, ainda que sem grande efeito¹⁵, e num cenário de dispersão, sobretudo do núcleo paulista em direção à Europa, a viabilidade da retomada do projeto era mínima, diferente de como soa em várias cartas.

Nesse sentido, o discurso epistolar parece preservar, em certa medida, as representações da revista e do grupo ao seu redor como forças de sustentação da essência modernista, da identidade do movimento. A atitude pode ser interpretada, ao mesmo tempo, como uma aposta no poder realizador da palavra, já que não admitir textualmente a inexistência seria uma forma de continuar a existir, e como uma espécie de dever da sociabilidade klaxista, fundada na resistência própria às vanguardas.

REFERÊNCIAS

- A GREVE dos gráficos: protesto. *A Gazeta*, São Paulo, 3 mar. 1923, p. 3.
- ANDRADE, Gênese. Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8-9, 2008, p. 161-188.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.
- ANDRADE, Mário de; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Organização de Pedro Meira Monteiro. São Paulo: Companhia das Letras/IEB/Edusp, 2012.
- BARBIER, Jean-Marie. De l'usage de la notion d'identité en recherche, notamment dans le domaine de la formation. *Éducation Permanente*, Arcueil, n. 128, 1996-3, p. 11-26.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: IEB, 1969.
- GRAÇA Aranha, futurista. *A maçã*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 65, 5 maio 1923, p. 26. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- HOLANDA, Irene Paris Buarque de (Org.). *Cartas da Biblioteca Guita e José Mindlin*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

15 Gênese Andrade (2008) aborda o conflito que teve mais repercussão no ano de 1923, envolvendo principalmente Oswald e Mário de Andrade.

KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 1 a 8/9, 15 maio 1922-dez. 1922/jan. 1923. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/simple-search?query=klaxon&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 15 out. 2011.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra roxa e outras terras*: dois periódicos modernistas de São Paulo. São Paulo: IEB, 1972.

_____. Klaxon e Lumière. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, n. 25, 1975, p. 77-102. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1988>. Acesso em: 18 fev. 2017.

_____. A colaboração estrangeira na revista *Klaxon*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 19, 1977, p. 37-46. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69963/72612>>. Acesso em: 18 maio 2016.

MUCCHIELLI, Alex. *L'identité*. Paris: PUF, 2009.

[O ATRASO...]. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez. 1922-jan. 1923, p. 32. Seção Luzes e Refrações.

O MOVIMENTO graphico. Terminou a greve. *O Combate*: independência, verdade, justiça, São Paulo, 22 mar. 1923, p. 4

O POETA “conductor”. *A maçã*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 65, 5 maio 1923, p. 26. Disponível em: <[memoria.bn.br](#)>. Acesso em: 2 abr. 2018.

OITICICA, José. Anchião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 maio 1923, p. 4.

SENSACIONAL acontecimento. *A Gazeta*, São Paulo, 9 mar. 1923, p. 2.

SILVA, Ana Maria Formoso Cardoso e. Cartas sobre *Klaxon*. *Remate de Males*, Campinas, n. 33.1-2, jan./dez. 2013, p. 355-406.

FILOSOFIA DA MALEITA: O IMAGINÁRIO AMAZÔNICO DE MÁRIO DE ANDRADE

Caion Meneguello Natal

Historiador, bolsista Fapesp, pesquisador do programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
caionnatal@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0357-3202>

Resumo . Durante a década de 1920, Mário de Andrade compreendeu a nação a partir de relações entre termos duais, ou pares de opostos. Nesse caso, o Brasil seria a imagem híbrida, e algo indecisa, entre a “cidade” e o “sertão”, o “moderno” e o “arcaico”, o “progresso” e o “atraso” etc. Este trabalho questiona o modo como o escritor pensou a identidade brasileira. Consideram-se os registros de sua viagem à Amazônia em 1927, publicados no livro *O turista aprendiz*, e dois artigos publicados no jornal paulistano *Diário Nacional* em 1931.

Palavras-chave . Maleita; Mário de Andrade; imaginário amazônico

MALEITA

Entre maio e agosto de 1927, Mário de Andrade excursionou pela Região Norte do Brasil. O escritor partiu de São Paulo rumo ao Rio de Janeiro em 7 de maio daquele ano – retornando em 15 de agosto. No Rio, ele se juntou a Olívia Guedes Penteadó, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira, e Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila do Amaral). O grupo embarcou no vapor Pedro I no dia 11 de maio. Navegando pelos rios Madeira, Solimões e Amazonas, a caravana visitou cidades como Belém, Santarém, Porto Velho, Óbidos, Manaus e São Luís, entre outras, chegando até Iquitos, no Peru. Mário aproveitou a excursão para registrar o cotidiano, os costumes e tradições dos lugares que visitava. O poeta teceu um diário de viagem no qual anotou suas experiências. Posteriormente, esse diário integrou o livro *O turista aprendiz*, cuja primeira edição data de 1943, mas que somente veio a lume no ano de 1976, sob organização de Telê Ancona Lopez (ANDRADE, 2015).

Em alguns momentos de seu diário, enquanto singrava os rios e visitava as cidades, o intelectual fez alusão à malária, também conhecida por maleita. Doença endêmica na região – parasitária, infecciosa e não raro letal –, a maleita serviu ao escritor como metáfora para simbolizar a índole calma, despreziosa e algo indolente do povo nortista. Em relato de 18 de junho de 1927, quando aportado à cidade de Remate de Males (AM), Mário apresenta uma atmosfera de quase completa estagnação, vinculando-a às altas temperaturas típicas daquelas latitudes:

Remate de Males às treze e trinta. O igrejaó, torre de zinco. Fazia um calor de rematar. [...]. Numa loja:

– Tem álcool?

– Não senhor.

– Não tem coisa nenhuma, chapéu de palha, remo, alguma coisa feita aqui pra levar como lembrança!

– Não tem não senhor, ninguém faz nada nesta terra desgraçada.

Afinal topamos com um casal de maleiteiros na janela e as famílias na porta, maleiteiríssimos também.

– Quantos filhos o sr. tem?

– São doze, senhor... difícil de sustentar nesta terra desgraçada.

Logo adiante:

– Menino, você não sabe quem tem umas bananas pra vender?

– Não tem!

– Não tem? Como não tem! Porque não plantam!

– Ah... é uma terra desgraçada.

E fazia um calorão desgraçado. Voltamos pra bordo. Aliás estávamos desde início do passeio sem a companhia de dona Olívia. Esta não dera nem dez passos em terra, voltara se esconder na cabina, pra não ver aquela gente, sem uma exceção, comida pela maleita.

[...]

E desejei a maleita, mas maleita assim, de acabar com as curiosidades do corpo e do espírito. (ANDRADE, 2015, p. 116-117).

Aqui, *maleita* designa uma disposição anímica diversa daquela encontrada no cotidiano das metrópoles modernas. *Maleita* é o signo de uma indiferença em relação a desejos, conquistas e necessidades materiais; avesso às grandes tarefas e ambições engendradas pela sociedade industrial. Os *maleiteiros* a que Mário se refere não são necessariamente pessoas enfermas, mas desapegadas. O autor inverte, pois, a valoração da doença: a *maleita* constitui, em sua perspectiva, a condição de uma libertação. Os *maleiteiros* estão livres das “curiosidades do corpo e do espírito”. Se, por um lado, nada possuem, por outro, de nada precisam. Por conseguinte, a *maleita* é também o corolário de uma desocupação, de uma falta do que fazer, quiçá de uma total inação. Despreocupados, os *maleiteiros* pouco plantam, fabricam ou comercializam. Encontram-se desprendidos da obrigação de agir. Vivem irresistivelmente sua saudável patologia, que consiste em se entregar ao fluir do tempo. Apenas contemplam a vida da janela e da soleira de suas casas, como se nem de regras ou leis dependessem, acalentados unicamente pelo calor tropical. Talvez, nessa aparente “desgraça”, residisse uma existência dadivosa. Por isso Mário desejou a *maleita*. “Então desejei ser *maleiteiro*, assim, nada mais me interessar neste mundo em que tudo me interessa por demais” (ANDRADE, 2015, p. 118). Queria ele libertar-se da civilização capitalista, regida pelo trabalho, pelo relógio e pelas metas a serem cumpridas?

Mário fala em “*maleita nirvanizante*” para sublinhar a natureza de desapego absoluto, ou mesmo a condição de impassibilidade que tal estado poderia sugerir. “*Nirvanizante*” traz o sentido de indiferença em relação a valores e posições sociais, vaidades, interesses, afetos, obras e bens materiais etc. O escritor narra o caso de uma lancha carregada de borracha que se aproximou da embarcação na qual ele viajava, perto da boca do lago Uruapiara, afluente do Madeira, em 17 de julho. Na lancha, havia dois rapazes, um dos quais adentrou o barco para tratar com o comandante, retornando à lancha logo em seguida. Dada a beleza do rapaz, as moças da embarcação ficaram ouriçadas e se insinuaram ao jovem. Mas, sem demonstrar qualquer afeto, ele entrou e saiu do navio mantendo-se indiferente aos gracejos das meninas. Mário viu nesse desdém um exemplo de “*maleita nirvanizante*”.

As moças fazem barulho, se desejando desejadas, as perversas. O rapaz nem olha. Pula a bordo, passa por nós sem olhar, vai no camarote do comandante tratar das suas faturas. Quando desce, passa pelo outro lado do navio, evitando a nossa vista. Embarca na lancha, e fica sempre de pé na proa. E a lancha vai, nos dando as costas para todo o sempre. Sem um olhar! Não se trata de um problema de feli- ou infelicidade... Nem chego a imaginar direito de que problema se trata, mas o fato existe, é verdadeiro, eu vi. Possivelmente se tratará de uma substituição de problemas, uma diluição de problemas dentro da indiferença. Ou dentro da paciência. Ou dentro da monotonia, que tem mais objetividade. [...] A imagem do moço me persegue. Ter uma *maleita* assim, que me deixasse indiferente... (ANDRADE, 2015, p. 166).

A perplexidade do poeta consistia em perceber a possibilidade de um mundo onde os problemas pudessem ser sublimados, e no qual pudessem vigorar de maneira inabalável disposições como paciência, serenidade e indiferença. Sequer o apelo

sexual poderia quebrar esse estado fleumático. Em suma, a figura da maleita sinalizava um modelo de vida individual e coletiva diametralmente oposto ao encontrado nas sociedades urbanas e tecnológicas do Ocidente.

Mais de quatro anos após retornar de sua perambulação pelo Norte brasileiro, em 8 de novembro de 1931, Mário publicou artigo no jornal paulistano *Diário Nacional*, intitulado “Maleita I”. Aproveitando-se de suas reflexões durante a estadia amazônica, apresentou ao leitor a “filosofia da maleita”. No artigo, o autor reitera a metáfora da doença para caracterizar o *espírito* dos trópicos. Andrade destaca os “misteriosos igarapés, graças de curvas, partindo pras não civilizações paradíssimas, dão principalmente esse desejo de maleita que se tornou desde essas sugestões amazônicas uma verdadeira obsessão na minha vida” (ANDRADE, 2015, p. 418). A citação deixa claro que o autor visava construir um símbolo da “não civilização”, isto é, que antagonizasse o paradigma burguês de sociedade. A maleita fala das vivências meditativas e atemporais que a Amazônia suscitou e que se tornou obsessão do poeta. O desejo de maleita é o desejo de fugir do frenesi metropolitano e fundir-se à paisagem cálida e selvagem da floresta.

Está claro que o meu desejo é mais elevado. Quero, desejo ardentemente é ser maleitoso não aqui, com trabalhos a fazer, com a última revista, o próximo jogo de futebol, o próximo livro a terminar. Desejo a doença com todo o seu ambiente de expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de Tambaú com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de paciências. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez sem trabalho nenhum. Quanto ao sofrimento dos acessos periódicos, não é isso que desejo, mas a prostração posterior, o aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semimorte igualitária. Que só em determinados lugares e não aqui posso ter. [...] E em nossa civilização o cocainômano, por prazeres possíveis, não aguenta galhardo a função, os trejeitos a que obriga o pó? Ninguém dirá, nem mesmo o morfônômano, que uma injeção seja agradável. Vamos além: a infinita maioria dos cocktails, a infinita maioria das bebidas fortes é soberanamente desagradável. E nós bebemos tudo isso, por uma infinidade de tendências, de aspirações, de curiosidades, de vaidades, impossíveis de analisar completamente. E pela satisfação de prazeres, de estados fisiopsíquicos posteriores, nós nos sujeitamos a todos esses horrores, e nos sujeitamos a fazer visitas, a participar nosso casamento, a acompanhar enterros, ler jornais, bancar de alegres, e outros sofrimentos e martírios maiores e mais cotidianos que o acesso de tremedeira. Ora, vocês querem ser “civilizados”, sejam! Mas eu tenho uma apaixonada atração pela maleita. (ANDRADE, 2015, p. 419-420).

No trecho citado, os valores e lazeres burgueses são contestados em favor da “semimorte igualitária”, um estado de êxtase e também de prostração que libertaria o indivíduo das amarras dos trabalhos e convenções sociais. A maleita, que comumente era tida por um mal, torna-se sinônimo de autonomia, uma vez que passa a significar a evasão das redes de sociabilidade, das obrigações e hábitos modernos. Em contraposição, tais hábitos são considerados vícios avassaladores, gestos hipócritas que compelem as pessoas a repetirem comportamentos estereotipados. Os sinais são trocados: a maleita é saúde e liberdade, enquanto a vida nos grandes centros é patológica e repressiva.

O ambiente de expressão da maleita é a floresta. Trata-se de um mundo silencioso que não se divorciou dos deuses; o mundo da calma, da paciência e da contemplação, onde o indivíduo gozaria de trabalhos leves e intermitentes, ou de trabalho nenhum; um mundo em que a vida seria vivida de forma plena, prazerosa e despreocupada. O aniquilamento a que Mário se refere, quando fala da maleita, diz respeito à ausência da disciplina, das segmentações e dos automatismos vigentes nos cenários burgueses. A maleita dissolve o tempo cartesiano da era da máquina. Maleitosos, os indivíduos comungariam da natureza tropical imune ao padrão cronológico; de tal modo se integrariam a essa paisagem exuberante que não haveria motivos para distinções, calendários ou deveres. Tudo seria natural e indiferente.

Em 15 de novembro de 1931, Mário publicou no *Diário Nacional* o artigo “Maleita II”, no qual ele continua a elogiar o estado de indiferença e êxtase em que viviam os nortistas. O autor ressalta a “lentidão de todas as atividades físicas e psicológicas, espécie de indiferença extasiada por tudo, que é o mais permanente característico do maleitoso. Uma calma incomparável, uma espécie de preguiça maravilhosa de ser” (ANDRADE, 2015, p. 420). O crepúsculo na Amazônia é sentido como uma experiência religiosa.

A beleza é igualmente admirável e as sugestões são outras. São de pasmaceira, de êxtase, de incomparável vacuidade principalmente. Há uma religiosidade sutil. Esse estado de bobagem em que a gente ficará se merecer depois da morte, a contemplação da Divindade. Todas as noções desaparecem, de tempo, de vida, de necessidade, de progresso, todas as atividades, mesmo as mais precárias, de constatar, de julgar. Não vale a pena a gente se mover mais, fazer um gesto; e a vida se enche duma morte transparentíssima, essa sim: morte mais alada, mais imponderável que o próprio ar, morte virginal, não faz sofrer, não lastima coisa alguma e é ver uma preguiça boa. (ANDRADE, 2015, p. 420).

A beleza, aliada à serenidade, perfaz a atmosfera extática que define uma condição mirífica de existência. A maleita agora é traduzida em “preguiça maravilhosa de ser”. A sensação de vazio, de morte-na-vida, corresponde à sublimação e à libertação das peias do tempo, do progresso e do trabalho. Desaparece até mesmo a necessidade de discernir, conceituar e julgar. Não há razão para qualquer movimento, e as coisas se equilibram na eternidade da “preguiça boa”. Dentro desse estado vazio e pleno, livra-se do sofrimento e se pode contemplar a Divindade. Duplo da maleita, a preguiça é imagem antagônica ao modelo europeu de civilização. Enquanto este não faria mais que dilacerar o indivíduo com suas tensões, distinções sociais e expectativas, o mundo amazônico da preguiça concederia à pessoa o conforto do Ser absoluto – mãe-natureza que nada exige.

A curiosidade é elemento primário de progresso; é o mal e castigo da vida que fez crescer a Grécia e depois matou Grécia, matou Roma, matou não tem importância, fez sofrer e faz sofrer. Sobretudo desdiviniza o homem. Curiosidade é maldição. [...]. Por isso eu sonho com a maleita, que há-de acabar minha curiosidade e acalmará minha desgraçada vaidade de precisar ser alguém nesta concorrência aqui no Sul. (ANDRADE, 2015, p. 422).

A figura da preguiça maleitosa construída por Mário vem simbolizar o contrário da civilização ocidental representada pelo Sul do Brasil. Em especial, o elemento amazônico torna-se contraponto ao desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo. Na perspectiva marioandradina, surgem, então, dois países: um ao sul, regido pelas normas do progresso material, e outro ao norte, quase completamente imerso na natureza selvagem. A metade sulista é desenvolvida materialmente, porém padece dos males da civilização; a metade nortista, embora rudimentar, possui uma paz que os habitantes do Sul desconhecem. O poeta enxergou nos povos do Norte uma vida comunitária pacífica e harmoniosa, conectada com os ritmos lentos da natureza e por isso mais autêntica que o cotidiano nos grandes aglomerados humanos. Para ele, o viver amazônico resultaria em liberdade e êxtase, ao passo que as metrópoles constituiriam antros de sofrimento, alienação e conflito. No primeiro caso, teríamos o indivíduo serenado, ligado a seu verdadeiro Ser; no segundo, as pessoas estariam lançadas em ambientes destrutivos, de concorrência e vaidade. Mário ansiava pela “lentidão danada” da Amazônia, esse mundo “sem jornais, sem telefone, sem médico, pensando no quê! Não pensando, numa preguiça organizada...” (ANDRADE, 2015, p. 421).

A TRIBO DOS PACAÁS NOVOS E OS ÍNDIOS DÓ-MI-SOL

O diário do turista aprendiz traz o registro de uma suposta visita aos índios Pacaás Novos. Contudo, Mário nunca esteve em contato com tal etnia¹. O fato é que o autor modernista teceu uma fábula a respeito dos Pacaás Novos. Segundo o relato, esses indígenas trajavam-se e se comportavam de modo oposto aos padrões ocidentais: cobriam as cabeças com palha e deixavam à mostra as partes baixas. Mais que isso. Os Pacaás Novos não falavam porque consideravam a fala um ato obsceno. Silenciosos, comunicavam-se contorcendo o abdômen, as pernas, os dedos dos pés e por meio de saltos e chutes. Comer para eles também era vergonhoso. Para se alimentar, eles se dirigiam a taperas escondidas atrás de suas moradias. Abrir a boca em público sinalizava falta de educação, pois a boca correspondia às genitálias, enquanto a fala era sinônimo de fornicção. Assim, a conversa entre homem e mulher equivalia ao intercuro sexual. Nota-se, portanto, que as partes altas do corpo humano significavam, para os Pacaás Novos, vergonha e sensualidade. Já as partes baixas dos índios, estas eram responsáveis pela comunicação e por todo tipo de atividade coletiva – o exato reverso da conduta ocidental (ANDRADE, 2015).

1 O autor não especifica o local nem a data, uma vez que o encontro com os Pacaás Novos não chegou a se realizar. Deveria ter ocorrido nas imediações da cidade de Guajará-Mirim, em Rondônia, na fronteira do Brasil com a Bolívia (ANDRADE, 2015, p. 159-160).

Os pacaás novos diferem bastante de nós. Pra eles o som oral e o som da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade. As vergonhas deles não são as que nós consideramos como tais. [...]. Consideram o nariz e as orelhas as partes mais vergonhosas do corpo, que não se mostra a ninguém, nem aos pais, só marido e mulher na mais rigorosa intimidade. Escutar pra eles é o que nós chamamos pecado mortal. Falar, é o máximo da sensualidade. Se os atos da procriação são de qualquer lugar, hora e presença alheia, isto só não se dá com muita frequência, pelo dever moral que eles têm de esconder os gestos excitatórios do amor, exclusivamente provenientes da fonação. (ANDRADE, 2015, p. 100-101).

A crônica imaginária sobre os Pacaás Novos enfatiza a inversão de valores que os povos amazônicos representavam face à civilização de cariz europeu. Esse jogo de espelhos invertidos serve tanto para destacar um modo de vida singular, distinto do etos burguês, quanto para questionar e ridicularizar a moral e as instituições modernas. Podemos afirmar que Mário de Andrade ironiza o lugar de onde ele mesmo fala – a São Paulo dos anos 1920, cidade emblema do trabalho, da disciplina e do progresso – mediante a confecção de uma alegoria antropológica que implode a lógica do senso comum dito “civilizado”. A descrição da tribo dos Pacaás Novos vem recheada de humor. Nesse caso, a comicidade é explorada para evidenciar o avesso do código burguês, a exemplo do parágrafo em que o autor disserta sobre a forma como o casamento era realizado entre os indígenas.

Existe entre eles uma instituição, assimilável ao sacramento do matrimônio; e quando um homem se apaixona por uma cunhã, os dois principiam com assobiozinho da mais delicada sutileza, é o namoro. Um belo dia o namorado chega na casa do pai da pequena e diz que veio pedir a voz dela, diz com os pés está claro, questão de um pontapé bem doído. Se o pai concede, depois de um bacororô, tudo em silêncio e com muita coisa pra nós feíssima, o casal novo segue pra casa e de portas fechadas principiam numa falação que não acaba mais. [...]. No outro dia, ali por volta do meio-dia, os pais da noiva chegam na porta do casal e sacudindo as paredes dão aviso da chegada. Então, se a recém-casada bota a boca numa fendazinha do pau a pique e solta um assobio, é que está consumado o matrimônio. Em caso contrário, comem o marido. (ANDRADE, 2015, p. 101).

A fábula dos Pacaás Novos dialoga com outra ficção presente no diário de viagem: a narrativa sobre a tribo Dó-Mi-Sol, a qual Mário teria encontrado quando subia o rio Madeira. Diferentemente dos Pacaás Novos, entretanto, os Dó-Mi-Sol não falavam com as pernas e os pés. Porém, a exemplo dos primeiros, também inverteram o código linguístico ocidental: ao invés de dividir a língua em fonemas e articulá-los em linguagem verbal, isto é, no lugar de produzir unidades semânticas e morfológicas discerníveis umas das outras, os Dó-Mi-Sol desenvolveram como idioma uma espécie de harmonia/melodia contínua. Na língua deles, os sons não se articulavam por relações diferenciais, formando um vocabulário, mas se aglutinavam feito notas musicais. Assim, essa etnia fez da música seu meio de comunicação e pensamento. Ao invés de palavras, proferiam um conjunto de massas sonoras indivisíveis. Contudo, não deixaram de praticar a linguagem verbal, senão que para eles as palavras perderam função lógica/discursiva, passando a integrar a esfera do que, para nós ocidentais, chamaríamos de estética. Entre os Dó-Mi-Sol, a música ocupava o papel que no Ocidente era da palavra, e vice-versa: a música concernia a razão, comunicação, e pensamento, enquanto a palavra

encerrava o universo sensorial da contemplação estética (WISNIK, 1979). Não à toa, o nome da tribo referencia o primeiro acorde do campo harmônico de Dó Maior. Como diz Mário, os Dó-Mi-Sol “deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras” (ANDRADE, 2015, p. 134).

O autor cita uma tribo escravizada pelos Dó-Mi-Sol. Tal tribo fora dominada “justamente porque falava com palavras como nós, e daí um estreitamento de conceitos que a tornava muito inferior” (ANDRADE, 2015, p. 136). O poder dos Dó-Mi-Sol, que subjugou a tribo de escravos, calçava-se em seu idioma, que lhes proporcionava um espectro cultural mais vasto. O poder advinha dessa linguagem em acordes, como se sua musicalidade abrangesse possibilidades quase infinitas de significação, um alcance mais profundo da vida, um refinamento e horizontes cognitivos incalculáveis – ao contrário da sociedade capitalista, aprisionada nos estreitos limites de conceitos e comportamentos estandardizados. Opera-se aqui, novamente, uma crítica em moldes metafóricos à civilização moderna. A fábula dos Dó-Mi-Sol insinua que os escravos *ipso facto* seriam os indivíduos educados nas grandes cidades, como o próprio Mário, que estariam subordinados tanto aos ditames da gramática quanto às etiquetas sociais. Livres, inteligentes e poderosos seriam os índios. A inversão de valores é reificada: apesar de viverem em condições modestas, os povos amazônicos seriam superiores – mental e culturalmente – ao mundo burguês. “Aliás, força é notar que o número de sons que eles possuíam era muito maior que a nossa pobre escala cromática. Era frequente o quarto de tom, não raros os quintos de tons” (ANDRADE, 2015, p. 136).

Na linguagem dos Dó-Mi-Sol, um som não correspondia necessariamente a um significado específico. O que determinava o significado da mensagem era o tom em que ela era emitida. Uma mesma nota podia significar muitas ideias, de acordo com seu tom. Ocorre que uma nota proferida na tonalidade x não invalidava o significado dessa mesma nota quando dita na tonalidade y – ambos os significados coexistiam. Ou seja, esse idioma produzia uma espécie de harmonização de signos diversos, como num acorde; não admitia discrições ou diferenças semânticas precisas, funcionando através de um jogo de escalas e nuances sonoras que apenas fazia variar os temas em torno de estruturas gerais, ou campos harmônicos (WISNIK, 1979).

É que na língua dos dó-mi-sol a intensidade da emissão, os fortes, os pianos, os crescendos e decrescendos não só davam variantes de significado às expressões, como as podiam modificar profundamente. Não fundamentalmente porém. E este era o caso da palavra em discussão. Os dó-mi-sol não tinham nenhuma palavra pra indicar o amigo, o companheiro, o chefe, o proprietário, o escravo, nada disso. Só tinham mesmo uma palavra pra designar a inter-relação entre os seres humanos do mesmo sexo e não da mesma família, e essa palavra era aquela, “inimigo”. Mas se pronunciada em fortíssimo, por exemplo, sem deixar de significar fundamentalmente inimigo, a palavra tomava as nuances de conceituação do “chefe”, ao passo que, em pianíssimo, significava “amigo”, sem por isso perder a noção preliminar de “inimigo”. A mim, logo de início, desque botei atenção naquela semântica ativa, notei que todos me tratavam num mezzoforte que ia em decrescendo, o que significava, mais ou menos, “inimigo curioso, desprezível por ser de raça inferior”. Mas no fim das nossas relações já quase todos, com exceção de uns quatro ou cinco, me tratavam em pianíssimo com tendência crescente, o que não deixou de me sensibilizar. (ANDRADE, 2015, p. 165).

Com efeito, havia um som para a ideia de “inimigo”, que, a depender de sua variação tonal, poderia receber o sentido de “chefe” ou “amigo”, mas sem perder a acepção anterior. Uma mesma ideia podia tornar-se seu oposto, porque, no limite, a língua musical dos Dó-Mi-Sol não comportava antinomias, mas avizinhou-se de uma simultaneidade plena de significação. Em essência não havia um significante que designava um significado. Os sons/signos eram intercambiáveis e se equivaliam. Entre “inimigo” e “amigo” não haveria diferença substancial. Todos os sons estavam investidos de ambivalência e poderiam se combinar de múltiplas formas, produzindo harmonias e melodias em série.

O paradoxo de uma língua cujos sentidos poder-se-iam multiplicar-se *ad infinitum* está no fato de que essa língua tende a significar nada na mesma proporção em que se presta a tudo significar. A língua sonhada por Mário, ao deixar de individualizar-se em relações diferenciais (portanto significantes), desemboca no nada absoluto, já que tal língua possui um mecanismo que transforma o mesmo no outro e o outro no mesmo incessantemente. Em última instância, tanto faz ser “inimigo” ou “amigo”, haja vista que, sendo um, a pessoa já estará simultaneamente sendo o outro.

O autor conta que os Dó-Mi-Sol conduziram-no até uma embaúba de 700 metros. À sombra da enorme árvore, os índios revelaram ao poeta a lenda do aparecimento do ser humano no planeta. Segundo a lenda, na copa da embaúba, lutaram guaribas contra preguiças. Dado que estes últimos venceram a peleja, obrigaram os guaribas a viverem no chão, enquanto eles, os preguiças, ficaram vivendo entre os ramos da embaúba. Com o tempo, os guaribas, obrigados a caminhar sobre a terra, foram se transformando em pessoas. Os Dó-Mi-Sol não sabiam explicar o porquê, mas diziam que os humanos descendiam dos preguiças, por intermédio dos guaribas. A lenda mostrava, então, que os ancestrais do homem viviam no alto, e que o surgimento da humanidade resultara de uma queda. Logo, os preguiças eram considerados seres divinos, sobre-humanos (ANDRADE, 2015). A partir da lenda, Mário especulou a natureza dos divinos preguiças sob a ótica filosofia da maleita. De acordo com o poeta:

O que se dá realmente entre esses animais sagrados é um conhecimento muito mais íntimo da vida e da relatividade da afobação. Por isso que eles são tão vagarentos. [...] Apenas tinham já adquirido aquele andar da sabedoria em que o pensamento reconhece que o que faz a felicidade não é o gozo dos prazeres do mundo, porém a consciência plena e integral do movimento. E de fato creio que ninguém contestará que os preguiças se movem com bastante consciência. Cada gesto que fazem pode durar sete horas, como observei muitas vezes, mas é feito com uma intensidade profunda – um ato em verticalidade, como agora se diz. (ANDRADE, 2015, p. 168-169).

A vida dos animais sagrados reflete a intensificação da maleita. Pais divinos da humanidade, os preguiças guardavam a consciência pura e original, baseada na lentidão. Os gestos vagarentos resultavam de sua sabedoria superior. Não que sofressem de alguma deficiência, ao invés, os preguiças eram livres para gozar a felicidade na copa celestial das embaúbas. Incorrupíveis, viviam em êxtase constante. Cá

na terra, os maleiteiros teriam alcançado o estado mais próximo à consciência desses ancestrais sagrados.

A imagem dos preguiças corrobora a sátira da modernidade. Nesse caso, a lentidão, que seria um defeito a ser evitado nos contextos de desenvolvimento econômico, assume a posição de virtude, passando a indicar a concentração total no movimento e no agora, de tal maneira que o próprio tempo seria transcendido. Em contraste com a corrida pelos afazeres e prazeres mundanos, que se notava nas sociedades de consumo, a consciência que os preguiças tinham do movimento tornava-os livres e felizes. Os preguiças e, em menor grau, os maleiteiros usufruíam de uma existência plena, totalmente avessa à dinâmica angustiante e apressada das grandes capitais.

O que devemos reter dessa exposição sobre os Pacaás Novos e os Dó-Re-Mi é o jogo de inversões que Mário propõe. O que, aos olhos de um paulistano classe média dos anos 1920, seria considerado doença se converte em motivo de libertação; o que deveria à primeira vista parecer sinal de atraso e pobreza avulta-se como sabedoria. As imagens da maleita e da preguiça são a exata inversão dos valores burgueses que normatizavam as relações sociais em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Mário estabelecia, pois, uma relação controversa e complementar entre dois brasis: o amazônico maleitoso e o sulista moderno.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo. Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.

WISNIK, José Miguel. *Dança dramática (poesia/música brasileira)*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Departamento de Línguas Orientais e Teoria Literária, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1979.

RAP E INDÚSTRIA CULTURAL: NOTAS DE PESQUISA

Daniela Vieira dos Santos

Professora de Sociologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autora do livro *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes* (Annablume/Fapesp, 2010).
santos.danielavieira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4202-6084>

O artigo é resultado de parte de pesquisa de pós-doutorado realizada no IFCH/Unicamp (2016-2019) com o suporte da Fapesp.

Resumo. O ensaio tem como objetivo informar aspectos da chamada “nova condição do rap” no Brasil. Alguns exemplos são tomados de forma ampla a fim de situar o ponto de partida da investigação em curso. Em especial, busca-se demonstrar que as mudanças verificadas na cena do rap não se resumem à “nova geração” e/ ou “nova escola” de rappers, mas, sobretudo, às transformações no modo de produção e circulação do gênero musical. Portanto, elas impactam os rappers da “velha escola” e trazem elementos para ressituar o lugar social e simbólico do rap.

Palavras-chave. Nova condição do rap; indústria cultural; ratificação; nova razão do mundo

[...]
Eu fiz meu próprio caminho e meu caminho me fez
Não é qualquer dinheirinho que vai tirá a lucidez
Que eu carrego na mente tio
Segunda chance é só no videogame
Então é bom ficá ligeiro viu
Na pista pela vitória, pelo triunfo
Conquista se é pela glória uso meu trunfo
A rua é nós, é nós, é nós (onde nós brigamos por nós)
 [...]
 (Emicida, “Triunfo”, 2009)¹.

O trecho acima é uma citação de parte da letra de “Triunfo”, música que projetou o rapper paulistano Emicida. A canção apreende uma série de significados para entender o lugar social e simbólico do rap, espaço em que Emicida apresenta destaque. Uma observação a enfatizar encontra-se na ambivalência entre aspirações individuais (“eu fiz meu próprio caminho”) e coletivas (“a rua é nós”). Tal ambivalência, ousou dizer, dentre outras contradições e ambiguidades, configura-se como *tendência* para parte dos rappers que chego ao *mainstream* nos últimos dez anos.

Por meio desta consideração, o ensaio tem como pressuposto que o rap no Brasil passa por mudanças notáveis, que podem ser caracterizadas sociologicamente de variados modos: pela análise da sua produção, circulação, recepção, forma artística etc. Contudo, sem desconsiderar a importância e a necessidade dessas análises, busca-se, de forma ampla, refletir sobre quais seriam as circunstâncias sócio-históricas inscritas no processo. Ao conjunto dessas transformações denomino “nova condição do rap”. Portanto, procuro desenhar a problemática de pesquisa para inferir aspectos dessa “nova condição”, que, me parecem, vão além do rap como gênero estritamente musical.

As modificações na cena do rap apresentam caráter de emblema para o exame das transformações visíveis na realidade social. Todavia, o delineamento desse processo encontra-se em avanço na medida em que analiso os dados empíricos. Para os fins deste texto apresentarei apenas considerações gerais da pesquisa, com o objetivo de indicar tanto o problema quanto as possíveis pistas a serem percorridas. Os procedimentos da investigação baseiam-se no estudo sócio-histórico do fenômeno, bem como na audição de discos e na análise de entrevistas dos e das rappers, além, de leitura bibliográfica especializada no assunto, buscando combinar pesquisa teórica e empírica.

O rapper Rappin Hood declarou que o rap é “uma música de pobre feita para pobre”. Tal afirmação é comum tanto em canções de rap, nas declarações dos rappers, quanto em estudos sobre o assunto, como afirma, por exemplo, o sociólogo

¹ Na transcrição de letras de músicas e de depoimentos foi mantida a informalidade característica da linguagem oral.

Celso Frederico (2013, p. 241): “trilha sonora da periferia, o rap foi o responsável pela ‘educação sentimental’ dos negros pobres”. Outro exemplo encontra-se na fala de Mano Brown, dos Racionais MC’s, para quem o rap deve ser produzido por moradores da periferia, pois “*é uma arma*”. Em particular, a sua fala dialoga criticamente com o chamado “rap ostentação”. Em seus termos:

Eu acho que é o seguinte: playboy tem que cuidar do dinheiro do pai, dos negócios do pai, da herança. Deixa o rap pro sofredor, pro favelado, pra quem não teve opção de vida que nem eu. Só que é o seguinte: o rap é uma arma certo? Rap não é roupa brilhando, não, e corrente de ouro. Rap é uma arma. A arma pra você se vingar dos putos. A melhor arma, é isso que eu faço. (BROWN, 2015).

As falas dos rappers Brown e Rappin Hood, e do sociólogo Celso Frederico, cada qual a partir do seu lugar de enunciação, ressaltam tanto o lugar social do rap quanto o seu caráter *civilizador* e de *comunidade* (KHEL, 2001). Pois, de acordo com Maria Rita Khel:

Há uma mudança de atitude, partindo dos rappers, cuja pretensão é modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa “boa gente de cor”. (KHEL, 2001, p. 212-213).

Não é raro ouvirmos nas declarações dos artistas bem como do “fanzinato” a frase: *o rap salvou a minha vida*. Em agosto de 2018, por exemplo, o rapper Nego Max divulgou o single e o videoclipe da música “O rap é preto”. De acordo com parte da letra,

Ouvi dizer que o rap não tem cor
O rap é preto! O rap não tem cor é o caralho
O rap é preto! Minha arma, raiz e estrutura
Só tenha respeito e por favor não estrague a minha cultura.

Além da canção reivindicar o lugar social do rap e afirmar o seu caráter resiliente, ela expressa que o rap é um gênero musical da cultura afrodiáspórica. Mas, é importante sublinhar, entendo a diáspora no sentido dado por Paul Gilroy, o qual, numa visão não essencialista e nem nacionalista, afirma:

A propensão não nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos antiesencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação à ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza. Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada à contingência, à indeterminação e ao conflito. (GILROY, 2012, p. 19).

Interessa-me, sobretudo, a perspectiva do conflito para o entendimento do processo social a partir do qual compreendo as mudanças na cena do rap. No caso específico

deste texto, as transformações relacionadas com a inserção dos rappers no mercado de bens culturais. Se hoje o combate antirracista nas letras se sobrepõe ao teor classista – hipótese a ser investigada –, verifico que a experiência contemporânea sobre a relação de alguns rappers com o sistema da indústria cultural aponta para mudanças fundamentais sobre um dado, quase já naturalizado, da combinação rap + periferia + preto + pobre, que, sabemos, é um fato historicamente construído e não limitado à realidade brasileira, embora presente em nosso país as suas especificidades.

Ora, a partir de meados dos anos 2000, sobretudo, é recorrente a presença de rappers em canais *mainstream* de televisão e, ao mesmo tempo, eles também realizam diversas atividades em lugares comumente frequentados por uma parcela da elite intelectual e universitária, tais como os espaços culturais do Serviço Social do Comércio (Sesc) e livrarias. Além disso, percebo atualmente uma maior possibilidade de internacionalização das carreiras dos artistas, apresentando-se na Europa, nos Estados Unidos e em outros países da América Latina². Criolo e Emicida, por exemplo, têm lançado os seus discos na Europa em parceria com a Stern Music, a qual, além da gravação dos discos, se ocupa de parte do processo da *tournee* dos artistas e auxilia na publicidade³.

Portanto, se antes sinônimo de “mau gosto”, “violência” e marginalização, além de um importante sinalizador de classe social, o rap passa a ser ouvido, no tempo presente, por uma parcela de jovens universitários de classe média. Mas essa nova audiência, me parece, associa-se à inclusão nas universidades públicas brasileiras, nos últimos 15 anos, de negros, mulheres e filhos da classe trabalhadora. As transformações no cenário do rap vinculam-se não apenas com o desenvolvimento da tecnologia, em especial com o advento da internet, mas, em certa medida, com as mudanças advindas com as políticas de inclusão social iniciadas na gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva⁴.

Ademais, na direção contrária da postura ideológica de parte dos rappers dos anos 1990, Criolo, Emicida, Rael, Rincon Sapiência, Projota (apenas para citar alguns paulistanos) não apresentam uma aversão ao sistema da indústria cultural. As suas práticas e os seus discursos se orientam – cada qual a seu modo – dentro da lógica de “ocupar todos os espaços”. Nessa medida, não há constrangimento algum em participar de programas da TV Globo, para citar uma das emissoras mais poderosas do país. Por outro lado, na conduta dos Racionais MC’s nos anos 1990, grupo de maior referência no país à cultura hip-hop, identifico como a notoriedade dos “quatro pretos mais perigosos do Brasil” ocorreu quase em paralelo à indústria cultural; eles criaram

2 Dados os limites do texto não apresentarei o processo histórico de imersão dos rappers dos anos 1980-1990 no mercado. Contudo, é importante ressaltar que tal análise não desconsidera esse processo, tampouco, afirma que os rappers dos anos 1990 estavam alheios à indústria cultural. Mas é importante lembrar que a ocorrência de rappers na TV, por exemplo, era menor e, igualmente, as viagens internacionais para shows.

3 Essa discussão sobre a internacionalização do “rap brasileiro” merece um artigo específico. Pesquisei esse processo durante o estágio de pesquisa realizado no Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (Cresppa/CSU/CNRS), entre 2016-2017, com financiamento da Fapesp (BEPE).

4 Para uma análise sobre o chamado “lulismo”, ver: Singer (2012; 2015).

uma espécie de “nicho alternativo de mercado”, sendo notável a aversão do grupo a alguns canais de televisão. Os seus integrantes aceitavam aparecer somente na MTV. Em resposta ao motivo pelo qual eles se recusavam a se apresentar nos canais brasileiros de maior audiência, KL Jay, um dos membros do grupo, disse:

Sendo integrante dos Racionais, tendo uma visão dos problemas do meu povo, como posso falar para a Globo, que contribuiu com o regime militar, que faz programa sensacionalista? Ou para o SBT, que incentiva crianças de 3, 4 anos a dançarem a dança da garrafa?. (KL JAY apud GUIMARÃES, 1998, p. 186).

Numa chave distinta da citada declaração, encontramos afirmações de rappers, como Emicida, por exemplo, sobre a possibilidade de usar a TV como um meio de circulação das suas ideias e produção artística, acreditando na potencialidade democrática da televisão. Portanto, nessa *nova condição do rap*, a trajetória de Emicida é exemplar. Segundo Mayk do Nascimento:

Sua entrada na grande mídia certamente lhe garantiu o acesso a melhores condições de produção artística e a um universo de referências culturais mais amplas. No entanto, temos que problematizar até que ponto o MC consegue conciliar a entrada na indústria cultural com a crítica social que marcou seus primeiros trabalhos. (NASCIMENTO, 2015, p. 13).

Emicida integra o programa *Papo de segunda*, exibido pelo canal GNT, em conjunto com Fábio Porchat, Chico Bosco e João Vicente. Como se sabe, trata-se de um canal fechado ligado ao grupo da Rede Globo.

Ademais, a ampliação dessa *nova condição do rap*, para além do gênero musical – outra hipótese a ser investigada – encontra-se no recente interesse dos mercados cultural e editorial brasileiros por artistas negros, situação vinculada não apenas ao campo do rap, mas a outras produções culturais de artistas negros e, sobretudo, periféricos. Verifica-se o interesse de editoras comerciais, como, por exemplo, a Companhia das Letras, que publicou o livro que reproduz em termos literários o disco dos Racionais MC's *Sobrevivendo no inferno* (2018), o livro da ativista negra de maior renome atualmente, Djamilia Ribeiro, *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018), e o livro do rapper Emicida direcionado ao público infantil, *Amoras* (2018). Ou seja, há um interesse pelo debate e pela visibilidade desses artistas e agentes que, até então, atuavam apenas em coletivos e circulavam em suas comunidades. Não é raro presenciarmos poetas “marginais”, integrantes de *Slams* e, claro, de rappers, em programas televisivos de grandes redes como *Amor e sexo*, *Conversa com Bial*, *Encontro com Fátima Bernardes* etc. Na década de 1990 eram raros os rappers que frequentavam programas de TV, pois isso denotava certa cumplicidade com o “sistema”. De todo modo, rappers cariocas como MV Bill, Gabriel, o Pensador e Marcelo D2 se apresentavam em programas como *Domingão do Faustão*, por exemplo.

Todavia, segundo Ricardo Teperman (2015, p. 140), o pensamento empreendedor caracteriza a geração atual de rappers, “dada a relação descomplexada com a ideia de mercado, a autopromoção e a grande mídia”. No entanto, se olhamos para os rappers dos anos 1990, já reconhecemos o viés empreendedor desses artistas. O DJ KL Jay tem uma loja de roupas e também um selo, denominado 4P – Poder para o Povo Preto, que data de fins dos anos 1990. A loja apresenta uma proposta semelhante ao que veio a ser o Laboratório Fantasma, dos irmãos Emicida e Fióti. Ainda nos anos 1990, podemos citar a Slums Street Store, localizada na Galeria do Rock, em São Paulo, que nasceu especializada na moda da “cultura urbana”. Ademais, é importante lembrar que Thaíde, consagrado rapper da “velha escola”, esteve à frente do programa *Manos e minas*, da TV Cultura, em 2009 e, entre 2010 e 2016, integrou o programa *A liga*, exibido pela TV Band; o rapper também participou da série *Antônia*, exibida pela Globo, e do filme homônimo sob a direção de Tata Amaral. Na mesma direção, podemos citar Rappin Hood que, em 2008, foi o apresentador do *Manos e minas*, substituindo Ice Blue (integrante dos Racionais MC’s). KL Jay, Primo Preto, (igualmente integrantes dos Racionais MC’s), Rodrigo Brandão e Thaíde também foram VJs na MTV, responsáveis por apresentarem o programa *YO! MTV*. Por meio de tais exemplos gerais busco demonstrar que há todo um processo para a configuração da chamada *nova condição do rap* no Brasil. A questão, portanto, não está no empreendedorismo, que, de certo modo, molda a trajetória do rap no país e, indo além, formata historicamente o modo pelo qual negros e pobres vêm tentando subverter a lógica da não inserção no mercado de trabalho (FERNANDES, 2008; FRANCO, 1997)⁶.

Isso posto, a problemática a ser percorrida não tem como chave explicativa o empreendedorismo, que é um ponto de partida. Interessa-me perceber a maneira como os rappers dessa *nova condição* encontram maiores possibilidades de gerenciamento das suas carreiras e como tal gerenciamento vincula-se à nova proposta de intervenção (política?) do rap na sociedade contemporânea. As mudanças na cena não se sustentam apenas pela explicação da ética empreendedora dos rappers. Através de uma perspectiva histórica sobre o rap e outras manifestações culturais da periferia, para ficarmos apenas no contexto brasileiro, já observamos o viés empreendedor e, junto a isso, uma orientação ao mercado. A pergunta a ser feita é o motivo pelo qual rappers como Emicida conseguem uma inserção mais ativa no mercado da música. Quais mudanças na sociedade brasileira fazem com que o rap, antes marginalizado, tenha maior inserção institucional no mercado de bens simbólicos?

É necessário destacar um aspecto não restrito apenas ao modo diferenciado pelo qual esses rappers gerenciam as suas carreiras, mas, fundamentalmente, a relação que eles estabelecem com os meios de produção e circulação, diretamente alinhados com o novo padrão das suas trajetórias artísticas. Junto a isso, o andamento da pesquisa tem demonstrado que a mudança na cena do rap como algo restrito a uma “nova

5 Agradeço ao colega Felipe Choco pelas preciosas dicas e por ler os rascunhos iniciais deste artigo, igualmente a Jaqueline Lima Santos, ambos especialistas da cultura hip-hop e interlocutores.

6 Sobre o assunto ver, por exemplo, Fernandes, 2008; Franco, 1997.

geração” e/ou “nova escola” traz algumas controvérsias tanto entre os pesquisadores quanto entre os próprios artistas⁷. Pois, sociologicamente, sabe-se que a definição de geração exprime uma diferença temporal de 20 anos e/ou realiza alguma alusão a determinado grupo ou movimento social e cultural que detém certas características em comum. Em vista disso, o termo “nova geração” não precisa suficientemente todas as mudanças em curso de ordem social, ideológica, econômica e cultural que englobam atualmente a cena do rap. Primeiro, porque a diferença de idade, por exemplo, entre os rappers considerados da “velha escola” (como os integrantes dos Racionais, Thaíde, DJ Hum) e os “novos” (que já não são tão novos!), como Emicida, Rael, Projota, Rincon Sapiência, não configura uma mudança geracional em termos temporais; a diferença etária não ultrapassa 15 anos. Criolo, também inserido dentre os artistas da “nova escola”, iniciou a sua carreira em 1989, ou seja, foi contemporâneo do lançamento da primeira coletânea de rap no Brasil, *Hip hop cultura de rua* (1988). Em segundo lugar (e tais considerações são decisivas ao meu argumento), percebo entre os rappers dos anos 1990 que se encontram no *mainstream* e nos que entram na cena a partir de meados dos anos 2000 uma ética de carreira parecida. Em que pesem as possíveis divergências, a postura com relação ao *abrandamento* com o mercado e à *autopropaganda* apresenta uma ética semelhante.

Desse modo, é possível dizer que tanto os artistas vinculados à *old school* quanto os que despontaram “recentemente” na cena são contemporâneos. Em outros termos, estão trabalhando em conjunto e incorporando – cada qual a sua maneira – as mudanças nas relações de produção e circulação, as quais são chaves para o entendimento dessa *nova condição do rap*.

Eles circulam pelos mesmos circuitos, estão realizando trabalhos colaborativos, além de estarem do mesmo modo investindo em estratégias como vendas de roupas on-line e outros acessórios. É importante lembrar que tal estratégia já ocorria nos anos 1990, como assinala. Ainda que essa *nova condição do rap* propicie maiores possibilidades para o artista se tornar um empreendedor, o empreendedorismo não é uma característica singular dos rappers dos anos 2000; o que mudou foram as novas condições de produção e circulação dos produtos e de suas ideias. Tais mudanças impactam a cena do rap como um todo, portanto, não se trata de especificidades atribuídas a certa “geração” de rappers.

Nessa nova condição, as modificações promovidas pelo uso do computador e da internet como principal meio de produção e veiculação dos seus trabalhos é indiscutível. A aposta em videoclipes em detrimento de *mixtapes* e vinis, assim como a utilização das redes sociais – Youtube, Myspace, Instagram, Spotify – contribuem, igualmente, para definir o modo como esses rappers gerenciam as suas carreiras. Outra maneira de parceria e divulgação das músicas encontra-se nos vídeos de

7 Numa conversa informal com o rapper Emicida em julho de 2017, após a sua apresentação no Festival Walthamstow Garden Party, em Londres, ele pareceu muito incomodado quando me referi a ele como integrante de uma “nova geração”. Após isso, no estágio em Paris, ao apresentar o meu trabalho, o termo fora igualmente problematizado por especialistas no estudo sobre rap.

Cyphers, em que diferentes MCs se reúnem para fazerem rimas improvisadas. Trata-se também de uma estratégia colaborativa de contribuir com os seus trabalhos (ROCHA, 2018). Isso é bastante distinto da realidade dos rappers dos anos 1990.

Em 1990 havia ainda poucos espaços disponíveis para a música rap em São Paulo, mas dois fatos foram decisivos para a ampliação do movimento: o primeiro foi a criação das Casas de Cultura, pela prefeitura administrada pelo PT, o segundo foi a iniciativa da Secretaria Municipal de Educação, que com o apoio de figuras históricas do Movimento Negro de São Paulo, em especial Suely Shan, e alguns grupos de rap, entre os quais Racionais MCs, criaram o projeto “Rapensando a Educação”. (SILVA; AZEVEDO, 2014, p. 228).

No que se refere às condições de gravação e circulação, Silva e Azevedo (2014, p. 230) demonstram que “no início da década de 90” era caro produzir um vinil ou um CD, por isso, os primeiros grupos de rap da cidade de São Paulo sobreviveram “em um contexto em que a vendagem das gravadoras que davam espaço para o rap era muito precária, assim como suas produções”. Numa outra direção, atualmente, não é preciso grandes recursos para gravar, tampouco, o apoio das *majors*. Todavia, alguns artistas assinam contratos com gravadoras multinacionais para a distribuição dos discos. O lançamento de um EP na internet configura-se como a possibilidade ou não de sucesso.

A análise do que chamo de “nova condição do rap”, a qual contribui ao entendimento do *status* social e simbólico do gênero no tempo presente, é um fenômeno permeado por contradições e ambivalências. Isto é, a *nova condição do rap* revela um processo social que tem efeitos simbólicos e práticos, apontando para a *artificialização* do rap, que, conforme definido por Roberta Shapiro, é um processo em que “a não arte se transforma em arte, abrindo a possibilidade para a constituição de novos mundos sociais”. As implicações desse processo sugerem transformações concretas que, de acordo com a autora, indicam

[...] a mudança do conteúdo e da forma de uma atividade, a transformação das qualidades físicas das pessoas, a reconstrução das coisas, a importação de novos objetos e a reestruturação dos dispositivos organizacionais. Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação [...]. Entre as condições que tornam esse processo possível e explicam sua extensão, duas delas colocam destaque sobre a arte como atividade (e não tanto como objeto) e sobre a multiplicação das instâncias de legitimação. (SHAPIRO, 2007, p. 137-138).

A partir dessa perspectiva, percebo como tal problema sociológico articula, por um lado, os aspectos da “nova razão do mundo” na periferia do capitalismo e, por outro, a ampliação das possibilidades de ascensão social de artistas negros em muito vinculadas a essa “nova razão do mundo”. Ora, a “nova razão do mundo”, como sugere a análise de Dardot e Laval (2016, p. 17), caracteriza-se principalmente pela “generalização da empresa como modo de conduta e da concorrência como modo de subjetivação”.

Conseqüentemente, a percepção de parte das ambigüidades que envolve as mudanças do lugar social e simbólico do rap, qual seja, forte combate ao racismo anti-negro e pouca crítica anticapitalista, encontra lugar no *ethos* de racionalidade que envolve a subjetividade neoliberal; isso torna o problema de pesquisa mais amplo e complexo. Compreender a estruturação do capitalismo levando em conta o impacto da subjetividade neoliberal permite entender, por exemplo, as estratégias de carreira dos artistas. É justamente essa *nova condição* que contribuiu para a ampliação da audiência e, particularmente, a um *status* diferenciado do artista negro, advindo da periferia, no mercado de bens simbólicos. O nó entre luta antirracista e leveza com relação à crítica ao capitalismo traz conseqüências importantes para refletir sobre a inserção do negro no mercado de bens simbólicos.

Para finalizar, destaco outro trecho da canção que abriu o ensaio, a qual materializa a ambigüidade de crítica rarefeita ao capitalismo, propondo, porém, luta antirracista:

Um triunfo mermo pra nós é o sorriso da coroa
Nóis quer mulher sim
quer um dim também
Quer vê todos neguinho lá vivendo bem
Só que aí pra mim a luta vai além
Quem pensar pequeninim tio vai morrer sem.
(EMICIDA, "Triunfo", 2008).

REFERÊNCIAS

- BROWN, Mano. Rap é do gueto. s. d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fnlwP-2MpgA>>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- DAROT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EMICIDA. *Triunfo*. São Paulo. Laboratório Fantasma, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YMJOMluUwiM>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- _____. *Amoras*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. v. 1. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- FREDERICO, Celso. Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, 2013, p. 239-255.
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Idéias – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp*, v. 4, n. 2, 2013, p. 81-110.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

- GUIMARÃES, Maria Eduarda. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia). 277 f. Instituto de Filosofia, Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- HIP HOP cultura de rua. Coletânea. André Jung (produtor); André Abujamra e Raul de Souza (instrumentistas); Marcelo D2 (cantor/intérprete). Estúdio Eldorado/Sony Music, 1988.
- KEHL, Maria Rita. A frátria órfã o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: _____. (Org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 209-244.
- NASCIMENTO, M. A. O rap e a indústria cultural: entre o *underground* e o *mainstream*. In: REA – REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA, 5., Maceió, 2015, p. 1-20.
- NEGO Max. O rap é preto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno / Racionais Mc's*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RIBEIRO, Djamilá. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ROCHA, Guilherme Lucio. Explicando em detalhes o que é Cypher. Disponível em: <<https://kondzilla.com/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher>>. Acesso em: 11 jan. 2019.
- SANTOS, Daniela Vieira. Quando os manos modificam a cena: rap e indústria cultural. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 42., Caxambu, 2018 [comunicação].
- SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, jan./abr. 2007, p. 135-151.
- SILVA, Salomão Jovino; AZEVEDO, Amailton Magno. Um raio X do movimento hip- hop. *Revista da APBN*, v. 7, n. 15, nov. 2014-fev. 2015, p. 212-239.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011- 2014). *Novos Estudos Cebrap*, n. 102, jul. 2015, p. 43-71.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

MÁRIO DE ANDRADE, MOÇAMBIQUE E A SANTA CRUZ

Enrique Valarelli Menezes

Pós-doutor em Etnomusicologia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutor e mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), graduado em composição pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Tem atuado em palco e gravações com Gian Correa, Dona Inah, Fabiana Cozza e Alexandre Ribeiro, entre outros. menezesenrique@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0895-0313>

Resumo . Partindo de dois textos pouco frequentados de Mário de Andrade, anotações de campo feitas no interior do estado de São Paulo sobre a dança de Santa Cruz, em Carapicuíba, e o moçambique, em Santa Isabel, pretendemos investigar a maneira específica pela qual o escritor pensa a famosa narrativa das três raças – e a presença africana em particular – a partir da perspectiva da cultura paulista.

Palavras-chave . Mário de Andrade; moçambique; música africana; ritmo

Nos idos da década de 1840, um alemão chamado Carl Philipp von Martius advertia que quem quisesse escrever sobre a história do Brasil deveria considerar “elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica” (MARTIUS, 1845, p. 381). Desde então, a lista de intérpretes do Brasil que de alguma forma se referiram a essa narrativa de “formação” de um “homem” brasileiro vai longe, e poderíamos lembrar alguns desses *homens*: Capistrano de Abreu, Paulo Prado, Cornélio Pires, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Silvio Romero, entre tantos outros. Essa instrução também fez a cabeça de muitos teóricos da música brasileira, gerando uma série de interpretações, explicações e teorias da formação que se construíram sobre o famoso mito das três raças. O musicólogo Vasco Mariz coloca de maneira clara na abertura de sua *História da música no Brasil*: “três raças que concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha” (MARIZ, 2005, p. 25).

Mário de Andrade é mais um dos muitos *homens* que compraram a prazo essa narrativa – ainda hoje bastante presente – e que aparece em diversos momentos da sua criação e reflexão. Em 1928 marcava seu clássico *Macunaíma*, aparecendo também, no mesmo ano, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, aí com uma medida: “a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta” (ANDRADE, 2006, p. 241). Uma visita ao arquivo pessoal do escritor revela, em um sem-fim de pequenas anotações, que ele perseguiu durante toda a vida essa espécie de proporcionalidade de influências entre o que ele chama de três diferentes “raças”.

Há dois textos pouco discutidos de Mário de Andrade no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) que são interessantes para observar as maneiras pelas quais o escritor pensa a narrativa das três raças de um modo específico: “Moçambique” e “Dansa de Santa Cruz”, a começar pelo fato de se tratar de registros feitos no interior do estado de São Paulo. O estudo das manifestações culturais paulistas segue uma pulsação de trajetos que era comum para a população paulistana. O movimento em direção a celebrações religiosas que envolviam atos dramáticos, festas, danças e outras modalidades de *performance* se motivava tanto pela devoção quanto pela beleza e pela convivência familiar e pública que proporcionavam. E é no que se chamavam, à época, os arredores de São Paulo, e nos territórios onde a estagnação econômica deixava à mostra as marcas da ainda recente explosão cafeeira e da mobilização da mão de obra escravizada, que os interessados na contribuição histórica de indígenas e africanos encontravam as paisagens que lhes pareciam mais reveladoras (VALENTINI, 2009). Esses dois textos de Mário deixam claro que esse sentido de revelação tem, para esta geração, o sentido de uma viagem no tempo – no fim da vida o escritor lembra seus “passeios constantes ao passado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itú” – efeito então muito disseminado, e que só começa a sofrer uma crítica sistemática a partir de meados do século XX. O sentimento específico que acompanha esse

1 Na transcrição de textos de Mário de Andrade foi mantida a grafia original.

modo de pensar as marcas históricas numa paisagem cuja transformação – e esquecimento – parece iminente, é esmiuçado em melancólica ironia pelo próprio Mário no texto sobre a dança de Santa Cruz, na qual ele reconhece “um rescaldo tão vivo ainda de indiada [...] chegava a assombrar” (ANDRADE, 1974, p. 241).

Em nossos dias, as presenças negra e indígena em São Paulo se reivindicam, se manifestam e se fazem reconhecer como vivas e ativas (em vez de “rescaldos”), o que faz com que soe estranha a ideia de “sobrevivência” por meio da qual já se pensou essas manifestações. Hoje se reconhece o quanto é ofensivo tratar como mortas ou quase-mortas as expressões mantidas belas e ativas por tantas gerações cantantes, dançantes, louvantes e brincantes. Sempre vale lembrar que ideias frequentemente enunciadas por Mário, como a de “perda” e a de “empobrecimento”, cuja figuração evoca por contraste um passado cheio e idealizado, nos falam de um contexto em que projetos violentos como os de embranquecimento, eurocentrismo alucinado e até de eugenia eram correntes e abertos, atravessando e orientando as ciências, o Estado e a educação².

Hoje nosso escritor teria acesso a dados muito mais precisos, e levaria um susto enorme ao acessar a base de dados colaborativa internacional *slavevoyages.org* e descobrir que, até o final do processo colonial, teriam desembarcado no Brasil algo em torno de 4,8 milhões de africanos, cerca de sete vezes mais do que os 750 mil portugueses que ficaram por aqui. Estima-se ainda, no século XVI, a presença de 2,43 milhões de índios no que é hoje o território brasileiro, número que, como se sabe, foi diminuindo brutalmente ao longo do tempo³. Além disso, entre os africanos chegados, aproximadamente três quartos deles (3,6 milhões) haviam saído de portos na África central. Nos portos do sudeste em particular, os africanos centrais desembarcados chegam a mais de 95%.

E é mesmo para a direção dos dados atuais que apontam esses textos de Mário. Ao visitar festas populares, o escritor nota alguma presença indígena na dança de Santa Cruz, em Carapicuíba, e muita presença negra no moçambique (de Santa Isabel e Mogi das Cruzes), na congada (de Mogi, Lindoia, Atibaia e Lambari), no samba rural, no choro urbano, na “música de feitiçaria”, entre outros. Se olharmos para seu conjunto de textos sobre música popular brasileira em geral, encontraremos muita tinta sobre características que o escritor suspeita derivarem da presença cultural africana no Brasil, o que leva o musicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2008, p. 167) a

2 Isso certamente tem algo a nos ensinar, especialmente num momento em que os próprios praticantes de manifestações tradicionais reativam as ideias de perda e desaparecimento para falar dos riscos e agressões cotidianamente enfrentados, e que são motivados por paradigmas cujos efeitos destrutivos eles conhecem bem.

3 Esses números foram reunidos por Alencastro no texto “África: números do tráfico atlântico”, baseado no Slave Trade Database (para africanos desembarcados no Brasil), em John Hemming (para indígenas, no livro *The red gold*) e em suas próprias pesquisas para portugueses (SCHWARCZ; GOMES, 2018). É claro que precisamos considerar que a mortalidade indígena aumenta muito, enquanto o número de africanos desembarcados cresce durante todo o período colonial, e o de imigrantes europeus cresce muito após a extinção do tráfico de africanos.

afirmar de modo categórico: “Mário de Andrade [...] foi pioneiro no entendimento da importância da história cultural africana no Brasil e na América através de suas expressões musicais”.

É possível então “abrirmos” o texto de Mário nas próprias camadas que propõe, e nos aprofundarmos em algumas direções que de fato restam pouco exploradas nessas anotações de campo. Em relação aos instrumentos musicais, por exemplo, no texto sobre o moçambique de Santa Isabel poderíamos olhar mais de perto para o “pernan-guma, ou prananguma”, ou ainda patangome, entre outras variantes, instrumento feito normalmente de lata ou calotas de carro soldadas, que é tocado balançando-se de um lado para o outro, e que o escritor nunca tinha visto. Dá uma descrição em seu *Dicionário musical brasileiro*:

[...] instrumento de percussão que conheci em Sta. Isabel (São Paulo), composto duma lata chata, duns trinta centímetros de diâmetro com chumbos dentro, e duas alças externas em que o tocador segura para sacolejar o instrumento. Produz um chiado idêntico ao do ganzá, mais forte porém. (ANDRADE, 1999, p. 394).

Também os “conguinhos” são descritos nas anotações sobre o moçambique apenas como “um pequeno caracaxá de lata”, preso à perna dos músicos/danças-rinos. Caso alguém busque ultrapassar essas definições sumárias e suas classificações de tipo dicionaresco, pode encontrar pistas do rico universo que aqueles instrumentos expressam e no qual estão inseridos. Os próprios nomes apontam com insistência para a carga semântica, cultural e histórica que carregam: moçambique, conguinho, patangome e caracaxá – cultura centro-africana reequacionada no sudeste. *Moçambique* e *Congo*, nomes de países africanos e de nações diaspóricas no Brasil; *caracaxá*, que, segundo Valente de Matos e Nei Lopes, é como o povo chirima (subgrupo dos macuas de Moçambique), chama um de seus chocalhos, sendo uma palavra especificamente africana oriental (LOPES, 2003); *patangome*, *prananguma* ou *pernan-guma*, termos derivados do polissêmico -ngoma, palavra falada por diversos povos da região central da África, variando significados entre tambor, dança, “dança de base comunal”, um certo ritual ou mesmo uma dança específica – algo que pulsa, que organiza uma pulsação compartilhada (KUBIK, 2010, p. 9).

O pesquisador Antonio José do Espírito Santo, mais recentemente, fez brilhantes formulações nesse sentido ao apontar o possível parentesco entre o patangome brasileiro e o “chocalho de junco Chiquitsi, exclusivo das regiões moçambicanas do Inhambane, Maputo, Gaza, Niassa” (ESPÍRITO SANTO, 2019). O pesquisador afirma: “sempre intuí ser o Chiquitsi o ancestral lógico do Patangoma (nome kimbundo-umbundo) dos ternos de moçambique tradicionais atuais de Minas Gerais, apesar da forma diferente”. Dessa intuição, apresenta como “prova cabal” um desenho de François-René Moreaux que retrata no Rio de Janeiro do século XIX um “misterioso grupo de africanos, seguramente composto – pasmem – por moçambicanos recém-chegados, numa época determinada entre 1840-1860” (ESPÍRITO SANTO, 2019). Edward Alpers afirma que o tráfico de escravizados partidos de portos da África

oriental “explica a presença de uma dança folclórica chamada ‘moçambique’, intimamente associada ao Dia de São Benedito (1524-89, beatificado em 1763), em São Paulo, onde parece ter surgido, depois se difundindo para Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Rio Grande do Sul” (ALPERS, 2018, p. 91). Desse ponto de vista, tanto o patangome (prananguma) quanto o gunga (conguinthos, ou paiá) são expressões da imaginação centro-africana, reequacionada nas possibilidades materiais e tecnologias locais. São instrumentos que pulsam certo universo semântico-cultural, presente no corpo e na mente daqueles que foram forçados a atravessar o Atlântico.

Mitchell Strumpf (1999, p. 115 – tradução minha) afirma que o nome “Chiquitsi” é a variante usada em Moçambique, “nas províncias do sul e kaembe em vários distritos de Tete” de um instrumento descrito como uma caixa retangular estreita feita de junco e recheada com pequenas sementes. Segundo o pesquisador, algumas variações e diferentes nomes para o mesmo instrumento são comuns em diversas áreas da África Oriental e Central: “no Malawi, eles aparecem em áreas onde há danças de homens”. Outra variante é o *chisekese*⁴, instrumento/dança que Gerhard Kubik também encontra na África oriental:

Chocalhos de junco eram conhecidos em Nyasaland (Malawi) antes do surgimento desse gênero específico de dança. São amplamente distribuídos na África Oriental, em Uganda (Trowell e Waschsmann, 1953) e na Tanzânia (cf. as fotografias de Thomas Maler de uma cerimônia de cura entre os Digo no Distrito de Tanga (Simon 1982). [...] Na construção do instrumento, vários caules são firmemente unidos e trançados em torno de três varetas transversais, cada uma com cerca de um centímetro de espessura, de qualquer tipo de madeira. O espaço oco é então preenchido com pequenos grãos [...]. Em uma *performance* de dança *visekese*, as mulheres sentam-se com os chocalhos formando um círculo. O chocalho é tocado balançando-o de lado em um movimento direita-esquerda, de uma mão para a outra, com as duas mãos segurando firmemente, exceto as pontas dos polegares, que ficam livres para tocar a superfície do instrumento, alternadamente. A organização do padrão tocado é um ritmo cruzado, combinando um padrão binário (balanço lateral) com um ternário (tocado pelo polegar). (KUBIK, 2017, p. 193 – tradução minha).

Em outro estudo, Kubik busca uma descrição mais ligada ao modo africano de conceber esse instrumento, localizando a classificação organológica segundo seus criadores. Dá crédito a Paul van Thiel como pesquisador ocidental pioneiro em relatar a taxonomia da produção sonora em língua Runyankore, falada em Uganda. Van Thiel informa que o verbo *okuteera*, que inclui “bater”, “golpear”, é usado para a maioria dos instrumentos, incluindo tambores, instrumentos de cordas e de sopro⁵; *okugambisa*, traduzido por “fazer alguma coisa cantar”, é usado para chocalhos,

4 Instrumento tocado por mulheres Tumbuka, que é também o nome da dança e da celebração realizada durante a estação seca, na qual diferentes grupos competem entre si e incluem até funções de partidos políticos.

5 Em diversas línguas bantu, instrumentos são “batidos”, “golpeados” ou “cantados”. No Brasil podemos reconhecer em termos como “bater um zabumba”, “bater um pandeiro”. Conferir também: Kubik, 1985.

exceto um: o *ruganiira*, um chocalho de junco balançado de um lado para o outro, cujo verbo de *performance* é *okushungura*, peneirar. Van Thiel afirma que “a *performance* é intimamente relacionada a movimentos de alguém que peneira”. Kubik anota a correspondência desse verbo no campo da produção sonora com *okukuba* em Luganda, *kupiga* em Kiswahili e *kuhunga*, em línguas do leste de Angola. Para esses pesquisadores, entre povos da África central a ação de peneirar – e o verbo que a descreve – se tornou a referência para a *performance* desse tipo de chocalho, que no Brasil foi reconfigurado com os nomes de patangome, prananguma, pernanguma etc. Sua *performance* está conectada ao movimento corporal, à ação de peneirar e sua ligação ao trabalho, à alimentação e à fertilidade.

Antonio José do Espírito Santo (2015) aponta, ainda no desenho de Moreaux, que os músicos “usam também chocalhos roliços, cilíndricos, nas pernas, exatamente como os grupos de moçambiques de MG mais tradicionais usam até hoje (paiás)”⁶. São os “conguinhos” anotados por Mário de Andrade ao acompanhar o moçambique. Mário, entretanto, parece não ter notado a relação entre os conguinhos e os “gungas”, mesmo tendo preparado um verbete sobre o termo para seu *Dicionário musical brasileiro*, dando inclusive como origem a palavra *ngunga*, “sino no dialeto ambundo (Angola)” (ANDRADE, 1999, p. 252)⁷. Nesse caso, o nexos também está pouco desenvolvido, visto que os “conguinhos”, ou gungas, parecem ter papel central no argumento do texto de Mário. No modo como o instrumento é concebido, o gesto dançante e a produção sonora musical não se diferenciam, são imediatamente conexos. Como escreveu Glauro Lucas (2002, 92), “as gungas representam a fusão do som e da dança”. A pesquisadora lembra um trecho de fala do Capitão Mário Brás da Luz:

No tempo dos antigo, da escravidão, nós tinha que usá uns chucaio nas perna, pra num fugi. Porque se fugisse, baruiava os chucaio e os feitô pegava nós. E ia prum tal de tronco apanhá. Agora as gunga é por causa disso, pra num esquecerê. Mas é um baruiado santo, igual dos sinin da igreja na hora de comungá. (GOMES; PEREIRA, 1988, p. 118)

Nessa fala, de beleza triste e complexa, diversos tempos, planos e dimensões estão presentes: a conexão de certo som com o movimento, sua absurda apropriação violenta pela realidade escravista brasileira⁸, o timbre das gungas como lembrança dessa violência e estratégia de evitá-la, significando ao mesmo tempo algo sagrado, de

6 Nei Lopes localiza a origem de “paia” no umbundo, com sentido de “pedalar”.

7 Mário de Andrade foi impreciso aqui, pois os *ambundos* não são um dialeto, mas os falantes de *Quimbundo*, que ocupam a região central de Angola e Luanda, nos limites do antigo reino de Ndongo. O termo é o mesmo entre os falantes de Quicongo e Umbundo, também numerosos na região de Angola (cf. SLEENES, 2018; BYRD, 2012, p. 131).

8 Machado de Assis descreve algo desses instrumentos na terrível abertura de seu conto “Pai contra mãe”: o ferro ao pescoço, o ferro ao pé e a máscara de folha-de-flandres: “O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado”.

fé comunitária católica, a presença de um catolicismo popular, negro. São algumas das várias transformações do *ngunga* no Brasil, o sino de ferro, de importância multimilenar na cultura africana. Para arqueólogos (VANSINA, 1969), a presença do ferro e de sinos musicais em escavações realizadas na África revela importantes questões tecnológicas, militares e políticas: identificam uma “idade do ferro”, a possibilidade de domínio da metalurgia por povos que portanto sabiam forjar e soldar chapas, produzir instrumentos para o desenvolvimento da agricultura e armamentos para a guerra. Sinos e seus sons de ferro eram usados, por exemplo, no antigo reino do Kongo para sinalização entre unidades do exército; entre os Mbuun os sinos só podiam pertencer a guerreiros; entre os temidos guerreiros Jagas, da África Central, o sino de ferro *lunga* é também um instrumento militar e sua principal insígnia, sem o qual não podem ser Jagas – segundo o missionário Giovanni Cavazzi, os *lunga* dos Jaga eram forjados com sangue humano, e os guerreiros acreditavam que esses instrumentos possuíam, “quando tocados em batalha (dizem eles), uma grande capacidade de torná-los corajosos e invencíveis”. Sinos de ferro soavam em rituais fúnebres de reis, no elogio de chefes, para fazer música, para enviar mensagens “melódicas” (assim como os tambores falantes).

Cécile Fromont (2014) lembra que ter a tecnologia de fundir ferro era um atributo dos nobres e característica das elites, sendo um poderoso *topos* na África Central em geral. Descreve o sino de ferro como um instrumento real e militar, localizando em diversas fontes históricas o forte vínculo existente entre ferro e poder, derivado de associações mitológicas, sendo o ferro capaz de facilitar a conexão com forças metafísicas e religiosas. Além de forjar, o ferreiro poderia exercer funções curativas, rituais e judiciais mediadas pelo ferro. Lembra a história de Lukeni, que, “além de ser um guerreiro talentoso, tornou-se ‘um ferreiro sagaz e astuto’. [...] As imagens do rei ferreiro e do rei conquistador funcionavam juntas como dois aspectos complementares do poder real: conciliação e força” (FROMONT, 2014, p. 20). Também Angola Mussuri, o “primeiro rei do Ndongo”, é descrito pelo missionário Cavazzi forjando armas e ferramentas, e Ogum, o fundador de Ifé, é o orixá ferreiro, senhor do ferro, da guerra e da agricultura. Os sinos de ferro estão entre os instrumentos atribuídos à África tradicional, ao contrário de instrumentos considerados de origem estrangeira, como xilofones, violinos de uma corda e tambores em forma de ampulheta.

Outra dimensão da fala do Capitão Mário Brás da Luz é o som do sino no contexto cristão e local, um “baruio santo, igual dos sinin da igreja na hora de comungá”: o timbre do sino e toda a sua significação africana milenar estão mesclados a temas do cristianismo. Embora diversos discursos apontem para a cooptação do africano pela igreja cristã: “a instituição mais potente para erodir, diluir e destruir simbolicamente muitas práticas tradicionais africanas” (AGAWU, 2016, p. 43), diversos estudos recentes, como o de Fromont (2014) descrevem a formação de um “cristianismo Kongo”, formado na África central nos idos do século XV, a partir do contato continuado com os portugueses. Nesse momento “o cristianismo entrou no reino político, social e religioso do reino do Congo, a pedido de seus próprios governantes, sem coerção estrangeira, e estabeleceu-se uma relação duradoura entre europeus

e africanos centrais sem colonização”. Nesse interessante “espaço de correlação”, conjuntos diferentes de ideias metafísicas, formas plásticas e sistemas políticos coincidiram, convergiram e se sobrepuseram, gerando dinâmicas de mescla entre dispositivos poderosos de história e culturas diferentes. A cruz é descrita por Fromont como elemento fundamental no processo de redefinição de tradições religiosas centro-africanas e euro-cristãs em solo africano, que convergem e passam a gerar formas comuns. Em ambas as tradições a cruz simboliza a passagem entre a vida e a morte – no sacrifício/ressurreição de cristo e no ciclo de vida e morte representado no cosmograma congo⁹. É essa coincidência fundamental que permitiu uma fluidez entre histórias religiosas diversas em símbolos únicos. Quando os portugueses chegaram na África Central com suas cruzes, elas não eram estranhas aos que ali habitavam e puderam, pelo contrário, ser interpretadas através de crenças metafísicas já existentes:

A cruz permitiu que europeus e africanos centrais distinguissem e reconhecessem concepções compartilhadas sobre forças sobrenaturais invisíveis, crenças comuns na possibilidade de se comunicar com o outro mundo e uma compreensão mútua da imanência. Como um espaço de correlação, a cruz expressou uma nova cosmovisão em que ideias locais e estrangeiras, velhas e novas se encontraram e se misturaram. (FROMONT, 2014, p. 22).

Se a cruz simboliza um ponto no qual o mundo terreno se conecta ao metafísico – vida e morte, visível e invisível, aqui e além –, sua exaltação pode responder a religiosidades tradicionais tanto europeias quanto centro-africanas: entre crucifixos, encruzilhadas e pontos riscados. Mário anota a letra de um canto do moçambique: “Chegai, pecador contriste/ Pra bejá a Santa Cruz!”. Poderia a Santa Cruz das danças paulistas, em Carapicuíba e Santa Isabel, carregar também esse sentido religioso ambíguo?

Na direção das ambiguidades cruzadas, além das referências diretas à cruz cristã, há em moçambiques e congadas do sudeste uma estrutura musical particularmente ligada à imaginação musical africana: o *cross-rhythm*, ou “ritmo cruzado” (mencionado por Kubik em sua descrição do *visekese*, na combinação de padrões binários e ternários, o que alguns músicos também chamam de ‘três contra dois’). Mário de Andrade descreve essa estrutura em uma coreografia do moçambique de Santa Isabel, a “mais numerosamente repetida”, que também

[...] é a mais difícil por contradizer muito o movimento natural do compasso binário. Se observará, com efeito, que o dançarino executa um manejo que exige três tempos inteiros pra se completar – o que faz com que só depois de três repetições da melodia completa, isto é, só depois de 24 compassos, ele se encontre no movimento coreográfico-melódico inicial! [...]. Assim, em vez dum número par de tempos de compasso, foram necessários três tempos. (ANDRADE, 1982, p. 265).

9 Para o cosmograma congo, conferir, entre outros, Fu-Kiau Bunseki (1980), Robert Farris Thompson e (1981) Wyatt MacGaffey (1986)..

Essa estrutura cruzada, de três contra dois, tem presença forte e disseminada em culturas musicais africanas. A inteligência desse tipo de estrutura (por vezes chamada de “polirrítmica” ou “polifônica”) envolve, para David Locke, uma qualidade perceptiva e cognitiva plural: a capacidade de pensar em dois e três “ao mesmo tempo”. Exprime uma qualidade social

[...] de gerar uma experiência afetiva transformadora no conhecimento dos ouvintes. Esse estilo musical pode reforçar uma visão de mundo que aceita o paradoxo – por exemplo, que uma singularidade pode ser uma pluralidade – e encontra unidade em aparentes oposições – por exemplo, entre o visível e o invisível, ou a equivalência de dois e três. (LOCKE, 2009, p. 23).

Nesse caminho, a estrutura musical cruzada, característica do contexto música/dança participativa, é comum em diversas tradições africanas de artes performáticas “nas quais a música é coerente em diferentes perspectivas auditivas e cinestésicas, ao mesmo tempo”. A estrutura musical construída com componentes cruzados, na qual a percepção do tempo e do espaço é multifacetada, convida o ouvinte a participar ativamente da música através da possibilidade de perceber as diferentes “medidas” que formam o todo.

Será possível que o moçambique e a dança de Santa Cruz tenham também, em terras brasileiras, esse tipo de identidade cruzada? Em que medida as práticas musicais do interior de São Paulo expressam concepções de tempo, história, estruturas da linguagem, princípios polifônicos, timbrísticos, performáticos, discursivos e complementares que pulsam de imaginações africanas, europeias e indígenas? Lasciva dor, beijo de três saudades: onde elas se amalgamam, onde se repelem?

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. *The African imagination in music*. New York: Oxford University Press, 2016.
- ALPERS, Edward A. Africanos orientais. In: SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flavio (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 85-92.
- ANDRADE, Mário de. (1928). *Ensaio sobre música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. 3º tomo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- _____. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- _____. *Aspectos do folclore brasileiro*. Coordenação de Telê Ancona Lopez. Estabelecimento de texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. São Paulo: Global, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. Um homem sem profissão: memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe. In: _____. *Obras completas*. v. 9. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

- ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: _____. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BYRD, Steven. *Calunga and the legacy of an African language in Brazil*. Albuquerque: University of Mexico Press, 2012.
- CAMARGO, Oswaldo de. *Negro drama: ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Ciclo Continuo Editorial, 2018.
- ESPÍRITO SANTO, Antonio José do. ... Candombe, Candombe vamo viajar!..Êh Angoma!" Les Danses de Nègres du Brésil et sa mimésis", 8/9/2015. Disponível em: <<https://spiritosanto.wordpress.com>>. Acesso em: 20 maio 2019.
- FROMONT, Cécile. *The art of conversion: Christian visual culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: UNC Press Books, 2014.
- FU-KIAU, K. Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kôngo: principles of life & living*. Canadá: Athelia Henriquetta Press, 1980.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: MinC/EDUFJF, 1988.
- JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- KUBIK, Gerhard. *Theory of African music*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- _____. *Jazz Transatlantic*. Volume I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2017.
- _____. The emics of African musical rhythm. In: AVORGBEDOR, Daniel; YANKAH, Kwesi. *Cross rhythms 2*. Bloomington. Trickster Press, 1985.
- LOCKE, David. Simultaneous multidimensionality in African music: musical cubismo. *African Music*, v. 8, n. 3, 2009.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.
- _____. *Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta: Mário de Andrade visto pelos seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. V. 86. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MACGAFFEY, Wyatt. *Religion and society in central Africa: the BaKongo of lower Zaire*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MARIANO e CAÇULA. *Moda do pião*. Disco Columbia 20.007-B, 1929.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARTIUS, Karl Friedrich Philip. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 6, n. 24, 1845.
- MILLER, Joseph. Restauração, reinvenção e recordação: recuperando identidades sob a escravização na África e face à escravidão no Brasil. *Revista de História*, n. 164, 2011, p. 17-64.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. "Crossed rhythms": African structures, Brazilian practices, and Afro-Brazilian meanings. In: PHAF-RHEINBERGER, Ineke; OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *AfricAmericas: itineraries, dialogues, and sounds*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- _____; RIBEIRO, Maria Izabel Brano. *The idea of modernismo brasileiro*. Münster, Hamburg, Belin, London: LIT Verlag, 2006.

- ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SLENES, Robert W. Africanos centrais. In: SCHWARCZ, Lília; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 64-71.
- STRUMPF, Mitchell. Some music traditions of Malawi. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, v. 7, n. 4, 1999, p. 110-121.
- THOMPSON, Robert F; CORNET, Joseph. *The four moments of the sun: Kongo art in two worlds*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1981.
- VALENTINI, Luísa. Nos “arredores” e na “capital”: as pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939). *Ponto Urbe* [Online], n. 5, 2009.
- _____. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss: 1935-1938*. São Paulo: Alameda, 2013.
- VANSINA, Jan. The bells of kings. *The Journal of African History*, v. 10, n. 2, 1969, p. 187-197.

ANEXO I: CRONOGRAMA DO EVENTO

MESA 1 – 7/11/2019 – 14H

– Um olhar brasileiro de soslaio: Mário de Andrade e a Política da Boa Vizinhança
Angela Teodoro Grillo

– A música como instrumento de relações internacionais: Exposição Universal de Bruxelas de 1910 e o Ano do Brasil na França de 2005
Camila Fresca

– Estudos brasileiros nos Cahiers d’histoire mondiale, da Unesco (aspectos gerais)
Raphael Guilherme de Carvalho

– O legado teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: análise e reconhecimento dos seus estudos, baseados em experiências empíricas em museus brasileiros para a teoria museológica internacional
Viviane Panelli Sarraf

MESA 2 – 07/11/2019 – 16H30

– A atualidade (ou não) da ópera *Café*, de Mário de Andrade
Pedro Fragelli

– Paranoia, perseguição e austeridade: o papel da censura na música de concerto durante a ditadura
Danilo Ávila

– Cartas partidas
Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

MESA 3 – 8/11 – 10H

– A brasilidade na saúde: ciências e terapêuticas espirituais – controvérsias e afinidades
Tania Cristina de Oliveira Valente

– A cartografia dos sertões
André Ricardo Heráclio do Rêgo

– Despovoamento e naturalização da paisagem: descrições de uma fronteira nos séculos XVII, XVIII e XIX
Dora Shellard Corrêa

MESA 4 – 8/11 – 14H

- O espetáculo sonoro das “machinas falantes”. Fonografia paulista (1878-1908)

Juliana Pérez González

- Memória e esquecimento do teatro musicado em São Paulo

Virgínia de Almeida Bessa

- Pianolatria e a agenda modernista

Fernando Binder

MESA 5 – 8/11 - 16H

- A edição digital das cartas de Eulálio Motta para Jorge Amado

Patrício Nunes Barreiros

- O Instituto de Estudos Brasileiros da USP e a história intelectual da literatura de cordel no Brasil (1968-2018)

Rosilene Alves de Melo

- Tecnoesfera e psicoesfera de alta potência difusora: contribuições do geógrafo Milton Santos para o estudo dos fluxos de texto no atual período

Luciana Salazar Salgado

MESA 6 – 9/11 – 14H

- Introdução ao Curso de Filosofia e História da Arte de Mário de Andrade

Luciana Barongeno

- Rumores da morte de *Klaxon* na rede epistolar modernista

Ana Maria Formoso Cardoso e Silva

MESA 7 – 9/11 - 15H45

- Filosofia da maleita: o imaginário amazônico de Mário de Andrade

Caion Meneguello Natal

- A nova condição do rap e a indústria cultural

Daniela Vieira dos Santos

- Estruturas musicais centro-africanas do choro e samba brasileiro

Enrique Valarelli Menezes